

Tesis doctoral

Universidad de Salamanca

Instituto de Iberoamérica



Un estudio antropológico de las fiestas aymaras

**-Con relación al ciclo agrícola, la sociedad
comunal y la ecología del altiplano boliviano-**

Junko Seto

Un estudio antropológico de las fiestas aymaras

**-Con relación al ciclo agrícola, la sociedad
comunal y la ecología del altiplano boliviano-**

Tomo 1



Junko Seto

Universidad de Salamanca

Instituto de Iberoamérica



Doctoranda:

Junko Seto

Directores:

Dr. Alfonso Gómez Hernández

Dr. Ángel Baldomero Espina Barrio

Prólogo

–Comprensión de la sociedad aymara mediante sus fiestas–

Antes de que mi dedicación fundamental fuera la de antropóloga, tuve la oportunidad de coleccionar “la música folklórica” viajando de pueblo en pueblo por las áreas quechua y aymara en Bolivia, durante unos años. Durante este viaje, me he percatado de que esta actividad no nos permite comprender la cultura que genera esta “música”, y en consecuencia, ni siquiera “la música”.

Esto significó también un aumento de mi motivación por comprender más profundamente la cultura de los pueblos que pretendía estudiar, lo que me obligó a experimentar un giro en el viaje que había emprendido para recoger “la música” y a optar por un estudio de la “cultura” de un pueblo determinado, así como a adquirir conocimientos de la antropología.

Me han costado ambos trabajos: tanto la adquisición de teorías antropológicas, como la investigación de campo mediante la observación participante, en la que compartimos con los campesinos la vida, incluidos rituales y labranzas. A través de este reto, he ido comprendiendo, poco a poco, las fiestas donde se ejecuta la “música”, la Organización comunal que las constituye, la agricultura y el medio natural, los cuales se vinculan estrechamente con las fiestas y sus procesos rituales; asimismo, he llegado a identificar y comprender los conocimientos de contenido ideológico, incluida la cosmología, que se construyen y se transmiten mediante estas actividades.

Como consecuencia de todo ello, vine a considerar <la actividad en que los campesinos soplan las flautas locales> mediante una visión diferente de la que tenía. Antes la clasificaba dentro de “la música”, –concepto occidental– sin reflexión previa. Por el contrario, posteriormente, me he percatado de que la ejecución de flautas locales debía clasificarse entre “los rituales”, comprendiendo que su interpretación se considera como un rezo, y asimismo, su danza como una ofrenda de intercambio para obtener la abundancia, formando una parte imprescindible de los procesos rituales aymaras.

Esta afirmación puede causar un malentendido derivado de una posible discriminación; la caracterización de “música” puede ser limitada a la occidental, marginando la de los Andes por su bajo nivel, entre otras causas. Me apresuro a alegar que esta no es mi intención. A decir verdad, me interesa y valoro la interpretación de las flautas aymaras incrustada en los contextos de la vida cotidiana, especialmente en torno a la agricultura. En efecto, para los comuneros aymaras, la extensión del acto de soplar la flauta es mucho más amplia que la de la música occidental.

Ante todo, los procesos rituales de las fiestas aymaras son inseparables del contexto social. Por ejemplo, en las fiestas aymaras se observa que los participantes se adornan con panes y frutas; estos no son meros adornos, sino una representación de la relación recíproca entre los portadores como donatarios y los donantes, así como de la institución social de dones e intercambios. El banquete especial también forma parte del razonamiento lógico del proceso ritual y no es una mera donación agonista. Asimismo, las fiestas y los rituales, cuyos objetivos como una consecución de abundancia –“para que haya muchas papas y muchos *ch'uñus*”–, son inseparables de la agricultura y del medio natural. Se descubrió también el hecho de que la organización de fiestas y rituales implica las reglas comunales de uso y posesión de tierras.

De tal modo, a través de la observación minuciosa, su análisis e interpretación, me doy cuenta de que las fiestas y los rituales son los medios apropiados para comprender la sociedad aymara.

Antes, las fiestas aymaras me dieron la impresión de que eran magníficas y bulliciosas, también que rebotan los elementos expresivos. Pero no podía comprender las relaciones entre los mismos y, ante mis ojos, eran un raudal de elementos inconexos y desordenados. Pese a ello, he venido comprendiendo cada uno de los procesos rituales, sus significados y la conexión entre actos, así como las posiciones que ocupan en la sociedad.

Comprender la cultura de un pueblo, objeto de investigaciones, es un tema sustancial de la antropología social y cultural. Para compartir esta comprensión, sobre todo entre los que no pertenecen a la cultura en cuestión, debemos traducir la cultura, apoyándonos en la etnografía. Espero que pueda transmitir mi comprensión y compartirla con los lectores, a través de este trabajo.



Octava Sata

Aclaración para la lectura

1) El índice del presente tomo I se incluye en el tomo II.

2) En el presente trabajo, se distingue la cita entre las dos categorías:

-Cuando la referencia está fuera de la presente tesis: con el término latín “*vid.*”

-Cuando la referencia está incluida en la tesis en sí (tomo I o tomo II): con el término español “véase”.

Ejemplos:

-*vid.* Espina 1998

-véase la fotografía I-1 (tomo II), véase el capítulo XIII

3) Las citas en castellano pero originalmente escritas en los idiomas no castellanos son traducidas por la autora de la presente tesis, a no ser que se haga mención especial de la edición española.



Introducción



1. Ideas globales

1.1. Objetivos

El objetivo general de la presente tesis es hacer etnografía del ciclo anual de las fiestas, realizadas como acontecimientos comunales, así como de la agricultura, en los pueblos aymaras en el altiplano del departamento de La Paz, y apoyándose en ella, comprender la relación entre los rituales aymaras, la agricultura, el medio ambiente y la sociedad comunal –especialmente la Organización comunal que realiza las fiestas–. Los objetivos especificados son analizar e interpretar los temas siguientes:

- 1). La organización de autoridades comunales (*mallkus*), encargada de la realización de las fiestas y ritos comunales.
- 2). La reciprocidad que se práctica tanto en la vida real como en las fiestas, la cual constituye el razonamiento lógico del proceso ritual, así como la red social.
- 3). Los regímenes comunales.
 - El sistema de uso comunal de tierras: el barbecho sectorial (*aynuqa*).
 - El derecho consuetudinario de tierras, legitimado mediante el cumplimiento de los puestos de responsabilidad de *mallkus* (autoridades comunales).
- 4). Los procedimientos técnicos de la agricultura del altiplano que se adapta a la dificultad del frágil ecosistema y la baja temperatura.
 - El proceso de deshidratación de papas (patatas) para transformarlas en *ch'uñus*, los cuales pueden conservarse a largo plazo, que es una estrategia sustancial para la subsistencia del altiplano.
 - El modo de rotación de cultivos que permite el uso sostenible de las tierras.
- 5). La organización y la estructura de los conjuntos de flautas, los cuales constituyen el núcleo del proceso ritual de las fiestas aymaras.

6). Las representaciones simbólicas en las fiestas (mímesis, miniaturas, sacrificio, figuras enmascaradas, entre otros).

1.2. Metodología y diseño

Para lograr los mencionados objetivos, el presente trabajo se compone de las tres vertientes citadas a continuación:

a) Descripción minuciosa y estructurada de las fiestas aymaras:

hacer una etnografía en sentido estricto

En primer lugar, el presente trabajo se caracteriza por la descripción detallada de las fiestas en su totalidad. En torno a las fiestas aymaras, la mayor parte de los trabajos publicados extraen aspectos como la danza, la música y el ritual¹, de diferentes regiones, o hacen unas descripciones sencillas de las fiestas². Por el contrario, en el presente trabajo no desarraigamos dichos elementos de las fiestas, tampoco extraemos una fiesta de su contexto más amplio: el ciclo anual de las fiestas, así como el medio ambiente social y natural; centrándonos en una región determinada.

Asimismo, procuramos describir no solamente desde la visión observadora, sino también la interna de la cultura, en virtud tanto de la observación participante como de las explicaciones ofrecidas por los lugareños. Por ejemplo, las descripciones son articuladas conforme a la clasificación de los procesos rituales, articulados por los

¹ En cuanto a la “música” de las fiestas aymaras, a partir de D'harcourt: “*La musique des Aymara Sur les hauts plateaux boliviens* (1959)”, se han publicado varios estudios; sobre las danzas y/o las actuaciones, las dos publicaciones citadas a continuación incluyen las danzas aymaras: A.C. Paredes: “*La danza folklórica de Bolivia* (1966)”, y E. Sigl et. al.: “*Cada año bailamos: Danzas autóctonas del departamento de La Paz* (2009)”, en el apartado de “Objetivos y metodología” de este último libro, la autora, doctorando de la Universidad de Viena, menciona que “el hecho de que no existe ninguna publicación de este tipo. En general sólo existen muy pocos textos sobre danzas indígenas de Bolivia...”. Estas afirmaciones son una buena prueba tanto de la escasez de los datos al respecto, como del interés por <la danza> extraída de la fiesta en totalidad.

² V. Ochoa han realizado varias descripciones sencillas de las fiestas aymaras en Perú, publicadas por el Instituto de Estudios Aymaras en Chucuito, Perú.

transmisores de la cultura. En definitiva, estas descripciones comprensivas componen una etnografía en sentido estricto.

b). La interpretación mediante <la descripción densa>:
hacer una etnografía en sentido amplio

En segundo lugar, intentamos comprender las fiestas aymaras en el contexto amplio de la sociedad comunal y su medio natural. Es decir, apoyándonos en la descripción mencionada, así como en el diálogo con los lugareños, dilucidamos cómo las fiestas se vinculan con los demás elementos.

Dilucidar la relación entre los rituales y la sociedad mediante la observación participante ha sido uno de los problemas más sustanciales en la antropología moderna, a partir de Malinowski (1922). Con este objetivo, Geertz, considerando la cultura como tramas de significación, propone la teoría interpretativa con su concepto clave de <la descripción densa> (Geertz 1973). El presente trabajo también sigue esta línea, es decir, intenta construir las formulaciones teóricas microscópicas que “se ciernen muy bajo sobre las interpretaciones que rigen” (Geertz 1987[1973]:36). Esto compone el núcleo de nuestro trabajo, siendo un aporte más sustancial y constituyendo una etnografía en sentido amplio, la cual es la esencia de la antropología social y cultural.

Con el objeto de revelar la vinculación entre el ciclo agrícola y el ritual, la presente tesis consta de cuatro partes correspondiendo a las épocas de abundancia (poscosecha), de la siembra, del crecimiento y de la cosecha.

c) Interpretación de los rituales aymaras a través de la teoría de la ideología

Por último, teniendo en cuenta todo lo mencionado y apoyándonos en ello, practicamos una interpretación macroscópica de los rituales aymaras. Es inevitable que, se abstraigan los detalles vivos en torno a los rituales, al reducir los datos etnográficos a la teoría amplia. En efecto, para desplegar una teoría universalizadora, conocimientos

pormenorizados y descripciones minuciosas no siempre son indispensables; ni de la agricultura ni de la danza. Esto es un dilema de la etnografía. Aun así, es indudable también que el análisis macroscópico hace posible comparar diferentes culturas, y en consecuencia, ayuda a la comprensión de la cultura humana en general.

Con este objetivo, empleamos la teoría de la ideología de Maurice Bloch (1986, 1989). Bloch intenta establecer una teoría universalizadora que explique la relación compleja entre la cultura y la sociedad, aplicando la teoría de la ideología de Althusser, con su concepto de “los aparatos ideológicos del Estado”, al análisis antropológico de los merinas de Madagascar como detallamos en el apartado IV.5. del presente trabajo.

Aplicando esta teoría a las fiestas y a los rituales aymaras, partimos de la hipótesis de que estos acontecimientos comunales puedan ser interpretados como el aparato ideológico, con el cual se construye y se transmite la ideología que hace posible perpetuar la sociedad comunal.

1.3. Constitución e hipótesis de la presente tesis

La presente tesis consta de cuatro partes.

En la primera parte, examinamos las fiestas y los procedimientos agrícolas de la época de abundancia tras la cosecha de los productos (mayo-junio). En el capítulo I pretendemos poner de manifiesto la peculiaridad de la agricultura de tubérculos que es una magnífica adaptación al ecosistema singular del altiplano, subrayando la importancia de su procesamiento de conservación para transformárselos en *ch'uñus*, mediante la descripción de la condición ecológica, el procedimiento técnico y la alimentación, así como de la interpretación del ritual al respecto. A continuación, para facilitar la comprensión de los ritos aymaras, vamos a reseñar la religiosidad aymara, señalando su cualidad híbrida con los elementos nativos, aunque sus rituales se celebran como “católicos”.

En el capítulo II revisamos las características generales de los conjuntos de flautas aymaras, los cuales constituyen el núcleo de las fiestas aymaras, descubriendo su peculiaridad comunal y reconsiderando el concepto de “música”. En el capítulo III vamos a examinar minuciosamente la fiesta de la Santa Cruz (mayo), fiesta patronal del pueblo Chuquiñuma, especialmente el *Amijo* –conjunto de flautas de Pan– y pretendemos dilucidar que el tema de la fiesta –consecución del procesamiento exitoso del *ch'uñu*, “atrayendo la helada”, fenómeno atmosférico imprescindible para el procesamiento, y de la abundancia en general– se halla enunciado mediante diferentes expresiones simbólicas, sobre todo en la actividad del *Amijo*, incluida la actuación ritual del *Cóndor*. En el transcurso de nuestra investigación, incluida la comparación con la música de la región Norte de Potosí, el concepto occidental de “música” no encajaba con aquello que allí observábamos; fuimos entendiendo el sentido de esa parte fundamental de los ritos, y nos planteamos la hipótesis de que la acción de ejecutar las flautas se comprende más bien como un ritual.

Finalmente en el capítulo IV examinamos diferentes fiestas de la época de abundancia en el pueblo Colquencha, esbozando el sistema de autoridades comunales –los *mallkus*–, centrándonos en su rol de mediador entre los comuneros y las deidades. Además, examinamos la teoría de la ideología de M. Bloch, para emprender su aplicación al análisis de las fiestas aymaras. Así pretendemos descubrir que mediante los rituales se construye la ideología: la consecución de la abundancia y la fertilidad se puede asegurar mediante los rituales y sus procesos, especialmente el proceso del intercambio recíproco entre la comunidad y las deidades, por mediación de los *mallkus* y otros protagonistas, incluidos los flautistas, y que ésta sirve para perpetuarse la comunidad. Así planteamos la hipótesis de que los rituales aymaras se comprenden como un aparato ideológico.

En la segunda parte, vamos a examinar las fiestas y los procedimientos agrícolas de la época de la preparación de la siembra, los cuales encauzan hacia el nuevo ciclo reproductivo. En el capítulo V, primeramente, vamos a interpretar el ritual del relevo de los líderes como un rito de transición de la sociedad comunal. Seguidamente, examinamos el ritual de agosto: ofrendar un sacrificio en la *aynuqa* (tierra cultivable

bajo el control comunal) para la próxima siembra, dilucidando los elementos ideológicos que se construye de manera simbólica e icónica pero no lingüística; no solamente la necesidad de la ofrenda que suministra la fuerza vital a la tierra para asegurar una cosecha abundante, sino también la continuidad entre las deidades y los comuneros, mediante las figuras antropomorfas, con sus títulos –tanto de las deidades como de los comuneros– y vestimentas idénticas a las de los líderes, así como el espacio donde se colocan –entre las áreas sagrada y pública–.

En el capítulo VI, examinamos los intercambios y la reciprocidad, concepto sustancial tanto para el intercambio laboral en la vida real, como para el ritual constituyendo su razonamiento lógico. Primero reseñamos los estudios precedentes sobre el intercambio de dones y la reciprocidad, así como el intercambio laboral entre los aymaras, subrayando el *ayni* (reciprocidad equilibrada). Segundo, pretendemos poner de relieve que la reciprocidad es una ideología sustancial entre los aymaras, la cual se expresa y se construye en los rituales, y que la red de la relación recíproca tanto de la vida real como de la ritual se construye mutuamente. Así, conforme a nuestro análisis, nos planteamos la hipótesis de que los intercambios festivos les permiten a los donatarios manifestar públicamente su red de conexiones; no solamente la representan y la constatan, sino también la construyen de manera performativa, dando lugar a la deuda, especialmente en el caso del *ayni* que requiere la contraprestación equilibrada. Finalmente, mediante la observación minuciosa de los procesos rituales del intercambio, analizando la reciprocidad entre hombres y dioses, pretendemos demostrar que el intercambio recíproco da sentido a la fiesta, construyendo el proceso ritual y sosteniendo su realización. Especialmente nos planteamos la interpretación de dichos procesos, con el modelo del intercambio ternario, consistente en los flautistas (*Amijos*), los organizadores de la fiesta y las deidades, que permite atraer la abundancia en la comunidad mediante la fiesta.

En el capítulo VII, vamos a examinar las dos fiestas patronales –la de la Asunción y su octava, realizadas sucesivamente en agosto en Colquencha, concibiendo su explícito contraste. Uno de los puntos contrastantes es que la primera asimila los elementos urbanos, incluidos los ciudadanos y forasteros, formando una situación “communitas”,

mientras que la segunda los excluye. Nuestra experiencia de la investigación de esta última se comprende como un ejemplo del proceso de la aceptación conflictiva de un/a investigador/a extranjero/a en la sociedad, en el cual también, según nuestro análisis, el principio de reciprocidad es la clave de la comprensión de los argumentos locales, especialmente el exclusivismo. Además, analizamos el tema de la consecución de la abundancia y fertilidad, en las actuaciones representadas en las dos fiestas: examinando las expresiones miméticas, proponemos que éstas constituyen el modelo ideal del ciclo agrícola, más que una simple imitación de la realidad, incluyendo pensamientos invisibles que son visualizados. Asimismo, descubrimos las sustanciales expresiones metafóricas y rituales: matrimonio y Trinidad reproductiva, analizando las características de los personajes ancianos que protagonizan las actuaciones.

En el capítulo VIII, vamos a revisar las fiestas y rituales de septiembre que marcan e impulsan la pronta siembra, con las cuales se concluye la época de las fiestas y abundancia. Vamos a examinar la expresión mediante la miniatura que es sustancial en la cultura aymara, representándose su deseo –incluido el éxito de la agricultura–. En la fiesta de la Exaltación se realiza la siembra en miniatura en el cerro sagrado. Conforme a nuestra observación y análisis de tal expresión, nos planteamos la hipótesis de que la representación mediante la miniatura se comprende como <hacer un precursor, para originar o atraer lo real>, como si fuera una semilla que crece grande (existe el caso de que “siembran” las miniaturas enterrándolas), con lo cual la miniatura se comprende como el hilo conductor que permite interpretar varios rituales aymaras. Además, señalamos que, igual que el concepto occidental de miniatura, los aymaras también aplican la representación en miniatura no solamente a los objetos materiales, sino también a los actos no materiales (siembra y producción), teniendo en cuenta la teoría del modelo reducido de Lévi-Strauss, dilucidando el interesante contraste con la cultura japonesa que carece del concepto semejante (los objetos que son miniaturas desde la visión occidental, no se comprenden de la misma manera entre los japoneses).

En la tercera parte, vamos a examinar las fiestas y los procedimientos agrícolas desde la siembra hasta el crecimiento de los productos. En el capítulo IX, vamos a examinar el

uso de la tierra, especialmente el sistema de barbecho sectorial colectivo (sistema de *aynuqa*). Analizando diversos aspectos del sistema, pretendemos aclarar que su objetivo primordial es reunir tierras sembradas en un todo, con el fin de tener un pastizal común extenso, formando un régimen comunal de la tierra que dista de la simple rotación de cultivos o barbecho individual. Asimismo, proponemos que, constituyendo un tipo de *commons*, el sistema puede permitir un uso sostenible y eficiente de las tierras.

En el capítulo X, vamos a descubrir que los diferentes puestos de autoridades comunales (*mallkus*), responsables de las fiestas y rituales comunales, sean designados como “*uraqita* (por la tierra)”, es decir, su cumplimiento es una obligación para los que poseen tierras, y al mismo tiempo legitima su derecho de uso y posesión de las mismas. En consecuencia, se revela que el motivo primordial del ejercicio de los puestos de *mallkus*, por parte de los comuneros, es legitimar su derecho a la tierra. Este tipo de obligación ha sido teorizada mediante la idea de la “reciprocidad entre los comuneros y la comunidad”. Sin embargo, la relación entre la obligación y la posesión de la tierra no se comprende como la prestación y la contraprestación; de tal modo que nos planteamos la hipótesis de que esta relación más bien se comprende como una norma constitutiva [constitutive rule], según la clasificación de J. Searle, cuyo ejercicio depende lógicamente de la norma y que no se puede comprender adecuadamente mediante el concepto de reciprocidad. En la presente tesis, pretendemos comprender el sistema de los *mallkus*, concibiendo el conocimiento ideológico moral –“*mallkus* cuidan la tierra”, realizando los rituales para atraer la fertilidad y la abundancia. Así pretendemos dilucidar que dicho conocimiento ideológico supone un pilar para la Organización comunal, legitimándola e impulsándola, y en consecuencia, sirve para la perpetuación de la comunidad que se basa en el control autónomo de la tierra, que se realiza en virtud de la Organización. Asimismo, revelamos la importancia del papel de las autoridades femeninas en la Organización originaria aymara, conforme tanto al excelente trabajo de Rasnake como a los datos etnográficos en torno a las autoridades comunales de Bolivia. Dado que el sistema de autoridades comunales “designadas por la tierra” afecta a los diferentes aspectos de la cultura y la sociedad aymara: fiestas y rituales, uso y posesión de la tierra, estructura social, agricultura y ecosistema, el capítulo X resulta que sea una clave de la presente tesis.

En el capítulo XI, vamos a examinar las fiestas y rituales en la época de crecimiento de cultivo. Primero, revisando el ritual de *Nacimiento*, revelamos su cualidad híbrida, aunque se asemeje al belén católico, siendo su objetivo principal el de la proliferación de los ganados. Así demostramos que los aymaras expresan los intereses primordiales a su estilo apropiando las costumbres católicas. Seguidamente resumimos el ritual del ayuno (enero), señalando que en este acontecimiento anual se observa explícitamente la vinculación estrecha entre la agricultura, la Organización comunal y la organización de la fiesta, así como la iglesia católica. A continuación revisaremos las dos fiestas protagonizadas por los *kamanas* (encargados del sembrado *aynuqa*): la Candelaria y el Carnaval. Examinando la fiesta de la Candelaria, señalamos que su núcleo es hacer que los productos inmaduros sean bendecidos en la iglesia para que maduren bien. Entre las parejas del *kamana*, responsables de la producción de la *aynuqa* encargada, el masculino protagoniza esta fiesta, comparado con el Carnaval en que la pareja del *kamana* destaca su unión. Finalmente examinamos minuciosamente el Carnaval, realizando el análisis simbólico, y así pretendemos revelar que en esta fiesta que coincide con el momento culminante de la reproducción agrícola, se expresa la unión o ambigüedad de los elementos opuestos, incluida la unión genérica, la cual implica la reproducción humana que se suele emplear en los rituales aymaras, representando metafóricamente la reproducción agrícola. Asimismo, analizamos la expresión simbólica que implica el contraste entre las dos épocas: época de crecimiento y continuidad / época de la cosecha y separación.

En el capítulo XII, vamos a revelar la peculiaridad de la expresión y representación simbólicas entre los aymaras, sintetizando el simbolismo que se ha examinado en los capítulos precedentes. Primero, examinamos la estrecha relación entre el ciclo agrícola y los instrumentos musicales, superando la tesis etnomusicológica que reduce este tema al dualismo generalizado basado en la cosmovisión dualista y proponiendo nuevas interpretaciones. Luego, exploramos la posibilidad de la expresión simbólica mediante la estructura musical, analizándola minuciosamente. Por último, tomando en cuenta las discusiones en torno al simbolismo, descendemos a analizar las expresiones visuales que caracteriza la cultura aymara, que se supone evocar algún mensaje o imagen,

intuitiva y no verbalmente. Así pretendemos revelar que estas expresiones simbólicas tienen relaciones estrechas con la agricultura y sugieren varios mensajes para obtener una cosecha exitosa, pese a que sus mensajes son ambiguos y difieren de los lingüísticos. Asimismo, apuntamos la existencia de los elementos visuales, comunes con la cultura Tiwanaku.

En la cuarta parte, en el capítulo XIII, con la Semana Santa que marca el inicio de la cosecha, vamos a completar el ciclo anual tanto agrícola como ritual, con lo cual concluimos el tema principal de la tesis basado en los datos etnográficos de los pueblos aymaras. En el capítulo XIV, vamos a trasladar la vista de los pueblos aymaras al Estado nacional (Bolivia), y según la teoría de Hobsbawm –Invención de la tradición–, analizamos la invención del ritual de Estado, con motivo de la toma de posesión, como primer presidente del Estado proveniente de un pueblo originario (aymara). Examinando los conocimientos ideológicos construidos y expresados en el contexto de la creación del nuevo ritual de Estado, pretendemos revelar que esto también sirve como un aparato ideológico del Estado. Finalmente, en el capítulo XV, vamos a abordar un pequeño ensayo sobre la fiesta española, para ser un punto de partida para la investigación en el futuro.



2. Problemas metodológicos

2.1. Ritual y sociedad³

La exploración de la relación entre el ritual y la sociedad se remonta a Fustel de Coulanges (1830-1889) que señaló la importancia del culto de los antepasados para comprender las instituciones sociales en Grecia y Roma. Durkheim (1858-1917), por su parte, consideró la religión como un fenómeno social, y el ritual como un medio para vincular a los individuos al grupo colectivo. Por otro lado, Robertson Smith (1846-1894) argumentó que el ritual genera la fe, concediendo importancia a su rol de mantener la unidad social. El objetivo social del ritual desembocó en el funcionalismo.

Los funcionalistas consideraron la sociedad como un sistema estático y estructurado, y el ritual como un medio para regular y estabilizar este sistema (Bell 1997: 29). Superando diferentes críticas duras hacia el funcionalismo, R. Rappaport (1926-1997), representante de la antropología ecológica, argumentó el ritual con relación tanto a la sociedad, como al ecosistema y M. Harris (1927-2001) también emprendió una nueva aproximación llamada materialismo cultural.

Por otra parte, entre los estudios centrados en la significación o estructura del ritual, más que su función, se han propuesto las teorías como “Rito de paso” (A. Gennep: 1873-1957)⁴; “la escenificación simbólica [the symbolical enactment] de las relaciones sociales mismas” (M. Gluckman), que va más allá de su simple representación de la cohesión social (Bell 1997: 38); “Drama social” (V. Turner), entre otros. Además, existen antropólogos que consideran el ritual como una especie de comunicación (M. Douglas, E. Leach y S. Tambiah, entre otros).

³ Vid. C. Bell (1997), especialmente el capítulo II (Ritual and Society), así como C. Bell (1992). Como representante de los estudios rituales (ritual studies), Bell (1992, 1997) ha examinado esmeradamente la corriente de las teorías en torno al ritual, no solamente de la antropología, sino también de la historia, teología, y psicología, entre otros.

⁴ Van Gennep (1909), concibiendo las transiciones de la vida social que se realizan mediante los ritos, reveló la estructura tripartita de los ritos que guardan una secuencia (separación, transición y reincorporación), la cual es el núcleo del concepto de “Rito de paso”.

Lo anterior es un resumen panorámico de las teorías que intentan explicar la relación entre el ritual y la sociedad, a rasgos generales. Por otro lado, en torno a la eficacia ritual, para centrarse en el modo de que el ritual o su acto afectan a la vida real o a la construcción de la sociedad—, la visión performativa puede ser eficaz⁵.

2.2. Rituales –visión performativa–

El concepto de performatividad fue profundizado en la filosofía del lenguaje; especialmente J. L. Austin, analizando el acto del habla, propuso una clasificación de los enunciados performativos [Performative utterances]⁶: “hablar es actuar”. Este concepto es aplicable en el análisis de los rituales, por su cualidad impulsora que hace realizar algo fuera del ritual, en torno al tema de la eficacia ritual, incluso los no lingüísticos, como los gestual y material. En efecto, el ritual impulsa a la gente a ponerse en acción fuera del ritual, y en consecuencia, afecta a la construcción de la sociedad. Aquí tiene lugar la importancia del acto y la práctica del ritual.

La corriente del análisis del ritual centrado en su práctica y performatividad se desarrolla con Goffman (1967)⁷, Bourdieu (1975)⁸, Tambiah (1979, 1985), Bloch (1986), entre otros. Por ejemplo, M. Bloch (1986) afirmó que los conocimientos ideológicos [ideological knowledge] se construyen a través de los actos rituales, incluidos cantos, danzas, oratorias y otros.

⁵ Según Tambiah, Malinowski descubrió la función social del ritual que propulsa los trabajos prácticos, con lo cual se anticipó a la teoría performativa (*vid.* Tambiah (1996[1990]: 117-139).

⁶ John Langshaw Austin (1911-1960), en su obra más conocida, publicada póstumamente (1962): *How to Do Things with Words* (Cómo hacer cosas con palabras).

⁷ Goffman (1959, 1967), introduciendo una visión performativa, examinó la interacción y el modo de la presentación de sí mismo, como *performance* en los rituales, lo que impulsó el concepto de <drama social> de V. Turner (1974).

⁸ Pierre Bourdieu (1991: 107-113), criticando a Austin por su sobreestimación del propio discurso que produce la eficacia del habla, subraya la autoridad del hablante como delegado de la institución y el contexto del habla, así como las condiciones sociales del ritual. Asimismo, inspirado en el concepto de M. Mauss (1934) en torno a su teoría de “*technique du corpus*”, Bourdieu (1977) redefinió el concepto de *habitus* como una disposición generadora de prácticas.

Esta corriente asimismo fue impulsada por la teoría de Searle (1969), quien argumenta la performatividad del lenguaje, distinguiendo en el acto del habla entre la regla constitutiva [constitutive rule] y la regulativa [regulative rule]. Por ejemplo, Tambiah (1985), en su análisis performativo, distinguió los rituales “constitutivos” y los “regulativos”; estos últimos se considera que organizan y realizan los demás actos. Asimismo, Gose (1994), investigando los rituales cíclicos en el pueblo quechua en Perú, subraya su carácter regulativo, afirmando que “los rituales valen la pena estudiar porque estos orientan y plasman las demás prácticas sociales que los rodean (*op.cit.*:4)”⁹.

La aproximación performativa es favorable para examinar el mecanismo dinámico de la generación tanto del conocimiento como del poder, problema fuera de la visión funcionalista que considera la sociedad un estático sistema integral. También es favorable para examinar la relación entre el ritual como práctica y la sociedad, librándose de las ideas preconcebidas, tanto de la relación entre el medio y el objetivo¹⁰, como de la cosmología como premisa del ritual. Por ejemplo, con esta visión se puede interpretar el ritual sin importar la existencia o no de la cosmología colectiva. Más bien, podemos contemplar el *proceso* de la construcción de la cosmología y otros conocimientos ideológicos, de modo constructivista.

En efecto, se reflexiona sobre el hecho de que los antropólogos consideren la cosmología sistemática como si fuera compartida por el grupo étnico investigado, aunque esta teoría sistemática es construida por los propios antropólogos, y asimismo,

⁹ “Like most modern writers, I assume that rituals are worth studying because they orient and shape other social practices around them. This is particularly true of the ‘regulative’ category of rituals distinguished by Tambiah (1985: 136-7). A regulative ritual coincides with other practical acts and directs them (Gose 1994: 4). “Rituals infuse the labour process with a specific cultural texture and sense. They provide the cues that frame and orchestrate the seasonal unfolding of social life... their meaning is itself dependent upon and supported by the thrust of the practical acts they shape”(*op.cit.*: 6).

¹⁰ M. Douglas cita un episodio sobre ritos de lluvia escrito por Marshall (1957): “los antropólogos preguntaron si los *bushmen* consideraban que el rito había producido la lluvia, fueron objeto de irrisión general” (1991[1966]:60); es un ejemplo paradigmático de que la relación medio-objetivo del ritual no conlleva su creencia. Asimismo, resumiendo el trabajo de Lienhardt como “está dedicado en gran medida a mostrar cómo los ritos crean y controlan las experiencias” (*op.cit.*: 71). M. Douglas en sí misma afirma que “Los ritos actúan sobre el cuerpo político mediante el instrumento simbólico del cuerpo físico” (*op.cit.*: 150). Aquí también se percibe una visión performativa.

que atribuyan la base de las prácticas rituales a esa cosmología (*vid.* Hamamoto 2000). Bloch critica a los intelectualistas por su distorsión: para producir un esquema de la cosmología, complementan lo que se puede observar con otras deducciones (1986: 8).

Ciertamente, en el caso de la religión cristiana se puede transmitir y compartir su dogma, a través tanto de la Biblia como del sistema educativo; en consecuencia, las prácticas rituales se pueden realizar basándose en la cosmología cristiana. Por el contrario, muchas religiones locales carecen de tal sistema y tanto su cosmología como su religiosidad varían dependiendo del individuo. De tal modo, no se puede suponer una cosmología homogénea¹¹.

Sobre la relación entre el ritual y la creencia, es muy sugestiva la observación de Bell (1992: 182-186), argumentada basándose en diferentes estudios etnográficos de diversas religiones, que podemos resumir como lo siguiente¹²: El ritual generalmente ha sido considerado como una expresión simbólica de la creencia, especialmente en las teorías de ritual como una forma del control social. Así los sistemas de creencia son considerados como cuestión de la cosmovisión cultural, pese a ello, lo que demuestran diversos datos etnográficos es que, para la gran mayoría de creyentes, las creencias religiosas son relativamente inestables y poco sistemáticas, transmitidas por los símbolos ambiguos. Así que la mayor parte de religiones son algo más que colección de

¹¹ Por ejemplo, la mayoría de los japoneses no tiene oportunidad para aprender ni la cosmología ni el dogma de las religiones más cercanas: el budismo y el sintoísmo; en consecuencia, no está seguro si tiene una religión definitiva.

¹² “Ritual has generally been thought to express beliefs in symbolic ways for the purpose of their continual reaffirmation and inculcation. This relationship is particularly prominent in theories of ritual as a form of social control” “More frequently, belief system are understood to be a matter of cultural worldview or communally constructed ideological systems quite beyond what particular person may or may not hold to be true” “The traditional association of belief and ritual is also challenged by growing evidence that most symbolic action, even the basic symbols of a community’s ritual life, can be very unclear to participants or interpreted by them in very dissimilar way.” “...some level or degree of social consensus does not depend upon shared information of beliefs, and ritual need not be seen as a simple medium of communicating such information or beliefs” “In addition to the evidence for the fundamental ambiguity of symbols, there is also evidence that religious beliefs are relatively unstable and unsystematic for most people” “Instead of well-formulated belief, most religions are little more than collection of notions” “Hinduism for Hindus is not a coherent belief system but first and foremost, a collection of practices. It is the collection of practices as such that needs to be explored further in order to understand their sense of religious action” (Bell 1992: 182-186).

nociones. Por ejemplo, el hinduismo para los hindúes no es un sistema coherente de creencia sino primeramente una colección de prácticas, la cual precisamente debe ser explorada para comprender el sentido de acciones religiosas.

Compartiendo esta afirmación de Bell, vamos a examinar primeramente las prácticas del ritual, más que su creencia. Bell también señala un punto muy interesante: en contraste con la creencia poco coherente, los creyentes, aunque carecen de la comprensión de concepciones teológicas, suelen tener conocimientos muy correctos sobre asuntos concretos del ritual y tabús convencionales (*op.cit.* 185)¹³. Aquí también hallamos la importancia en la práctica más que creencia sistemática, para los individuos.

Ahora bien, la religiosidad entre los aymaras es especialmente compleja e híbrida. La mayoría de los aymaras son católicos desde la infancia, y consideran también sus rituales como católicos. Pese a ello, en sus prácticas se observa que la libación a la Madre Tierra y el intercambio con las deidades son mucho más importantes que la asistencia a la misa. Asimismo, en la navidad se realiza un ritual llamado nacimiento, muy parecido al portal de Belén, pero la figura del niño Jesús es prescindible, puesto que su objetivo es la multiplicación de ganados representados en miniatura. Estas circunstancias de la religiosidad híbrida son observables. Además, la cosmología y la religiosidad de cada individuo no son homogéneas. Por ejemplo, varían considerablemente el nivel de la identificación entre las deidades locales y los santos católicos, así como la relación entre la *Pachamama* (Madre Tierra) y el *Achachila* (espíritu de la montaña y los antepasados), dependiendo del individuo.

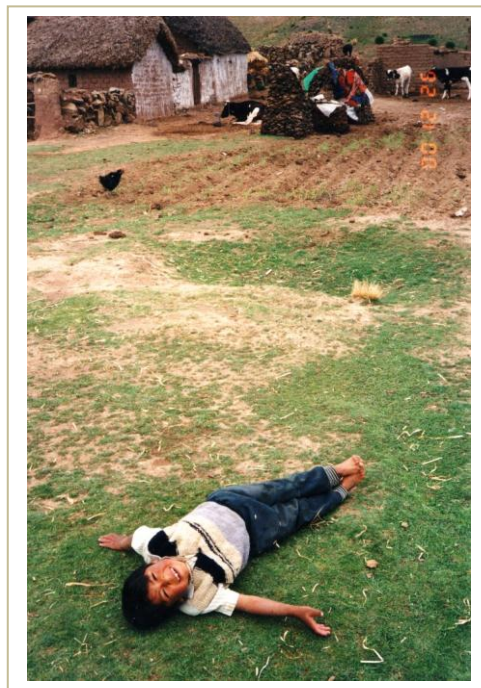
A pesar de todo ello, desde la visión performativa, concentrándonos en la práctica y no en la creencia, podemos analizar la relación entre el ritual y la sociedad, sin suponer una religiosidad colectiva ni cosmología homogénea. Como hemos mencionado más atrás, la presente tesis adopta la teoría de la ideología de M. Bloch, para interpretar esta

¹³ “In contrast to the evidence on beliefs, however... even poorly educated adherents of different creeds, people who had little in the way of coherent belief system and no grasp of theological conceptions, still tended to have a fairly accurate knowledge of concrete matters of ritual and mundane taboos” (Bell 1992: 185).

relación, entre la corriente de dicha visión. Además, dado que abordamos también el trabajo y el proceso de la producción –“infraestructura” en la teoría marxista–, podemos examinar dicha relación eficazmente.

Con todo ello, a través de este trabajo, vamos a señalar que en los rituales se construyen, se reconstruyen y se transmiten los conocimientos ideológicos –el término clave de Bloch–, de manera simbólica y visual, los cuales sirven para reproducir la comunidad, como su aparato ideológico.

En definitiva, no vamos a ver el ritual como una representación de la cosmología dada. Por el contrario, mediante la observación y el análisis del ritual como un acto o un proceso, incluidas las explicaciones por los agentes, dilucidamos los conocimientos que se construye en los propios rituales. Asimismo, para los análisis simbólicos también pretendemos interpretar los símbolos, basándonos en las observaciones minuciosas tanto del proceso ritual como de su contexto. Para conseguir esta meta, vamos a partir de los datos etnográficos, descritos y analizados minuciosamente.



2.3. Etnografía

2.3.1. La evolución de la etnografía y la teoría antropológica

La etnografía¹⁴ es una palabra compuesta por dos términos griegos *ethnos* (ἔθνος) y *graphein* (γράφειν); generalmente indica la descripción de cultura y/o sociedad¹⁵, la cual se remonta al siglo V a.C. –la “Historia” de Herodoto–, y ha evolucionado al compás del desarrollo de la teoría antropológica, constituyendo el ineludible sustento de la misma (Gómez Pellón 1995: 22)¹⁶

Al corpus etnográfico acumulado desde la antigüedad se incorporó la búsqueda iluminista de la verdad; esto encauzó hacia la teorización de conocimientos sobre el <otro>. Esta corriente confluyó con el darwinismo desembocando en el evolucionismo, y basándose en ello nació la antropología cultural a mediados del siglo XIX (*op.cit.*: 28-34). En esta antropología evolucionista, cuyos fundadores son Morgan y Tylor, se pone la diversidad de las culturas de diferentes grupos étnicos en la evolución unilineal que presupone la superioridad de Occidente, sustituyendo la cultura antigua por la primitiva.

F. Boas criticó este evolucionismo especulativo y aspiró a una antropología empírica, considerando los datos etnográficos minuciosos como el fundamento de la disciplina (*op.cit.*: 35-36). Esto fue un giro del paradigma de la especulación generalista al estudio empírico de culturas particulares, y asimismo, el punto de partida del relativismo cultural. En esta corriente Malinowski (1922) perfeccionó la etnografía moderna, refinando la investigación de campo: larga permanencia en la sociedad estudiada, observación participante con la lengua nativa y la etnografía que respeta la visión de los observados. Los etnógrafos cognitivistas son los que completaron la comprensión de

¹⁴ Según Hammersley, M. & Atkinson, P. (1994[1989]: 15), la característica distintiva de la etnografía ha variado como <el registro del conocimiento cultural> (Spradley 1980), <la investigación detallada de patrones de interacción social> (Gumperz 1981), <el análisis holístico de sociedades> (Lutz 1981), <una forma de registrar narrativas orales> (Walker 1981), entre otros.

¹⁵ Existen unas excepciones. Por ejemplo, en francés, “ethnographie” indica la etnología.

¹⁶ Sobre la evolución del concepto de la etnografía, el trabajo de Gómez Pellón (1995) es destacado, el cual rastrea la historia de la etnografía exhaustiva y concienzudamente.

dicha visión nativa, y quienes dilucidan etnotaxonomías. Aquí se perfeccionó una metodología de la etnografía moderna que se caracteriza por el realismo y el cientifismo (*op.cit.*: 37-41).

Geertz, por su parte, propuso la antropología interpretativa, la cual marca el momento de giro de la etnografía moderna al postmodernismo. La idea de que la antropología no es una ciencia experimental en busca de leyes universales, ha sido afirmada por los estudiosos predecesores como F. Boas y Evans-Pritchard. Además de ello, Geertz sustituyó la búsqueda de leyes por la de significaciones. Geertz considera la etnografía como una interpretación y *fictio*, que se realiza desenredando las estructuras conceptuales complejas e interpretando el texto “escrito en conducta” (Geertz 1973). Por primera vez aquí se reveló la importancia de la existencia y la implicación del antropólogo, como sujeto de interpretación y creador de la etnografía. Asimismo, se descubrió el hecho de que la etnografía no es una descripción objetiva de la realidad, sino una ficción. De tal modo, hallamos un germen del constructivismo postmoderno en la teoría interpretativa de Geertz.

2.3.2. La etnografía y el postmodernismo

En el postmodernismo, se reflexiona completamente sobre el acto de la textualización en sí mismo. En consecuencia, se descubrió la relación entre los que escriben y los que son objeto de lo escrito, la cual entraña implícitamente la política. Uno de los puntos decisivos más sustanciales de dicho giro postmodernista es el “*orientalism*” criticado por Said, E. (1978). Apoyándose en el concepto de discurso propuesto por Foucault, Said (1978) expuso la circunstancia política del desequilibrio del poder en las representaciones y descripciones, la cual se observa también en los estudios antropológicos incluida la etnografía: Occidente asigna representaciones negativas a Oriente -no Occidente-. En su crítica, “el Oriente” no es una entidad geográfica, sino una construcción cultural del “otro” para establecer la identidad y la superioridad del propio Occidente, y asimismo, para justificar la dominación colonial (*vid.* Ota 1993).

La cuestión de Said; “cómo se puede representar a los otros” dio lugar al denominado “dilema de la cultura”¹⁷. Uno de los problemas acusados por la llamada Escuela de *Writing Culture* es el desequilibrio entre los estudiosos y los estudiados, y asimismo, el hecho de que los primeros describen a los segundos esencializándolos arbitrariamente. Por ejemplo, R. Rosaldo (1986) critica a Evans-Pritchard (1940) por su falacia de olvidar el contexto de la dominación colonial que le hizo realizar la investigación. V. Crapanzano (1986) descubrió que Geertz generaliza “la subjetividad balinesa” y representa arbitrariamente la cultura desde una visión privilegiada, mientras que subraya la importancia de ver cosas desde el punto de vista local. De este modo, como Asad (1986) señala acertadamente, el poder político se involucra en el proceso de la “traducción cultural”, tarea de la antropología. J. Clifford (1986), por su parte, compara la etnografía con el arte, afirmando que ésta es incompleta y su verdad es parcial. S. Tyler (1986) considera la etnografía como un poema, cuyo texto no representa algo, sino que lo evoca.

A través de dichas críticas y reflexiones, se han de-construido tanto la etnografía como la investigación de campo, en la corriente postmodernista¹⁸.

2.3.3. Colonialismo en la disciplina de la antropología

A ello habría que añadir el hecho bien sabido de que la disciplina de la antropología en sí misma entraña el colonialismo. Shimizu (2001) señala acertadamente que la crítica reflexiva de la antropología postmodernista es un discurso que “se apropia de la antropología como si fuera propia de Occidente, con lo que reproduce el centralismo occidental, aparentando su propia crítica”. Vamos a revisar el colonialismo en la antropología a continuación:

¹⁷ Clifford, James 1988 “*Predicament of culture*”.

¹⁸ El fruto de esta corriente son la Etnografía reflexiva, la Etnografía de 1ª persona, la Etnografía polifónica, entre otros.

“La antropología ha tenido por objetivo “el estudio de las culturas de <otros>”, con la idea del <relativismo cultural>. Sin embargo, esta idea ha sido incompleta; el sujeto de comprensión siempre se ha fijado en Occidente, mientras que <el otro> se ha fijado en no-Occidente, pese a que, “por cuanto profesa el relativismo en comprensión, ambas partes deberían de ser intercambiables” (Shimizu 2001: 174).

Además de ello, dependiendo de la combinación de ambas partes, o bien dependiendo de la visión del sujeto de comprensión, “la antropología debe de variar y no ha de ser homogénea universalmente” (*op.cit.* 183). A pesar de todo ello, no cabe duda de que existe un colonialismo en la disciplina: Occidente, sobre todo los países anglosajones¹⁹ se hacen con la hegemonía en la antropología y reprimen los discursos no- Occidentales, explotando sus contribuciones, como veremos a continuación.

A finales del siglo XIX, los antropólogos empezaron a las investigaciones de campo por sí mismos. No obstante, sus investigaciones dependían de la contribución de los ayudantes locales, y la explotaban en gran medida²⁰. Aunque los ayudantes se encargaban de la mayor parte de los trabajos –desde la recolección de informaciones hasta la redacción de textos–, sus nombres eran presentados en la página de agradecimientos –si se presentaban–, y “la etnografía solía ser publicada con el nombre del antropólogo como autor (Shimizu 2001: 178)”²¹.

¹⁹ Aunque Shimizu escribe “Inglaterra y Estados Unidos de América”, en el presente trabajo lo sustituimos por <los países anglosajones>.

²⁰ Según Shimizu (2001: 195), el plagio de los datos de Dña. Bates, cometido por Radcliffe-Brown es un ejemplo escandaloso de la explotación de asistentes (*vid.* Needham1974 y White1981).

²¹ Sanjek. R. (1993) revela que los antropólogos estadounidenses eran negligentes por educar a los asistentes locales para formar a los antropólogos (Shimizu 2001: 178).

2.3.4. Discriminación de los antropólogos nativos

En su estructura colonial de conocimientos, la cual divide el Oriente y el Occidente, surgió el concepto del “antropólogo nativo”²² que implica una categoría inferior, tratado de la misma manera que un informante. Hallamos un ejemplo paradigmático de esta división colonial de la antropología: mientras que los trabajos de los antropólogos occidentales que investigan en su propio país occidental se designan “Anthropology at home (antropología en casa)”, los de los antropólogos no-occidentales que investigan en su propio país no-occidental se designan “Native Anthropology (antropología nativa)” (*vid.* Yamamoto 2006: 196).

En el “sistema mundial de conocimiento” de la antropología, reinado por los países hegemónicos –Inglaterra, EE.UU. y Francia–, estos tres países monopolizan la autoridad para definir el criterio de calificación de los trabajos antropológicos y marginan los trabajos de los demás países menospreciándolos (Kuwayama 2002: 141). Por ejemplo, cuando los no-occidentales (incluidos los japoneses) estudian en dichos países hegemónicos, suelen ser aconsejados que escojan su país originario como el objeto de investigación (e.g. Shimizu 2001: 178, Kato 2006:207-8). Esto es una expresión del acuerdo tácito de que a los alumnos no-occidentales (no blancos) les espera solamente la información y no la contribución teórica (Ota 1998, Kuwayama 1997). En definitiva, los antropólogos nativos son tratados como si fueran informantes siendo menospreciados (*vid.* Abu-Lughod, L. 1991 y Harrison, F. 1997).

Frente a esta situación de desequilibrio, en los últimos lustros las élites locales empiezan a acusar al colonialismo (Trask 1991). Sin embargo, en vez de reflexionar sobre su conducta, los antropólogos hegemónicos suelen clasificar las mencionadas acusaciones en la categoría de <críticas de los nativos>, transformándolas en datos para su etnografía, y abandonan ese campo de investigación que les molesta. Así conservan la autoridad de su propia academia (Shimizu 2001: 182).

²² Sobre el argumento detallado del concepto de “antropólogo nativo”, véase Kuwayama (2004).

Por otra parte, la antropología en Japón se centra en el estudio de culturas de <otros>²³ y su campo de investigación cubre todo el planeta, siendo el único caso excepcional entre los países no occidentales. Es una imitación de la antropología de Occidente. No obstante, debido a la desventaja del idioma japonés, además de ser no-Occidente, la antropología japonesa es invisible a los ojos de Occidente y aislada de la red internacional. En consecuencia, la antropología japonesa forma otro sistema mundial paralelo al sistema mundial de conocimiento en Occidente, que se produce, circula y se consume únicamente en Japón (*op. cit.* 187-8).

Shimizu propone superar estas circunstancias inconvenientes, a través del diálogo y la relativización completa, e indica unos puntos sustanciales que se citan a continuación:

“La comprensión de diversas culturas escrita por el antropólogo ha de depender de la relación entre la cultura del antropólogo como autor y la del lector; en este sentido, la comprensión no es sino relativa. Asimismo, la evaluación de la etnografía puede variar según el trasfondo cultural de los lectores”. (*op. cit.* 2001: 190).

De este modo, Shimizu desarrolla la crítica reflexiva postmodernista occidental, deconstruyendo la disciplina de la antropología en sí misma y completando el relativismo; propone realizar diversas antropologías y etnografías, descartando la división de Occidente / no-Occidente de la relación tripartita entre los que escriben, los que son objeto de lo escrito y los que leen²⁴, diversificando dicha relación mediante diferentes combinaciones, conforme a los contextos respectivos.

Han pasado una década desde dichas propuestas, pero parece que no ha cambiado la relación entre la antropología japonesa y el sistema mundial de conocimiento. Tampoco

²³ Según la costumbre japonesa de la categorización académica, la circunstancia sociocultural de Japón es objeto de investigación principalmente por parte de la sociología y del folklore. No obstante, los estudiosos occidentales que investigan la cultura japonesa consideran a los estudiosos japoneses de dichas disciplinas como antropólogos (Shimizu 2001: 183-4).

²⁴ Kuwayama (2006: 245) denomina esta relación *ethnographic triad* (tríada etnográfica).

parece que haya cambiado el otro sistema mundial dentro de la academia japonesa. Es indiscutible que existe un colonialismo en este otro sistema mundial también, invisible desde Occidente. Es probable que sea difícil de cambiar, puesto que, debido a la limitación del idioma japonés, este mundo no puede influir en Occidente eficazmente, y a la vez, puede estar libre tanto de la crítica como de la intervención del mundo externo.

2.3.5. Más allá de la dicotomía entre la antropología hegemónica y la nativa

Cuando pertenecía a la Universidad japonesa, mi director me exhortó sinceramente a que volviera a Japón en cuanto terminara la investigación, que investigara en Perú, no solamente en Bolivia, y que analizara mis datos basándome en los estudios sobre la cultura peruana publicados en Occidente. Todos estos están dentro del marco de la disciplina de “Estudios Andinos” en Japón, a mi entender. La antropología japonesa como el estudio de <otros>, siguiendo el marco occidental de esta disciplina, separa el campo (*field*) del hogar (*home*), con lo que establece la autoridad de los antropólogos – tipo hegemónicos–, diferenciándolos de los “antropólogos nativos”.

Especialmente en los Estudios Andinos del Japón, el estudio de Perú es dominante. A partir del año 1958, el equipo de investigación de los Andes de la Universidad de Tokio ha obtenido excelentes resultados en las excavaciones de diferentes sitios arqueológicos peruanos. Además, es innegable que la mayor parte de los estudios andinos publicados en Occidente tratan de la cultura peruana. Dada esta circunstancia, no es extraño que los andinistas japoneses suelen elegir los pueblos peruanos para que sean su campo principal de investigación.

Por otra parte, en Occidente apenas se han publicado los estudios antropológicos que tratan de la cultura aymara de Bolivia. La mayor parte de los estudios de los Andes bolivianos, publicados en Occidente, tratan de los quechuas como objeto. Por el contrario, en Bolivia, se han publicado numerosos trabajos sobre los aymaras. Pese a ello, estas publicaciones locales suelen ser consideradas como los datos básicos, en el marco de dichos estudios en Japón. Es decir, se espera que los estudios realizados por

los antropólogos nativos ofrezcan solamente la información. Aunque estas publicaciones locales sobre los aymaras incluyen no pocos trabajos realizados por los provenientes de Occidente, se percibe la importancia no en la nacionalidad, sino en la base donde reside, para clasificar a uno como “antropólogo nativo”.

Por ello debería haber vuelto a Japón, para no ser tachada como una <antropóloga nativa>, y así poder afiliarme a la academia de Estudios Andinos del Japón. En el caso contrario, podríamos ser considerados como informantes, sinónimo de antropólogos nativos. A pesar de dicho consejo sincero, ya estaba “nativizada”, puesto que había vivido en Bolivia durante largo tiempo, y me era difícil analizar los datos coleccionados en los pueblos aymaras, conforme a los trabajos que tratan de los pueblos quechuas peruanos, además de que respetaba demasiado las bibliografías publicadas en Bolivia. Ante todo, se consideraba un defecto mi falta de experiencia investigadora en Perú, según el marco de Estudios Andinos del Japón. Un arqueólogo me animó diciéndome “Dado que has vivido en Bolivia tanto tiempo, recoge los datos, los cuales tendrían un valor”; y así llegaría a hacerme informante.

Aun así, “la antropología nativa de Bolivia” entraña una extensión mucho más amplia que “el estudio boliviano en Japón”, incluyendo a los antropólogos de España, Holanda, Escocia, entre otros. Dada esta circunstancia, no era reacia a aceptar la etiqueta de antropóloga nativa. No obstante, no me convencía la dicotomía de la antropología hegemónica y la nativa. Como Shimizu indica acertadamente, tanto la antropología como la etnografía han de ser relativas, dependiendo de la combinación de la relación entre los que escriben, los que son objeto de lo escrito y los que leen; asimismo, pueden ser calificadas mediante diversas visiones y diferentes valoraciones. En definitiva, debe existir la posibilidad de etnografías de la cultura aymara, libres de los lazos de la categoría “Estudios Andinos”. Por ejemplo, podemos comparar la cultura aymara con la de pueblos españoles, en vez de analizarla a través del marco teórico de la cultura peruana. Esta visión me interesa mucho más, y no existe en Japón.

Dadas las circunstancias, decidí cambiar de rumbo hacia España, cuya antropología comenzó un poco más tarde que los países hegemónicos y, merced a ello, no ha tenido

que cometer “el colonialismo de la antropología”. Me encanta esta cualidad y estoy satisfecha con dicha decisión. En consecuencia, mi posición se hizo estratificada²⁵ y cosmopolita²⁶. Espero que pueda aprovechar esta posición, para introducir nuevos aires en esta situación polarizada y desigualada, fomentando el intercambio entre los estudios desde diferentes visiones. Estoy de acuerdo en la propuesta de Kuwayama (2006: 260):

“Lo que nosotros antropólogos debemos aspirar no es una narrativa de <otros> encerrada en una comunidad académica especial, sino una narrativa abierta a todos, incluyendo los que escriben, los que son objeto de lo escrito y los que leen que residen en todas las comunidades.”

Como hemos visto, la antropología de los países hegemónicos occidentales ha monopolizado el conocimiento y la autoridad, escribiendo sobre los <otros> parcialmente esencializándolos. La antropología japonesa lo imitó y formó otro pequeño sistema mundial de conocimiento. Sin embargo, las circunstancias pueden cambiar. La revolución de la tecnología de la información está desembarazando el límite de conocimientos. Asimismo, los “antropólogos nativos” pueden gozar de la oportunidad de estudiar en los países occidentales e incluso investigar culturas en ellos.

La antropología hegemónica, por su parte, debe reflexionar su autoridad tras el giro postmodernista; ya que no puede representar los <otros>, cultura o etnia objeto de

²⁵ En la academia japonesa, soy una antropóloga *nativizada* debido a mi prolongada estancia en campo de investigación. En España, puedo ser considerada como una antropóloga japonesa que tiene su campo de investigación en Bolivia. Por otro lado, desde la visión boliviana, soy una japonesa que ha estudiado antropología en Japón y España, y asimismo, ha investigado y vivido en Bolivia; esta visión está más cercana al autorretrato.

²⁶ Ota, un doctor antropólogo japonés que ha vivido y se ha formado en EE.UU. desde los 18 a los 35 años de edad. Sin embargo, según Ota (1998: 276-8), él mismo nunca fue considerado como un antropólogo estadounidense, pese a que impartía la antropología en este país, sino como un antropólogo nativo del Japón. Por otra parte, en la academia japonesa, fue menospreciado por la falta de comprensión del contexto del Japón. A partir de esta experiencia de la exclusión de las academias antropológicas tanto de EE.UU. como de Japón, Ota considera su posición como “*outer national* (marginada de naciones)”, citando Gilroy, P. (1993). A la vez, afirma que no toma una posición cosmopolita, con el fin de teorizar su experiencia amarga (exclusión, discriminación y frustración). Pese a ello, la autora del presente trabajo se atreve a emplear el cosmopolitismo que supera la nación y el nacionalismo.

investigación, desde la visión privilegiada, sin tomar en cuenta la situación política, incluido el esencialismo estratégico por la propia etnia. Por otro lado, no son raros los antropólogos provenientes de Occidente que permanecen en el país objeto de investigación. De tal modo, y a través de la ampliación de diálogos entre varias partes, el límite entre el centro y el borde de esta disciplina puede ir disolviéndose.

2.3.6. La retórica de la etnografía: postura de la presente tesis

Como hemos visto, hoy en día la etnografía debe ser realizada reflexionándose, y esta actividad no es nada fácil. Sin embargo, tampoco debe ser renunciada. Desde la época de Herodoto, los seres humanos han observado, comprendido y escrito a los <otros>, y a la luz de estas actividades, han profundizado la comprensión de sí mismos. Lo que debemos superar no es la representación del <otro> en sí misma, sino la retórica que esencializa al <otro> arbitrariamente. De acuerdo con Clifford, la etnografía es “siempre escribiendo” (J. Clifford 1996: 45[1986])²⁷.

El presente trabajo textualiza la observación, el diálogo y la interpretación respecto a la cultura aymara; cuyo interés central reside en las fiestas que se caracterizan por ritos agrícolas. Suponemos la significación en las actividades, conforme tanto a la teoría hermenéutica de Geertz, como a la de la ideología, y ante todo, el presente texto es “interpretación y *fictio*” (Geertz 1973).

Concibiendo las reflexiones postmodernas, procuramos considerar en la retórica de la etnografía, los puntos siguientes: respetar la individualidad de cada informante y dar importancia al diálogo con ellos. Además, procuramos respetar la discrepancia intracultural, abarcando diferentes opiniones de modo “polifónico”, y tratamos de evitar la producción de una cultura homogénea y estática.

²⁷ “The essays in this volume do not claim ethnography is only literature. They do insist it is always writing”(Clifford & Marcus (eds.), 1986: 26)

2.3.7. Fiestas aymaras –la peculiaridad y la contribución de la presente tesis, a la luz de los estudios precedentes–

El libro de Buechler (1980) es una rara etnografía que trata de las fiestas aymaras en el altiplano boliviano. No obstante, su interés reside en el proceso de la comunicación, considerando las fiestas como un espacio donde se sucede la comunicación, y no se analizan las fiestas en sí mismas.

Pese a ello, en un anexo del libro “Instrumentos cíclicos en Irpa Chico” (Buechler 1980: 358-9) [véase el anexo 2] se menciona la vinculación estrecha entre la agricultura, las flautas y los ritos agrícolas, lo que me inspiró a hacer la presente investigación. Asimismo, me estimularon los trabajos de Berg (2005, 1987) que desentrañan el ciclo de los ritos agrícolas aymaras, mediante el estudio bibliográfico exhaustivo y los datos de primera mano. Por otra parte, Arnold y Yapita (1998) dejaron constancia de que las canciones antiguas a los animales cantadas por las mujeres en un pueblo aymara reflexionan toda la vertiente social, natural y cultural, de la vida aymara.

El presente trabajo desarrolla el tema que Buechler mencionó brevemente en su pequeño anexo, y procura dilucidar, de un modo concreto, la vinculación entre los rituales y la agricultura aymara que Berg ha contemplado; y asimismo, intenta descubrir las relaciones de dichas actividades con el medio natural y social, en un contexto más amplio, como lo que Arnold y Yapita indicaron, a través de la descripción, la interpretación y el análisis de los datos coleccionados a partir de nuestras investigaciones de campo.

Sobre la vinculación entre los rituales y la agricultura andina, Gose (1994) investigó en un pueblo quechua, Huaquirca en Perú. Gose, empleando la teoría marxista, subraya el efecto regulativo de los rituales que constituye las clases diferenciadas y las relaciones de producción. Por otro lado, como hemos mencionado más atrás, la presente tesis adopta la teoría de la ideología de Bloch, para interpretar la relación entre la cultura y la sociedad.

En lo relativo a los estudios precedentes que se relacionan con los temas concretos, tratados en el presente trabajo, tales como la agricultura, la reciprocidad, la organización social y el sacrificio entre otros, vamos a verlos en los siguientes capítulos respectivos.

Ahora bien, aparte de los estudios antropológicos, se han publicado varios estudios en torno a “la música” que se toca en las fiestas aymaras y quechuas en Bolivia, a partir de la obra de D’Harcourt (1959). Sin embargo, como es bien sabido, muy pocas sociedades del mundo tienen el concepto de “la música” (*vid.* B. Nettl 2001). Por lo tanto, es importante examinar el problema epistemológico; la existencia o no del concepto de “la música”, y si no existe, ¿cómo se considera esa actividad que parece la música, dentro del contexto local? Examinando estos problemas, vamos a tratar de comprender dichas actividades, sin desarraigarlas del contexto local. Esperamos que este acercamiento epistemológico sea sugestivo no solamente para los estudios antropológicos, sino también para los musicológicos, incluidos los etnomusicológicos.

Añadimos que el aporte significativo del presente trabajo reside también en las descripciones pormenorizadas y estructuradas de las fiestas aymaras, de los que no existe un ejemplo semejante. Como hemos visto más atrás, la disciplina de la antropología ha dado giros de paradigma varias veces. No obstante, a pesar de las modificaciones de todo tipo, no se pierde el valor de la descripción detallada, más bien, aumenta con el transcurso del tiempo.

En cuanto a la limitación, el interés principal del presente trabajo reside en los fenómenos y las actividades observadas en los pueblos, por tanto, la descripción también se centra en ello. Sin embargo, en realidad, los aymaras emigran tanto a las ciudades como al extranjero, con lo que los comuneros viven en continuas relaciones que se entrelazan. Sobre tal encadenamiento o interacción, no nos hemos ocupado en el presente texto, dejándolo a las futuras investigaciones. Asimismo, dilucidar el proceso histórico por el que ha pasado el cristianismo actual entre los aymaras cae fuera del nuestro interés y capacidad; esperamos el desarrollo de estudios históricos en un futuro sobre este tema.

3. Trasfondo general del campo de investigación

3.1. Breve resumen histórica

3.1.1. Época prehistórica del altiplano

La cordillera de los Andes es el sistema montañoso más grande del mundo que se extiende de norte a sur a lo largo de 9.300 kilómetros, desde el cabo de Codera en Venezuela hasta el de Hornos en Argentina. En el tramo de Perú y Bolivia, –los Andes Centrales–, el ancho alcanza 750 kilómetros. Alrededor del lago Titicaca, que se ubica entre los dos países, la Cordillera se bifurca en dos; la oriental y la occidental. Entre estas dos cordilleras, se extiende el altiplano, llanura en forma de cinturón de norte a sur.

Se estima que fue a finales de la última glaciación cuando los Homo sapiens – integrando grupos de cazadores mongoloides– llegó a Sudamérica, pasando por el estrecho de Bering, hace unos 12.000 a 11.000 años de antigüedad (Seki 1997:17). Los primeros pobladores de este continente habrían cazado los grandes animales como mastodontes, hasta su extinción hace unos 10.000 años cuando terminó la glaciación. En las zonas altas de los Andes, habrían cazado ciervos, y posteriormente camélidos, viviendo en cavernas (*op.cit.*: 33).

Se ha aclarado también que en estas zonas, vivían no solamente de la cacería, sino también de verduras, como judías, pimientos, calabazas y tubérculos, desde hace alrededor de 8.000 años (Smith, E. 1980) e iban experimentando su cultivo. Además, empezaron a domesticar los camélidos hace 4.000 años (Wheeler 1988), iniciándose la complementariedad entre agricultura y ganadería caracterizada en los Andes Centrales. Posteriormente, llegó la época de eclosión de la cultura con templos en las regiones andinas, desde hace alrededor de 2.000 años.

En las orillas del lago Titicaca (ubicado a 3.800m de altitud), emergió la cultura denominada Chiripa (1400/1300 a.C.-100 d.C.) al sur del lago (*vid.* Párssinen, M. 1999), sobre la base de la ganadería de camélidos, la agricultura y la recolección de recursos

lacustres. Al norte del lago apareció la cultura Pucara (200 a.C.-200 d.C.), y bajo la influencia de estas culturas, floreció un gran régimen denominado Tiwanaku (400 a.C.-1100 d.C.). En la misma época de estas culturas, la cultura denominada Wankarani se desarrolló al norte y nordeste del lago Poopó, basándose principalmente en el pastoreo de camélidos, llevando caravanas de llamas a través del altiplano (Gisbert 1999:16-17).

El régimen Tiwanaku formó una sociedad grande sin precedentes en las orillas del Titicaca, cuyo territorio se habría dilatado hasta 400 mil kilómetros cuadrados. Ordenó su base socio económica mediante la agricultura con la técnica de riego aprovechando el agua del lago (*raised field*), el uso de diversos ecosistemas de diferentes alturas, y las ceremonias religiosas entre otros. Se estima que desarrolló también la astronomía con el fin de definir los tiempos de siembra y cosecha.

La cultura Tiwanaku que se prolongó más de un milenio, cayó debido probablemente a la sequía que duró unos 300 años desde alrededor del siglo XI (Seki 1997: 162-4). No se sabe qué grupo étnico componía la cultura Tiwanaku. Aunque los centros tanto de Chiripa como de Tiwanaku²⁸ se sitúan en el territorio actual de los aymaras, tampoco se han aclarado las relaciones entre los aymaras y ambas culturas antiguas.

3.1.2. Informaciones más antiguas sobre los aymaras

La mayor parte de las informaciones antiguas sobre los aymaras, cuyas culturas eran originalmente ágrafas, se encuentran en los documentos escritos después de la llegada de los españoles en el año 1532, alguna parte de cuyos datos ha sido comprobada por las investigaciones arqueológicas (Murra 1988: 53-55).

²⁸ Cuando llegaron los europeos, la zona donde se ubican los monumentos de Tiwanaku era habitada por la etnia de los Pakaxe, aymara hablantes (Murra 1988:53).

Tras la caída de Tiwanaku, el altiplano era disputado por varias etnias o señoríos²⁹, los cuales utilizaban diversos pisos ecológicos, con lo cual establecían el sistema de subsistencia que sostenía una población densa. Los señoríos aymaras constituían sociedades divididas por dos mitades con sus jefes respectivos. Los aymaras también dominaban a los urus, minoría étnica de origen lacustre.

Entre dichos señoríos, los lupaças (100.000 a 150.000 habitantes) vivían a más de 4.000m de altitud, en asentamientos amurallados y al mismo tiempo, tenían “islas” tanto en la selva oriental como en la costa occidental, para aprovechar diversos ecosistemas (Murra 1988: 54-56).

Esta región fue incluida bajo dominio Inca, tras extender su dominio hacia el sur, desde el año 1471³⁰, bajo el nombre regional de Qullasuyu, una de las cuatro regiones incaicas que a partir del año 1532 quedó bajo el dominio colonial del Virreinato español. Según las crónicas, la población del altiplano se llamaba *colla* o *collao*. El origen de la palabra “aymara” es oscuro, y Polo de Ondegardo (1559) por primera vez la utilizó refiriéndose al idioma (Tschopik 1963[1944]: 503), y Ludovico Bertonio publicó el primer diccionario titulado “Vocabulario de la lengua aymara” en 1621.

3.1.3. Grupo étnico <aymara>

La lengua aymara es la tercera lengua originaria más hablada en el continente de América del Sur. Esta lengua pertenece a la familia de lenguas “jaqi aru”³¹ que incluye también las lenguas jaqaru y kawki. El número de hablantes de la lengua aymara se

²⁹ Según el cronista Guaman Poma de Ayala (1615), en la época inmediatamente pre-Inka, era un período caracterizado por intensas guerras entre diversos señoríos, “*awqa runa* (época de los soldados en el idioma quechua)”, (vid. Murra 1988: 54).

³⁰ Los aymaras resistieron intensamente a la invasión incaica; según un relato, los lupaças habían enviado 6.000 soldados y lucharon contra los invasores durante veinte años. Por otro lado, los Incas respetaron en lo posible las costumbres y religión de los vencidos, y los jefes tradicionales seguían gobernando, aunque la dominación incaica también designó sus gobernantes (*curacas*) en las comunidades aymaras (Llanque 1990: 23-24).

³¹ *jaqi* significa ser humano y *aru*; idioma, en la lengua aymara.

estima en más de dos millones (Albó 1995: 77). Se habla principalmente en el occidente central de Bolivia, sudoeste de Perú, y nordeste de Argentina, entre ellos la gran mayoría reside en Bolivia.

Según el censo nacional de Bolivia realizado en 2001, un 18.5% (1.525.321) de la población total habla aymara (Molina & Albó 2006: 113)³², entre ellos, aproximadamente un 17% es monolingüe aymara y la gran mayoría (79%) habla castellano, incluidos los trilingües que hablan quechua también. En Bolivia, las lenguas nativas que se hablan más son quechua (27.6%), aymara (18.5%) y guaraní (0.8%) (*op.cit.*:112-3)³³.

En dicho censo, por primera vez se incluyó la pregunta en torno a la autoafirmación de la pertenencia a un pueblo (*op.cit.*: 69), dirigida a la población de 15 o más años de edad. Según su resultado, los que indicaron pertenecer al pueblo aymara alcanzaron a un 25.2%, superando la cifra de aymara hablantes (19.5%: la cifra de 15 o más años de edad)³⁴. Como este hecho sugiere, el aymara es un grupo étnico autoconsciente³⁵, de acuerdo con la definición del grupo étnico por Barth, F. (1969).

³² Entre la población total (8.261.554), aparte de un 5.4% que no habla, un 44.8% habla lengua nativa (11.6% monolingües y 33.2% bilingüe nativo y castellano), mientras que un 49.82 habla solo castellano y/o un idioma extranjero, de ellos la gran mayoría es el monolingüe castellano-hablante (Molina & Albo 2006: 103-4, 124-5). De la población total, un 82.6% declaró hablar castellano.

³³ Según la nueva Constitución, promulgada el 7 de febrero de 2009, el castellano y los 36 idiomas nativos son reconocidos como idiomas oficiales.

³⁴ La misma tendencia se halla en todo el país; según el censo citado, un 62% de la población de 15 o más años de edad indicaron pertenecer a algunos pueblos indígenas, mientras que un 47% habla su lengua. En las tierras bajas del oriente boliviano, queda la identidad étnica aunque está perdiéndose su lengua. Por otro lado, los pueblos andinos (quechua y aymara), “han mantenido con fuerza la lengua hasta hoy y por tanto, ésta juega un papel importante para la identidad” (Molina & Albo 2006: 182).

³⁵ No obstante, como consecuencia de la política de integración desde la Reforma Agraria (1953) en adelante, los aymaras hoy en día tienen una sólida identidad nacional. Por otro lado, se observa una identidad fuerte en el pueblo particular al que pertenecen, incluso en una zona del pueblo, como la mínima unidad social, diferenciándola de otras sociedades. Se destaca la tendencia de separatismo y el conflicto entre las sociedades inmediatas. De tal modo, se observan identidades estratificadas: en la zona, el pueblo, el aymara como grupo étnico y el Estado.

El objetivo de dicha pregunta de autoidentificación era “lograr una mayor precisión al definir la condición <indígena>” para saber “cuál era la situación diferenciada de los hogares indígenas y no indígenas...”, respetando la autoidentificación de los censados, de acuerdo con el criterio afirmado por el Convenio de la OIT (Molina & Albo 200637-39)³⁶. La pregunta era “¿Se considera perteneciente a algunos de los siguientes pueblos originarios o indígenas?” Aunque el término indígena es más común y universal, dado que esto “suscita todavía reacciones negativas en parte de la población andina”, se empleó el doble término “originario o indígena” (*op.cit.*:34).

La razón por la cual los términos tanto de “indígena” como de “indio” llevan una connotación negativa es porque estos han implicado la discriminación sufrida por las personas que han sido designadas con estos términos. Por otro lado, el término técnico <indígena> implica el sentido político: el derecho despojado por el colonialismo y su reivindicación y defensa³⁷. El término “originario” se centra en la anterioridad cronológica y, por el momento, no lleva dichas connotaciones. Con esta ventaja empleamos el término “originario” en el presente trabajo.

Con todo ello, podemos considerar que el aymara es un grupo étnico basado en la lengua aymara entre otras características, y asimismo, que es uno de los pueblos originarios en Bolivia. No obstante, dado que en el presente trabajo la etnografía se ocupa de un caso particular, la expresión “los pueblos aymaras” se refiere principalmente a los pueblos objeto de la investigación; es decir, no proyectamos una generalización en todo el pueblo aymara. Conviene destacar que la importancia del presente trabajo reside en los datos fundamentales y sus análisis, y no en la propuesta de grandes teorías generalizadoras.

³⁶ Convenio 169 sobre pueblos indígenas y tribales (aprobado en 1989, entrado en vigor en 1991).

³⁷ Tras el Convenio N° 169 citado de la OIT, la Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas fue adoptada en 2007 (el borrador de la Declaración fue presentado en 1993).

3.1.4. Vinculación entre las comunidades aymaras y la metrópoli

En la mayor parte de las aldeas aymaras, aunque no se practica la producción cooperativa, se utilizan una parte de las tierras bajo control comunal; se utilizan tierras en barbecho y los terrenos no cultivables como un pastizal común, como veremos más adelante. Además, existe un sistema de autoridades comunales cuyo desempeño implica ciertos derechos sobre la tierra así como la organización de ritos agrícolas como obligación principal. En este sentido, podemos considerar las aldeas objeto de investigación como comunidades agrícolas³⁸.

No obstante, la sociedad comunal es una parte del Estado, pese a que la organización de autoridades locales conlleva una función política en cierto modo. Asimismo, las comunidades aymaras viven con constantes relaciones exteriores mediante la educación escolar, o diversos programas de ayuda, entre otros. Los individuos comuneros también tienen relaciones con las sociedades urbanas, sobre todo las de los sitios de inmigración, incluidos los países extranjeros.

De hecho, el altiplano colinda con la ciudad de La Paz, capital de facto de Bolivia. Si consideramos las ciudades de La Paz junto con la de El Alto como “la metrópoli”³⁹, desde la mayor parte de las aldeas aymaras se puede hacer un viaje a la metrópoli en el mismo día. En efecto, muchos de los aymaras que viven en las aldeas del altiplano tienen su base en la metrópoli y van y vienen entre la ciudad y el pueblo. En la metrópoli, se dedican a las ocupaciones para obtener ingresos en efectivo, aparte de la agricultura de subsistencia practicada en su pueblo natal. Los comuneros que se instalan en la metrópoli suelen acoger a sus paisanos apoyando su estancia en la ciudad.

De este modo, la metrópoli es un espacio sustancial de la vida de los aymaras, donde se habla la lengua aymara con el castellano comúnmente. En efecto, en la pregunta de la

³⁸ En cuanto a la comunidad y el campesinado, existen varios argumentos, —como de E. Wolf, R. Redfield y A. E. Kroeber entre otros—, no entramos en estos temas en la presente tesis.

³⁹ Mediante el Decreto del 6 de marzo de 1985, se reconoció la ciudad de El Alto y al año siguiente se independizó separándose de la ciudad de La Paz.

autoafirmación de la pertenencia del último censo nacional, citada más atrás, los ciudadanos que indicaron pertenecer al pueblo aymara alcanzaron nada menos que un 49.6% (ciudad de La Paz) y un 74.2% (ciudad de El Alto)⁴⁰.

Ahora bien, en el presente trabajo utilizamos el término “campesino” para referirnos a los agricultores que tienen su base en las aldeas rurales⁴¹. No obstante, esto no significa que “los campesinos” no se dediquen a otras ocupaciones; son mineros, chóferes, sastres, entre otros, pese a que en su tarjeta de identificación figura “agricultor” como ocupación principal. Asimismo, utilizamos el término “comunero” cuando está clara la comunidad en cuestión.

3.2. Investigación de campo

Este trabajo se basa en las investigaciones realizadas desde mayo de 1997 hasta noviembre de 2010, principalmente en dos comunidades aymaras: Chuquiñuma y el *ayllu*⁴² Colquencha, mediante la observación participante. En las investigaciones de más de treinta fiestas comunales, he tenido experiencias de la participación incluidos la comida y el baile con los comuneros. En las labranzas realizadas por la unidad doméstica también he participado aprendiendo a trabajar. En cada aldea, he sido alojada

⁴⁰ Se puede interpretar como una expresión de la etnicidad aymara el vestido típico de mujeres aymaras, quienes llevan dos trenzas largas, un sombrero y las “polleras” acumuladas junto con mantilla. Esta moda también se practica entre muchas mujeres aymaras no solamente en las aldeas sino también en la metrópoli.

⁴¹ El término “campesino” tiene una connotación especial en Bolivia; en el momento de la revolución nacional boliviana (1952) y la Reforma Agraria (1953) –bajo el principio de “la tierra es de quien la trabaja”–, con el objeto de integrar a los pueblos originarios en el Estado, se introdujo el “campesino”, aboliéndose el término estigmatizado de “indio”, herencia negativa del colonialismo.

⁴² Como Rasnake indica acertadamente, el término <ayllu> no se puede definir con un significado aplicable en toda la región andina, dada la variedad enorme dependiendo de la región; como el término <grupo>, es un concepto complejo con una amplia gama de significados. “Toman forma del grupo o clan de posesión de tierras cuyos miembros se unen en rituales y se encuentran bajo un conjunto de autoridades [They take the form of named land holding groups whose members join together in rituals and who place themselves under a common set of authorities]” (Rasnake 1988: 49-51). El caso del *ayllu* Colquencha actual se puede considerar como una comunidad agrícola que consta de tres pueblos, en la cual se comparte una parte de territorio y de los rituales, así como la organización comunal.

en sus casas, compartiendo su vida cotidiana. En las investigaciones que realicé, generalmente se repitió la estancia por varios días o semanas en dichas aldeas, tomando los respectivos apuntes. Los datos audiovisuales, videos y fotografías, también fueron coleccionados en cualquier oportunidad. No obstante, en la mayor parte de las entrevistas, he tomado apuntes con numerosos dibujos, por ser la manera más adecuada en nuestro caso.

Inicié mi investigación antropológica en la comunidad Chuquiñuma, la cual organiza la fiesta de la Santa Cruz, la fiesta patria y el Carnaval. Además de ello, he observado los rituales y las labranzas realizadas por una unidad doméstica; en concreto, por la familia Luján, quien fue mi anfitriona. Esta investigación –entre los años 1997 y 2000–, me ha permitido adquirir un esquema general de las particularidades socioculturales en torno a las fiestas cíclicas aymaras.

Basándome en esta experiencia, en el año 2000 me aproximé al *ayllu* Colquencha, que se caracteriza por la intensa organización comunal de las fiestas y los rituales. En este *ayllu*, en total se celebran más de treinta fiestas y/o rituales comunales anualmente, entre ellos, en el pueblo Colquencha, centro del *ayllu*, se celebran diecinueve acontecimientos comunales, incluidas cinco fiestas patronales. En este pueblo, gracias a mi familia anfitriona, los Yujra, he podido investigar la gran mayor parte de los mencionados acontecimientos, a partir del año 2002. A continuación, vamos a esbozar las descripciones generales de las dos comunidades investigadas.



Chuquiñuma

3.2.1. Chuquiñuma

Chuquiñuma es una aldea aymara, la cual fue el punto de partida de mi investigación antropológica de campo; a unos 15 kilómetros de Viacha, capital de la provincia Ingavi. En mayo de 1996, cuando observé una parte de la fiesta de la Santa Cruz en Chuquiñuma, un chico que llevaba el vestuario hecho a partir de un cóndor disecado me invitó a su casa; “ven a mi casa a alojarse”. Esto fue una sorpresa, dado que se sabe que son raros los aymaras que dan alojamiento a la primera oportunidad. Por decirlo así, un cóndor que se llamaba Daniel Luján me invitó al mundo aymara.

En ese año regresé el mismo día y el año siguiente visité su casa, donde vivían los padres y el sobrino de Daniel, quien ya se había instalado en la casa de su esposa en la aldea colindante, hacía unos años. La casa de la familia Luján está situada en la zona Chulluncayani, norte de Chuquiñuma. Dado que esta zona está rodeada de colinas por las tres partes, no se ve desde la carretera. Bajando del transporte público, al caminar entre las colinas, repentinamente se abre una amplia vista. Al socaire de las colinas, se extiende una llanura de alrededor de 1.5 kilómetros de diámetro, cuya parte frontal es la única que se abre hacia la cordillera oriental a lo lejos, incluidas las montañas nevadas Ilimani (6.402m) y Mururata (5.869m) [fotografías introducción 1 (Tomo II: F1)]

Lucía larga la cresta la cordillera al cielo claro, y al fondo se encontraban dispersas las casas de adobe con techos de paja. Era mayo, época de la cosecha, pues varias pilas cónicas de las cosechas amontonadas resaltaban el campo blancuzco. Desde la casa de Luján, se tarda media hora andando, mirando el cerro sagrado a la derecha, hasta el centro de la comunidad Chuquiñuma, donde hay una capilla de la iglesia católica, unas escuelas, una casa como sede de autoridades comunales, un cementerio y una cancha; no hallamos casas apiñadas. En estos alrededores se hallan colinas al este que tapan la vista de la cordillera, mientras que se abre la llanura al oeste, donde hallamos dicha carretera que une la fábrica de cemento en Viacha y las canteras de piedra caliza, incluida la de Colquencha. De tal modo, desde el centro de Chuquiñuma, se ven los camiones que van y vuelven de la fábrica, levantando una nube de polvo, por la carretera sin asfaltar.

3.2.1.1. Historia de Chuquiñuma

Según la división administrativa, Chuquiñuma es una comunidad⁴³ que pertenece al municipio Viacha de la provincia Ingavi del departamento de La Paz. La provincia Ingavi actual se estabilizó en 1909, aunque se remonta al año 1842, cuando se independizó separándose del antiguo territorio de Pacajes. Según Costa (1996: 15), alrededor del año 1548 se halla la primera mención de Viacha “que tenía 600 indios”. Posteriormente, en un documento de 1817 con relación a la revisita de tributarios del partido de Pacajes, se hallan seis repartimientos entre los catorce, que corresponden a la actual provincia de Ingavi (*op.cit.*: 51). Entre ellos, el decimotercer repartimiento, San Agustín de Viacha, tenía jurisdicción y consta de dos parcialidades: *Urinsaya* (arriba) y *Anansaya* (abajo). La parcialidad *Anansaya* se componía de cuatro *ayllus*: Mamani, Achica, Irpa Grande, Irpa Chico, así como trece haciendas⁴⁴ (*op.cit.*: 53).

Según un anciano de Chuquiñuma, Gregorio Barrionuevo, antes esta aldea pertenecía al *ayllu* Irpa Chico⁴⁵. Según me contó Barrionuevo, hasta alrededor del año 1972⁴⁶, el *ayllu* Irpa Chico se componía de Central Jalsuri –considerado como el pueblo del sol naciente–, Chuquiñuma, Vileroco (Qipata), Hilata Arriba y Coniri. En la vecindad también estaba el otro *ayllu* Irpa Grande, que constaba de Chacoma, Copalacaya, Irpuma, Toncopujio y Chojñapujio, y asimismo, enumeró cinco antiguas haciendas⁴⁷:

⁴³ Comunidad es la mínima división administrativa boliviana que no lleva la organización administrativa, la cual pertenece a los municipios respectivos.

⁴⁴ Antes de ello, según Carter & Mamani (1989: 11-14), en los documentos de la Audiencia de Charcas del siglo XVII, se hallan estas cuatro poblaciones entre otras, y asimismo, en un documento de la propiedad de Ortiz de Barrio reconocido en 1746. No obstante, los autores Carter y Mamani utilizan el término comunidad, y no el de *ayllu*.

⁴⁵ La entrevista fue realizada el 1 de marzo de 2001 por la autora con el Sr. Gregorio Barrionuevo (nacido en 1922, y residente en la zona Chulluncayani de generación en generación). Por lo que sabemos, aunque no pocos chuquiñumeños recuerdan la existencia del *ayllu* en el pasado, la mayoría de ellos no recuerda los detalles al respecto. De este modo, el testimonio de Barrionuevo es estimable.

⁴⁶ La inspección de la Reforma Agraria de esta región fue realizada en 1973, según el Expediente N° 31897 (Informe “Pericial” de la Comunidad Irpa Grande, con la fecha del 28 de julio de 1973).

⁴⁷ En los documentos oficiales en Bolivia, incluidos Expedientes de la Reforma Agraria, se

Mollojahuá, Contorno Arriba, Choquenaira y Tacagua. Si creemos este testimonio, el territorio del antiguo *ayllu* Irpa Chico se extendía desde el norte de Viacha hasta el límite del *ayllu* Irpa Grande, que mide alrededor de 7 kilómetros de diámetro, aunque una parte de ello se convirtió en la hacienda⁴⁸.

No se sabe la relación entre dicho *ayllu* Irpa Chico y “la comunidad Irpa Chico” como objeto de investigación de la etnografía “Irpa Chico” por Carter y Mamani (1989[1982]), puesto que curiosamente estos autores no se refieren al *ayllu*. Este hecho en sí mismo supone relatar la dificultad en rastrear la historia del *ayllu* Irpa Chico. Según dicha etnografía, unas partes del territorio de la comunidad Irpa Chico han sido expropiadas y convertidas en haciendas, aunque posteriormente se recobraron. Además, esta comunidad ha experimentado unas confiscaciones; para fortificar durante la Batalla de Ingavi (1841)⁴⁹ y para construir un ferrocarril (1906).

De este modo, esta región cercana a la metrópoli ha sido intervenida constantemente por el exterior en el correr del tiempo. A ello se une el hecho de que la Reforma Agraria “propugna la extinción de los *ayllus* y la propiedad privada” (Platt 1982: 19) y que la división administrativa tras la Reforma Agraria no coincide con la de los *ayllus*. Con todo ello, se supone que el *ayllu* Irpa Chico se ha reducido a unos pocos restos tempranamente. Pese a ello, en el pueblo Jesús de Machaca, situado a unos 50 km al oeste de Viacha se ha mantenido durante varios siglos la organización tradicional que consta en total de 12 *ayllus*, divididos en dos parciales, Arriba (6 *ayllus*) y Abajo (6 *ayllus*), hasta nuestros días desde la época preincaica, pasando por unas modificaciones (Ticona & Albó 1997: 32-7).

emplea el término “ex hacienda” habitualmente, y en consecuencia, lo mismo ocurre en los estudios antropológicos. A pesar de ello, en el presente trabajo expresamos “antigua hacienda”, procurando escribir correctamente en la lengua española.

⁴⁸ Según el Padrón de 1910, Viliroco todavía no se convierte en hacienda, sin embargo, en el trabajo de Carter (1964), se halla una aldea llamada Viliroco entre las antiguas haciendas investigadas por Carter. En dicho Padrón de 1910, no se presenta el topónimo de Chuquiñuma.

⁴⁹ La batalla de Ingavi es el combate que acaeció el 18 de noviembre de 1841 en Viacha, entre el Ejército boliviano y las fuerzas invasoras peruanas. La victoria boliviana determinó la separación definitiva de Bolivia y Perú (*vid.* Gisbert 1999:371).

Ahora bien, en vísperas de la Reforma Agraria durante la primera mitad del siglo XX en el altiplano, se ha desplegado la última batalla de ofensiva y defensiva entre quienes querían apropiarse del territorio aymara convirtiéndolo en su hacienda y los campesinos que querían evitar la usurpación del territorio. En el Padrón del año 1910 de la provincia de Ingavi⁵⁰, 17 casos entre las 38 haciendas están en rebeldía. Levantamientos frente a los hacendados también ocurrían frecuentemente; en 1921, la rebelión de dicho pueblo Jesús de Machaca acabó en una masacre (Ticona & Choque 1996).

La iglesia de Chuquiñuma se construyó precisamente en esta época, el año 1922. Según el anciano Barrionuevo, la comunidad Chuquiñuma también se fundó coincidiendo con la fundación de la iglesia. A la vez, el conjunto de flautas de Pan (*Amijo*) de Chuquiñuma se fundó, y junto con la iglesia, han representado la unidad del pueblo hasta hoy en día, como veremos más adelante.

Por el contrario, en la comunidad Irpa Chico, aldea este de Chuquiñuma, hallamos una circunstancia contrastante, aunque ambas aldeas pertenecen a la misma parroquia de Viacha. Según Carter y Mamani (1989: 394-8, 439-440), tras la Reforma Agraria y el cambio de personal de la parroquia de Viacha en el año 1960, –sustituyendo los curas hispanos por los norteamericanos, quienes procuraban renovar el sistema, declarando la guerra contra el uso del alcohol en las fiestas–, “la gente abandonó la capilla y hoy en día ese edificio está en ruinas. A la vez se han venido fortaleciendo los grupos evangélicos, con la consecuencia de que la unidad comunal se ha debilitado aun más...A consecuencia de esta crisis religiosa...los ritos tradicionales comunales han entrado en decadencia. Desde 1961, varias fiestas han desaparecido totalmente” (Carter & Mamani 1989: 439-440).

Esta descripción deja constancia del hecho de que la decadencia de la iglesia católica trajo consigo la de los ritos tradicionales comunales, así como la unidad comunal. Por el contrario, en Chuquiñuma, la tradición y la unidad comunal están vivas, con la iglesia que representa la identidad comunal, más que su dogma católico.

⁵⁰ Catastro de la Provincia Yngavi, Capital Viacha (*ALP/PR : INGAVI 1910*).

Ahora bien, entre los pueblos colindantes, se hallan cuatro antiguas comunidades y cinco antiguas haciendas⁵¹. Chuquiñuma entró en la Reforma Agraria sin sufrir – el intento de establecerse una hacienda. Se transmite un relato según el cual cuando un aspirante a hacendado entró a caballo en este pueblo, los comuneros lo quemaron junto con su caballo. Tras la Reforma Agraria, las antiguas haciendas también se convirtieron en comunidades.

La comunidad Chuquiñuma fue formada por las dos zonas Chuquiñuma y Chulluncayani, las cuales, junto con la zona Chojñapujio, formaban parte de la comunidad Irpa Grande, en el momento de la Inspección (1973) tras la Reforma Agraria. En 1986 se creó el cantón Chacoma Irpa Grande que consta de estas tres zonas y las dos antiguas haciendas (Mollojahuá y Tacagua). Posteriormente, hacia el año 1998 la comunidad Chuquiñuma se independizó de dicho cantón y comenzó a pertenecer directamente al municipio Viacha. No obstante, hasta hoy en día el registro del terreno se realiza conforme al Expediente (N° 31897) de la comunidad Irpa Grande de dicha Inspección de 1973. Una parte de terrenos en Chuquiñuma, poseídos individualmente, está registrada en dicho Expediente.

3.2.1.2. Medio natural, población y trabajo de Chuquiñuma

La zona central de Chuquiñuma es una llanura a 3.860m de altitud, rodeada por colinas de 4.050m de altitud. La temperatura atmosférica es relativamente baja. Según Costa (1996: 60), Viacha tiene una temperatura media anual de 7.7 grados, con escarcha todos los meses y con una precipitación de 460mm de promedio anual.

Según dicho Expediente, la superficie de la comunidad Irpa Grande es de 2.794ha. Con ello, excluyendo la de Chojñapujio, estimamos la extensión de Chuquiñuma en alrededor de 1.600 ha.

⁵¹ Según el Expediente, al norte de Chuquiñuma, se halla la antigua hacienda Copalacaya; al sur, pasando Chojñapujio, que formaba comunidad Irpa Grande con Chuquiñuma, se halla la antigua hacienda Chacoma; al este, la antigua hacienda Hancara y la comunidad Irpa Chico; al oeste, las comunidades Hilata y Contorno, así como las antiguas haciendas Mollojahuá y Tacagua.

La comunidad Chuquiñuma consta de cuatro zonas; zona del Centro que incluye los servicios públicos –la iglesia, las escuelas y la sede de autoridades comunales–, Río Seco, Qota y Chulluncayani, extremo norte de la comunidad. Es una aldea pequeña, con una población de 322 habitantes (hombres: 149, mujeres: 173; hogares particulares: 129), según el censo nacional de 2001; entre los cuales no pocos comuneros tienen su base en la ciudad o van y vienen entre la ciudad y el pueblo por motivos de trabajo. Además, dado que viven de manera dispersa, generalmente el pueblo está poco animado. Según dicho censo, el número de los que aprendieron la lengua aymara como primera lengua es de 263 (90%)⁵² y el de los que indicaron pertenecer al pueblo aymara es de 196 (97.5%)⁵³.

La actividad principal en Chuquiñuma es la agropecuaria. Los productos agrícolas principales son tubérculos, especialmente papas como alimento primordial, y cereales occidentales (trigo, cebada, avena, entre otros), destacando entre estos últimos la cebada forrajera. Se cultivan también cereales andinos (quinua y cañahua) y habas. Los ganados que se crían en Chuquiñuma son bóvidos (para la yunta, la leche, el queso, el combustible con su excremento y para obtener dinero), óvidos (para el fertilizante con su excremento, el comestible, el uso de la lana entre otros), cerdos, gallinas, y burros (para el transporte de carga).

Se practica la agricultura de subsistencia. Para obtener ingresos en efectivo, la mayoría va a trabajar a las ciudades. Pueden repetir trabajos temporales en las ciudades, dado que Chuquiñuma se halla en las cercanías; a unos 15 kilómetros de la capital Viacha, y a unos 40 kilómetros de la metrópoli.

En cuanto a los servicios públicos, cada familia tiene pozo propio para el agua potable y últimamente se instaló la electricidad (en 2006), aunque en el momento de mi

⁵² Esta pregunta (Nº 35) estuvo dirigida a la población de cuatro o más años (Molina & Albó 2006: 151): ¿cuál es el idioma o lengua que aprendió a hablar en su niñez?

⁵³ Esta pregunta fue dirigida a la población de 15 o más años (véase I.3).

investigación, todavía no estaba suministrada. Se halla un centro educativo de colegios fiscales que incluye todos los niveles (12 años de educación primaria y secundaria).

3.2.2. Colquencha y *ayllu* Colquencha

El pueblo Colquencha, centro del *ayllu* Colquencha⁵⁴, está situado a unos 25 km al sur de Chuquiñuma, por la carretera citada arriba. Fue en noviembre del año 1994, cuando visité esta aldea por primera vez. Fui a observar la fiesta patronal de Machacamarca, pueblo que pertenece al *ayllu* Colquencha, y de paso visité Colquencha, durante menos de una hora. Me dio la impresión de que es una aldea muy alejada y hermética. La parte central de la aldea se encuentra como pegada al pie de las serranías occidentales y se extiende hacia la vasta llanura hacia el este. En su prolongación de ella corre una carretera asfaltada, la cual une la metrópoli y otras grandes ciudades.

En el centro del pueblo se halla una plaza en la que hay una iglesia católica fundada en 1922 y un edificio moderno sede del ayuntamiento. A partir de esta plaza, se trazan las calles rectas y cuadriculadas; a lo largo de las cuales se hallan hileras de casas. A las calles con declive suave, hacia las serranías, grandes árboles dan sombra, mitigando los intensos rayos del sol del altiplano. Posteriormente, me enteré de que estos árboles, principalmente eucaliptos y pinos, se plantaron hace 40 años mediante una campaña de planta de árboles, impulsada por los curas norteamericanos. Emilio Yujra, mi anfitrión – que ejerce como “mi padre” en el pueblo –, también contribuyó consiguiendo plantones y repartiéndolos entre los comuneros.

Fue alrededor del año 2000 cuando empecé a considerar el pueblo Colquencha como campo de investigación. Pese a ello, me parecía que era difícil aproximarme al pueblo. A simple vista se nota que es un pueblo grande, rico y sofisticado, con edificios modernos y los servicios públicos dispuestos, en comparación con Chuquiñuma. A la

⁵⁴ *Ayllu* Colquencha consta de tres pueblos; Colquencha, Marquirivi y Machacamarca.

vez, percibía un ambiente que rechaza a los forasteros; el pueblo Colquencha es el centro tanto del municipio Colquencha, el cual tiene 8.020 habitantes, como del *ayllu* Colquencha que consta de 6.000 comuneros. Existe un sindicato de transporte público que ofrece los servicios entre el pueblo y la ciudad de El Alto, varias veces diariamente.

A pesar de esta envergadura y comodidad para el acceso, no se halla ningún restaurante siquiera, mucho menos hoteles. Para los que debemos quedarnos por negocios oficiales, o asuntos particulares, y no tenemos parientes en el pueblo, hallamos unas camas en el ayuntamiento. Solo en la fiesta patronal principal (15 de agosto) y el mercado de los sábados, el cual comenzó en 2002, se montan unos comedores provisionales. Con todo ello, se percibe una situación en la que no se facilita la permanencia de los forasteros.

Dada esta circunstancia, al principio no me atreví a investigar en este pueblo. Inicié la investigación en Machacamarca, pueblo marginal del *ayllu* y luego en Marquirivi. He investigado en estos dos pueblos durante más de medio año. Así iba teniendo un punto de apoyo en el *ayllu* Colquencha, aproximándome poco a poco al pueblo Colquencha, centro del *ayllu*.

Tras cambiar en cuatro ocasiones de alojamiento, en el año 2002 conseguí finalmente un cuarto muy cómodo ofrecido por Emilio Yujra, ex líder del *ayllu* Colquencha. Esta persona indulgente y liberal ya había tenido la experiencia de acoger a los extranjeros – como clérigos–, no obstante, no me invitó en primera instancia. Indudablemente es arriesgado acoger a los forasteros, sobre todo a los extranjeros; por lo menos ha de disponerse para soportar las críticas y/o el rumor inventado de que reciba dólares de los extranjeros o algo así. Por consiguiente, paradójicamente, a la hora de buscar alojamiento, tuve más dificultad en Colquencha, pueblo más grande entre las aldeas investigadas, en el cual supone haber más espacio para acoger las visitas, pero también hay presión social más grande y, al fin y al cabo conseguí un espacio incomparablemente cómodo.

3.2.2.1. Historia de Colquencha

Conforme a la división administrativa, el pueblo Colquencha es la capital de la Sexta Sección (Municipio de Colquencha)⁵⁵ de la provincia Aroma del departamento de La Paz.

Según CEPROMU (1997), la actual Sección de Colquencha fue parte de un *ayllu* mayor llamado Llallagua, cuyo centro era Calamarca, con dos unidades *Urinsaya* (arriba) y *Aransaya* (abajo), consta de diez parcialidades como grupos familiares. Tras las Reformas Toledanas (1718), este *ayllu* mayor se dividió en *ayllus* menores, incluido el *ayllu* Colquencha. Vamos a citar el relato histórico del CEPROMU (1997: 31), que es muy interesante, aunque no se aclara su fuente.

“Los pobladores originarios de este territorio, en la época colonial prestaron el servicio de la mita en las minas de Potosí, durante un año y en forma rotativa, así como servicios de servidumbre, denominado Postillón, en los pueblos de la región como Calamarca, Ayo-Ayo, Sica-Sica. La unidad social y territorial del Ayllu Llallagua se mantuvo como tierra de comunidad hasta el siglo XVII. A partir de las reformas toledanas, el Ayllu Mayor fue fraccionado en Ayllus Menores, con fines impositivos. En la primera centuria de la República las Revisitas y la Ley de Ex Vinculación terminaron de configurar la actual estructura territorial, con dos Ayllus: Colquencha y Llallagua y la hacienda de Micaya, que con la Reforma Agraria de 1953 fue afectada y distribuida entre los colonos de la hacienda” (CEPROMU 1997: 31).

Según los datos históricos del Archivo de La Paz, la población de Colquencha ya se halla presente en el Padrón del año 1727⁵⁶; se observan 51 personas pertenecidas al “Aillo Colquencha”. Posteriormente, tras fundarse la República, se halla una clasificación entre “originarios con tierras” y “forasteros sin tierras” (año 1838). Luego, a partir del Padrón de 1845, la lista se divide en “originarios” y “agregados”, estos

⁵⁵ El municipio Colquencha abarca cinco cantones: Colquencha, Marquirivi, Nueva Esperanza de Machacamarca, Micaya y Santiago de Llallagua.

⁵⁶ ALP/PC 1727, MS 2, (Libro 2) “Padrón del Pueblo de Sicasica de Cantón Calamarca” (Archivo de La Paz de la Universidad Mayor de San Andrés).

últimos pagaban casi la mitad del importe gravado a los originarios. En el Padrón general de 1882⁵⁷ la lista incluye los datos censales⁵⁸. Según esta información, el “Aillo Colquencha” tiene una población total de 762 habitantes (mujeres 367, hombres 395), todos son “yndigenas” y ninguno sabe leer y escribir.

Existe el otro libro de “Matrícula territorial” del mismo año de 1882⁵⁹, en el que se mencionan “Tierras denominadas Colquencha” en “la Sección D o Parcialidad de Urinsaya”. Según este libro, dichas tierras “Tiene la superficie de 9.258ha y 90 áreas”, “Produce papas, quinua, cañagua y cebada en sementeras de temporal”.

Así podemos datar el nombre de Colquencha hasta una época más lejana que el de Chuquiñuma, y cuya población era recaudada desde la época colonial. Este hecho coincide con los relatos locales; la gente de Colquencha ha vivido desde tiempos antiguos; antes explotaban oro y lo llevaban a Sucre para pagar los impuestos; iban a trabajar a la mina de Potosí. Además, en este pueblo se hallan numerosas *chullpas* (*chullpares*), tumbas precolombinas en forma de torres hechas de adobe, con lo que es evidente que la población de Colquencha data, por lo menos, de la época post Tiwanaku.

La población de Colquencha se ha defendido contra la invasión y el dominio del hacendado⁶⁰, aunque algunos pueblos colindantes se han convertido en haciendas. Según el relato conocido en el pueblo, el nombre original del pueblo Colquencha es Añakita, cuyo radical “*aña*” significa obstinado o terco en la lengua aymara (Layme 1993), donde vive la gente de rancio abolengo⁶¹.

Según Emilio Yujra, se trasmite un relato en torno al origen del nombre Colquencha. En

⁵⁷ ALP/PC 1881-2, (Libro 18) “Padrón del Pueblo de Sicasica de Cantón Calamarca”.

⁵⁸ “Saben leer y escribir, blancos / yndigenas / mestisos, N° de la familia, edad” entre otros.

⁵⁹ ALP/PR 1882 (Libro 24) “Libro de Matrícula territorial del Canton Calamarca 1882”.

⁶⁰ En plena época de la dictadura de Melgarejo (1864-71), en el Padrón de 1869 se halla la “Hacienda Colquencha que antes era comunidad”. Sin embargo, se anularon posteriormente las Leyes promulgadas en el régimen Melgarejo, incluida la compraventa o la subasta de terrenos comunales de los indígenas.

⁶¹ Para esta explicación, se suele contrastar Colquencha con Collana, pueblo colindante norte del *ayllu* Colquencha, donde “vive la gente de diversos orígenes: *palliri*”, según Emilio Yujra.

un tiempo lejano, una mujer muy rica vino tal vez de Lima y prestó dinero, *colque* en lengua aymara, a los comuneros. Por otro lado, el nombre antiguo de la provincia Sicasica se sustituyó por el actual de Aroma en 1945, en memoria de la Batalla de Aroma en 1810 (Costa 1997: 17).

3.2.2.2. Medio natural, población y trabajo del pueblo Colquencha

El territorio del pueblo Colquencha se dilata desde la llanura este, a 3.890 m de altitud, hasta las montañas oeste del pueblo. Aproximadamente dos tercios de los habitantes residen de modo concentrado en la zona central, alrededor de la plaza principal, a 3.980 m de altitud. En el fondo del pueblo, se extienden las serranías inter-altiplánicas (Montes de Oca 1997: 176-7) de norte a sur, las cuales cubren la mitad del oeste del territorio del pueblo y tienen alrededor de 4.500m de altitud, con la cima más alta del monte Parca (4.692m). Al socaire de estas montañas, Colquencha goza de un clima suave, con una temperatura relativamente templada⁶².

La población del pueblo es de 2.791 habitantes (hombres: 1.385, mujeres: 1.406; hogares particulares: 1.017), según el censo nacional de 2001. No obstante, en estas cifras deben de incluirse buen número de los emigrantes, por las razones citadas a continuación; antes del censo nacional (2001), unas leyes se promulgaron para impulsar la descentralización administrativa y el saneamiento de tierras⁶³. En consecuencia, se dio el fenómeno de que los emigrantes regresaron a su pueblo en masa para participar en el censo, por lo que observé. En realidad, el curso demográfico de Colquencha muestra una disminución ligera en un decenio; 1.781 habitantes en el censo de 1992, 1.777 y 1.773 habitantes en los censos regionales de 1996 y 2001 respectivamente

⁶² Según los datos meteorológicos registrados entre 1973 y 1990 en Collana, pueblo colindante del *ayllu* Colquencha, la temperatura media anual es de 9.1°C, una máxima media de 18°C y una mínima media de -3.4°C. La precipitación promedio es de 604 mm/año, su mayor parte (284mm) se registra entre noviembre y abril (CEPROMU 1997: 18-9, con la fuente de los datos de SENHAMI 1991). Al pie de las mismas serranías, de norte a sur, se sitúan Collana, Marquirivi y Colquencha.

⁶³ La Ley de Participación Popular (1994), la Ley de Descentralización Administrativa (1995) y la Ley INRA (Instituto nacional de Reforma Agraria) (1996).

(CEPROMU 1997: 42). Pese a ello, la población (2.791 habitantes) en el censo nacional de 2001 muestra un aumento drástico del 57%. Esto sugiere que no pocos emigrantes se identifican con el pueblo originario⁶⁴.

La actividad principal en Colquencha es la agropecuaria de subsistencia, aunque los datos estadísticos no reflejan esta realidad al considerar como ingresos brutos un 2% del total de los mismos, ya que solo se contabiliza lo obtenido en dinero. Asimismo, la mayoría de los comuneros se involucran en el sindicato de explotación de canteras de piedra caliza, situadas en la zona de serranías del pueblo, lo que les facilita una importante fuente de ingresos en efectivo⁶⁵. Por otro lado, se percibe una tendencia a racionalizar la labranza, concentrándose en el cultivo de tubérculos y cebada forrajera. La mayor parte de los productos está destinado “casi exclusivamente al consumo” (CEPROMU 1997: 70)⁶⁶.

Para la ganadería, se utilizan las serranías como una zona extensa de pastizal, salpicada de cabañas. Generalmente en una cabaña se queda una persona durante un tiempo para pastorear los ganados de un par de familias por turno rotativo. En virtud de la extensión inmensa de pastizal, además de bóvidos, óvidos, y burros, en Colquencha se crían también llamas, para obtener lanas y fertilizantes igual que el uso de óvidos, así como para obtener dinero⁶⁷. Llamas y óvidos se utilizan también como ofrendar a los dioses.

⁶⁴ La tasa de crecimiento de la población total de Bolivia es: del 39% entre 1976 (4.613.486) y 1992 (6.420.792), y del 29% entre 1992 y 2001 (8.274.325). Por otro lado, en la provincia Aroma, la primera es del -10%, y la posterior es del 20%. En la provincia Ingavi, la primera es del -23%, y la posterior es del 9%. De este modo, mientras que la tasa de crecimiento nacional está frenada, la de las dos provincias aymaras dio la vuelta de la disminución al aumento en el último censo nacional.

⁶⁵ Según CEPROMU (1997: 109), entre los ingresos brutos promedios familiares en el pueblo Colquencha, la minería está al 67%, la venta de fuerza de trabajo al 19%, el pecuario al 12%, y la agricultura ocupa solo el 2%.

⁶⁶ En Colquencha las cifras de venta de las diferentes producciones son: papas: 4%, cebadas en berza (forraje): 2%, otros productos: 0% (CEPROMU 1997:72).

⁶⁷ La tasa y cabeza promedio de ganados por familia en Colquencha son: bóvidos 64% (3 cabezas), óvidos 90% (36 cabezas), Camélidos 19% (20 cabezas) y Acémilas 25% (3 cabezas) (CEPROMU 1997:76).

La energía eléctrica y el agua potable por cañería están dispuestas. Se hallan escuelas tanto fiscales como privadas y un consultorio médico llamado “posta”, además de oficinas públicas como alcaldía y registro civil, así como unas canchas deportivas.

Colquencha es un pueblo favorecido por un medio natural privilegiado, lo cual supone posibilitar la intensa organización de los acontecimientos comunales, incluidas las cinco fiestas patronales anuales. Los comuneros mismos afirman que “gracias a los ingresos por la cantera, podemos hacer tantas fiestas”. A la vez, se observa que funciona sólidamente el sistema de organización tradicional de autoridades, encargado de la realización de las fiestas. El pueblo muestra una gran vitalidad debido a la numerosa población que permanece allí.

3.2.2.3. Ayllu Colquencha

El *ayllu* Colquencha es una unidad regional que consta de tres pueblos: Colquencha, Marquirivi (1.214 habitantes) y Machacamarca (1.945 habitantes), con un total de 5.950 habitantes (2.033 hogares particulares), según el censo nacional de 2001; de ellos, el porcentaje de los que aprendieron la lengua aymara como primera lengua es del 68.4% (entre los que tienen 4 o más años), y la de los que indicaron pertenecer al pueblo aymara es del 94.3% (entre los que tienen 15 o más años).

La extensión total del territorio del *ayllu* Colquencha es de alrededor de 18.900 ha, según el Expediente de la Reforma Agraria (Nº 43140). El terreno del *ayllu* Colquencha está registrado como “proindiviso”⁶⁸, y los terrenos particulares no han sido medidos ni siquiera tras la Reforma Agraria. Es decir, el Expediente indica la extensión total del *ayllu*, divididos en “cultivable de aynoca”, “pastoreo”, “incultivable” y otros, junto con el “Censo demográfico” (población de 3.297 habitantes, producciones agrícolas, cabezas de ganados y otros), pero las propiedades individuales no están registradas; cuyo mapa muestra solo el contorno del *ayllu*⁶⁹.

⁶⁸ De acuerdo con el Decreto Diciembre de 1880 (*vid.* Hernáiz & Pacheco 2000: 34-35)

⁶⁹ “Informe “Pericial” de la Comunidad Colquencha” (Expediente de la Reforma Agraria Nº

Pese a ello, el derecho individual de tierras está establecido y, por lo general, se transfieren de forma patrilineal, como veremos más adelante. Aunque no existen cédulas de los terrenos individuales, se trasmite una lista de los grupos de descendencia patrilineal que constituyen el *ayllu*, con lo que se delimita el acceso al territorio del *ayllu* (no se permite añadir nuevos grupos). Esta lista está dividida en tres pueblos, y asimismo, en dos categorías: *originarios* y *agregados*⁷⁰. Hoy en día se explica que las dos categorías difieren sólo en el tamaño de terreno que los componentes poseen: los *originarios* tienen terrenos grandes, y los *agregados* tienen terrenos de menor tamaño⁷¹. No obstante, las dos categorías no implican estratos sociales diferenciados⁷².

3.2.2.4. Marquirivi y Machacamarca

De entre los tres pueblos del *ayllu*, se halla un paralelismo entre Colquencha y Marquirivi. El pueblo de Marquirivi también está situado al pie de las serranías inter-altiplánicas y tiene una plaza principal que incluye una iglesia católica. Asimismo, en la zona de serranías tiene canteras de piedra caliza. En consecuencia, las circunstancias en torno al clima y trabajo son semejantes a las de Colquencha. La energía eléctrica y el agua potable por cañería también están dispuestas. Los de Marquirivi comparten el cementerio que se sitúa en Colquencha y participan en los rituales que se celebran en Colquencha.

43140: 16-52).

⁷⁰ Según Albó (Ticona & Albó 1997: 76), “Los originarios son aquellos que se suponen descendientes directos de las antiguas familias fundadoras del *ayllu*” y “mantienen acceso a una mayor superficie de tierra”, y los *agregados* son “los que llegaron después tal vez, por migración o matrimonio”.

⁷¹ Según los comuneros, las dos categorías difieren sólo en el tamaño de terreno y no implican la antigüedad de grupos de descendencia. Sobre la posesión de terrenos y su extensión se habla como sigue: “los antepasados compraron terrenos de los españoles”, “originarios pagaban más impuestos”, “pagaban de impuestos mediante oro y lo llevaban a Sucre”, “los que tienen sus antepasados trabajadores poseen grandes tierras”.

⁷² Las mujeres se integran en la categoría del esposo, y es común que se produzcan matrimonios entre miembros de las dos categorías.

Por el contrario, el pueblo Machacamarca difiere de dichos dos pueblos favorecidos. Machacamarca⁷³ está situado en la llanura a 3.890m de altitud, al noreste de Colquencha. En el padrón de 1869 aparece este pueblo como “fraccionada de la comunidad Collquencha” y posteriormente, en el Libro de la Matrícula territorial de 1882 se escribe “la estancia Machacamarca del Ayllu Colquencha”. El nombre Marquirivi aparece en este Libro.

Según Héctor Huanca, –uno de los concejales del municipio de Colquencha en el momento de la investigación, natural de Machacamarca–, originariamente este pueblo era un poblado marginal de Colquencha y sigue poblándose de modo disperso en la *pampa* (llanura) extensa. Aunque existe una plaza central con un edificio moderno similar al ayuntamiento, en la cual se celebra el mercado (cada lunes), cerca del sitio donde se hallaba la estación de ferrocarril, las casas que rodean la plaza están desocupadas excepto los lunes y los días de las fiestas. La iglesia católica y el cementerio se sitúan a unos 1.5 kilómetros al sur de dicha plaza.

La energía eléctrica está dispuesta pero el agua potable es del pozo. Dado que la condición medio natural carece de diversidad, no pueden contar con ingresos suficientes ni por la crianza de llamas ni por el trabajo de las canteras. La fuente principal de ingresos en efectivo es la venta de fuerza de trabajo (47%) en el mercado y otros, y asimismo, se halla una tasa mayor de movimientos migratorios (44%)⁷⁴.

Según Héctor Huanca, el pueblo Machacamarca dejó el *ayllu* Colquencha en los años 1980, por causa del conflicto en torno a la explotación de las canteras de piedra caliza, y se roturó una parte de la dehesa para conseguir el propio *aynuqa* (tierras cultivables que

⁷³ *Machaca* significa nuevo, *marca* (*marka*) significa el pueblo en la lengua aymara y se hallan varios pueblos que llevan el nombre Machacamarca en el altiplano.

⁷⁴ La fuente de las cifras es de CEPROMU (1997). En Colquencha y Marquirivi, la tasa más alta entre las fuentes de ingresos es de la minería (67% y 68% respectivamente), mientras que en Machacamarca, la tasa de minería es de 39% y la más alta es de la venta de fuerza (47%) (*op.cit.*: 109). Asimismo, la tasa de familias que explotan piedra caliza de los pueblos Colquencha y Marquirivi está el 100%, mientras que la de Marquirivi está el 24% (*op.cit.*: 96). Por otra parte, la tasa de migración temporal y su tiempo en Machacamarca son 44% (6 meses), mientras que las de Colquencha y Marquirivi son: 37% (3 meses) y 26%, (3meses) (*op.cit.*:48).

se usan como un pastizal común en el momento de barbecho)⁷⁵. No obstante, los machacamarqueños siguen utilizando el territorio del *ayllu* Colquencha y se apoyan en la lista citada arriba, la legitimación del derecho a la tierra. El alejamiento del *ayllu* se manifiesta principalmente mediante la ausencia en los ritos comunales que se celebran en el pueblo Colquencha. Por ejemplo, el líder (*Jach'a mallku*) del *ayllu* Colquencha se elige anualmente entre los grupos de descendencia patrilineal de *originario* del *ayllu*. Antes se elegía entre los tres pueblos que componen el *ayllu* pero en los últimos lustros el pueblo de Machacamarca no toma parte en esta candidatura.

No obstante, Tanto el pueblo Machacamarca como el pueblo Marquirivi tienen su propia organización comunal de autoridades. Esto supone tener una relación con el requisito de la Reforma Agraria; establecer el sindicato agrario para llevar a cabo la ejecución de la Reforma. En la mayor parte de los pueblos aymaras, la organización tradicional de autoridades desempeña el papel de dicho sindicato. Dada esta circunstancia, Marquirivi participa en dos organizaciones al mismo tiempo. Por otro lado, la organización del pueblo Colquencha es realizada por los colquencheños, salvo el líder que se elige entre dos pueblos. Por decirlo así, en esta organización se fusionan dos niveles (la del pueblo Colquencha y la del *ayllu* Colquencha) [véase X.3.2.].

Este cambio de la Organización comunal, especialmente la fundación de las organizaciones respectivas de Machacamarca y Marquirivi, supone propiciar la desintegración del *ayllu*.



*Colquencha
Septiembre
2007*

⁷⁵ Entrevista del 10 de diciembre de 2001.

Primera Parte

Procesos de conservación poscosecha de productos y fiestas de la época de abundancia



I. La producción de papas (patatas)¹ y los ritos



¹ Dado que el presente trabajo trata no solamente de la patata (*Solanum tuberosum*: tetraploide), sino de todas las especies cultivadas de *Solanum* (diploide, triploide, tetraploide y pentaploide), empleamos el término “papa”, además de que respetamos el término local y precolombino.

I.1. El ciclo agrícola de los pueblos aymaras y el ciclo ritual

El comienzo del ciclo agrícola anual del altiplano no guarda un momento unánime, aunque la mayoría de los autores indican que “al final del invierno o al comienzo de la primavera del hemisferio sur” (Berg 2005: 21)². Desde el punto de vista de los procedimientos agrícolas, mientras los productos están creciendo acercándose a su cosecha, se prepara la próxima siembra, comenzando con la roturación de las tierras que han descansado durante varios años. En definitiva, el ciclo anual agrícola y sus procedimientos son complejos. Es cierto que la siembra en la primavera inicia un nuevo ciclo agrícola; por otro lado, la roturación que se realiza medio año antes de la siembra también es un punto de partida del mismo ciclo. De tal modo, es difícil determinar un punto inicial definitivo.

Por el contrario, hallamos un momento explícito en que comienza el ciclo festivo: la época de cosecha. En Chuquiñuma, se dice que la época de fiestas comienza con la fiesta de la Santa Cruz (3 de mayo), que se celebra en plena época de cosecha. En Colquenchá, “empieza la época de fiestas” con la Semana Santa, la cual marca el comienzo (o levantamiento de la veda) de la cosecha³. No obstante, no queda claro cuando concluye esa “época de fiestas”, dado que los ritos se celebran durante todo el año.

Entre ellos, el Carnaval coincide con el momento culminante del crecimiento de los productos, mientras que el comienzo de la época de fiestas se ubica en la época de cosecha. Esto supone alguna interrupción entre el Carnaval (crecimiento de los productos) y la Semana Santa (comienzo de la cosecha) en el ciclo ritual anual, incluidas las fiestas. En efecto, se observan varias diferencias entre las dos épocas, especialmente en el uso de las flautas: hasta el Carnaval se utilizan las flautas con el

² Según Berg (2005: 21-2), aunque la mayoría de los autores indica que el ciclo agrícola comienza después de la época de frío (julio o agosto), Solc (1969) afirma que empieza después de la estación de lluvias (marzo).

³ En el altiplano boliviano, la mayor parte de las fiestas patronales, fiestas en sentido estricto, se celebra en la temporada comprendida entre la cosecha y la siembra, principalmente de mayo a agosto.

canal de insuflación mientras que a partir de la Semana Santa, se utilizan las flautas sin este canal [véanse los capítulos XII, XIII y la figura I-1].

Emprendemos el presente trabajo con la fiesta de la Santa Cruz que marca el comienzo de la época de fiestas en Chuquiñuma y concluimos con la Semana Santa que marca el inicio de la cosecha y, a la vez, de la época de fiestas en Colquencha.

I.1.1. Ritos y fiestas

Los términos <rito> y <ritual> se originan del término latín *ritus*. En la disciplina antropológica, <ritual> (especialmente en inglés) entraña no solamente los rituales religiosos, sino también los seculares, incluso las acciones formalizadas como los saludos y la cortesía. Especialmente E. Leach (1966) amplió la extensión del <ritual>, incluyendo los actos comunicativos, codificados culturalmente.

No obstante, la definición de los términos tanto “rito” como “ritual” varía dependiendo de las disciplinas académicas y sus autores, y asimismo, la extensión del término “fiesta” es amplia. En el presente trabajo, en primer lugar, consideramos <el ritual> como un concepto genérico que implica una acción o una serie de acciones formalizadas. En segundo lugar, consideramos <el rito> como un concepto superordinado de los acontecimientos formalizados, tanto comunales como individuales; el contenido de los ritos incluye los rituales como su expresión. Por último, ordenamos los conceptos subordinados como la fiesta patronal entre otros, conforme al esquema I.1 (página 64).

Entre ellos, el presente trabajo trata de los ritos anuales, principalmente de los ritos en los que muchos comuneros participan, cuya organización es comunal. En el presente trabajo lo escribimos con “ritos comunales” o “fiestas comunales”.

En el presente trabajo examinamos los rituales en relación a los demás actos de la vida cotidiana, especialmente la labranza y los procedimientos de la agricultura. Con este objetivo, intentamos incluir el diálogo con los lugareños y sus interpretaciones en torno a sus rituales, concibiendo la explicación desde la visión interior, de acuerdo con la

afirmación de Turner (1996[1969]:16): “Trataremos de descubrir <la vista interior>, cómo los andeños por sí sienten y piensan sobre su propio ritual”. De este modo, aspiramos a poner de relieve el modo de la vinculación íntima entre los rituales y la agricultura aymara, así como otras prácticas sociales⁴.

ESQUEMA I.1.

-Ritual: una acción o una serie de acciones formalizadas

-Ritos:

Concepto superordinado de acontecimientos formalizados, tanto comunales como individuales.

-Ritos anuales

Se celebran conforme al calendario litúrgico

-Fiestas patronales (con procesión): fiestas en sentido estricto

-Fiestas (sin procesión)

-Carnaval

Se celebran aparte del calendario litúrgico a nivel comunal

-Sacrificio

-Fiesta Patria

-Ritos de paso

-matrimonio, funeral, conclusión del servicio militar, entre otros

-Otros ritos

-oráculo, curanderismo, hechizo, entre otros

⁴ En cuanto a los estudios y las publicaciones sobre los ritos aymaras, véase Berg (2005).

I.2. Cultivo de papas y sus procesos de conservación en el altiplano

I.2.1 Papas en el altiplano: una gran variedad [figuras I-2, 3, 4, fotografías I-1]

Cualquiera que tenga la oportunidad de presenciar la vida campesina en el altiplano, debe de maravillarse de la variedad de papas existente. Las papas son originarias de los Andes Centrales, donde se cultivan diversas clases con diferentes tamaños y colores; cada variedad guarda sus particularidades distintas tanto en la condición adecuada para su cultivo, como en su cocina, así como sus diferentes sabores.

La primera información sobre la diversidad de especies de tubérculos bolivianos fue obtenida por el célebre explorador francés D'Orbigny, durante su permanencia en Bolivia entre los años 1830 y 1833 (Ochoa 2001: 1). Desde entonces, “se han propuesto más de 300 especies tuberíferas que forman parte del género *Solanum*” (*op.cit.* 27). Entre ellos, existen ocho especies cultivadas como papas, de las cuales una sola especie (*Solanum tuberosum*: tetraploide) es cultivada en todo el mundo como patatas, mientras que sólo en las zonas altas de los Andes se cultivan las ocho especies (Yamamoto 2004: 24). Estas especies tuberosas guardan cientos de variedades⁵, como el resultado de la domesticación durante miles de años.

Según nuestra investigación, el número de variedad de papas cultivadas en una unidad doméstica del altiplano, es alrededor de veinte como máximo. Aun así, nunca será suficiente todo el énfasis que pongamos en la importancia de las papas en los pueblos aymaras. Las papas tienen la importancia de ser el alimento principal en las zonas altas de los Andes donde se sobrepasa el límite forestal (de unos 3000m de altitud) y no se puede cultivar el maíz. No debe de pasar ni un día sin comer papas de distintos colores: rojo, morado, blanco, negro, castaño, entre otros. Los *ch'uñus*, papas deshidratadas que se pueden conservar a largo plazo, también componen el alimento diario; aparte del *ch'uñu* negruzco, existen otro tipo de papas procesadas emblanquecidas: la *tunta*; ambos se remojan en agua durante unas horas a unos días antes de cocinarlos.

⁵ La Barre (1947) presentó una taxonomía de papas entre los aymaras, con una lista de 209 variedades.

I.2.1.1. Alimentación de la familia Luján [fotografías I-2 y I-3]

La familia Luján de Chuquiñuma, primera familia anfitriona, me invitó a tres comidas diariamente. Entre varias familias anfitrionas, sólo la familia Luján, que se veía más “pobre” materialmente, me trató con tantas atenciones. Además, era muy exquisita su comida cocinada por la “mamita”, Juana Aguilar, invirtiendo mucho tiempo, con bosta y leña como combustibles. La mayor parte de sus alimentos eran de su propia cosecha. La extensión del terreno poseído por la familia Luján era relativamente pequeña y, en consecuencia, la tierra cultivada era limitada. Pese a ello, la variedad de los productos era amplia y se cultivaban papas, cebada, trigo, habas y quinua. De este modo, la alimentación era variada y permitía una nutrición equilibrada.

Entre los alimentos a que me invitaron, los más ricos en proteínas eran las habas, la quinua, el queso hecho en casa, la cecina (*charqui*) y raramente el pescado. En las ocasiones festivas, solían sacrificar una oveja criada por la propia familia y, se comían su carne asada al horno y su sangre frita; ambas componían una buena comida para los días especiales.

La quinua (*Chenopodium quinoa*), pseudocereal originario de la zona alrededor del lago Titicaca, se considera que se ha cultivado en los Andes desde hace unos 5000 años (*vid.* Nuñez 1970). Los aymaras dicen que la quinua es un alimento muy nutritivo, coincidiendo con el hecho de que la quinua posee aminoácidos esenciales equilibrados. La “mamita” cocinaba el plato de *p'isqi*, buena comida de quinua cocida, de vez en cuando, especialmente para los días conmemorativos. Asimismo, la familia Luján preparaba las comidas especialmente nutritivas en el día del Corpus Christi, “día para fortificar el cuerpo”, como la *k'ispiña*⁶ y el *ulluku cardo* (potaje de papalisa)⁷. Este último también se servía en el año nuevo aymara (21 de junio) y se dice que es muy nutritivo [fotografías I-2c y I-3a].

⁶ Una especie de galletas hechas de quinua molida, tostada y cocida a vapor [fotografía I-3a].

⁷ Papalisa (*Ullucus tuberosus*) es una planta de la familia de las *baselláceas*. Se consumen sus tubérculos.

En abril o mayo, en el campo de la cosecha, cuecen las papas recién cosechadas con bostas caldeadas y tierras, haciendo un horno provisional de tierra; a esta preparación se la denomina “*waja*” que es indudablemente la mejor manera para saborear las papas [fotografía I-3b]. En esta época de cosecha, se puede disfrutar de la recogida de papas hasta saciarse; solíamos condimentar las papas cocidas sin pelar (*qhati*), con un tipo de arcilla comestible denominada “*phasa*”. Según la familia Luján, el agua para diluir la *phasa* debía ser de lluvia, puesto que “con el agua de pozo, no resulta sabrosa”. Como la lluvia en la época de cosecha es muy rara, cuando empezaba a llover, salían precipitada y alegremente de la casa con una jarra de barro para la *phasa*.

Una parte de las papas cosechadas se extienden por el campo, para que se congelen por la helada y luego, se deshidratan pisándolas, transformándose en *ch'uñus*. En medio de este proceso, las papas antes de la deshidratación se denominan *qhachu ch'uñu* (*ch'uñu* helada), que es la sazón sólo de esta época [fotografía I-3c]. Dado que la familia Luján realizaba el proceso de papas cerca de casa, era posible saborearlo. A lo largo del transcurso del año, se aumenta la tasa de *ch'uñus* en el plato y, cuando pasa la estación lluviosa, nuevamente empieza la época de cosecha y sus procesos de conservación, así como la época de fiestas.

I.2.2. La condición ecológica del altiplano y las características del cultivo de tubérculos

El concepto de control vertical propuesto por J. Murra (1972) llamó la atención sobre el ecosistema andino y ha impulsado el desarrollo de estudios del uso de los diversos pisos ecológicos en los Andes (e.g. Brush 1976,1977, Harris 1976,1985, Godoy 1985).

En lo relativo al altiplano, Yamamoto (1976, 1982) reveló la importancia de la producción de tubérculos y de sus procesos de conservación, que caracteriza la agricultura en el altiplano, así como los procedimientos técnicos detallados de dichos procesos. A continuación, vamos a reseñar las características de la agricultura de tubérculos en el altiplano, conforme principalmente a dichos estudios.

El altiplano –que sobrepasa la altitud límite del cultivo de maíz– ha sido una zona agraria apropiada para los tubérculos resistentes a las bajas temperaturas, principalmente los de las papas. En esta zona andina, hallamos una enorme diversificación de variedades de papas, además del cultivo de papas de diferentes especies de variados números de células ploide⁸ (número de juegos de cromosomas en una célula). Este hecho precisamente indica la antigüedad considerable del cultivo de la papa en esta área.

No solamente las papas, sino también otros géneros de tubérculos como la papalisa (*Ullucus tuberosus*) y la oca (*Oxalis tuberosa*), entre otros, se consideran que son originarios de la zona alta de los Andes, alrededor del lago Titicaca (Sauer 1950). La diversificación de especies también tiene el sentido de la dispersión de riesgos (Kimura 1988); se cultivan simultáneamente las papas de diversas variedades con características distintas como la resistencia a la enfermedad, o a la sequía, entre otras.

Esta zona también se caracteriza por la época seca explícita –alrededor de abril a septiembre–, en la cual casi no llueve y no se pueden cultivar los productos con la producción a secano. Además, debido a la tierra llana, el riego no se ha difundido en el altiplano. Dada esta circunstancia, su cosecha es una sola vez por año. Para asegurar los víveres en el período antes de la cosecha, una parte de papas cosechadas se procesa para la conservación, transformando las papas en *ch'uñus* y *tuntas*, mediante la congelación y la deshidratación.

Precisamente el ecosistema singular del altiplano, satisface las condiciones requeridas para realizar este proceso: la diferencia entre la temperatura máxima y la mínima del día debe ser muy grande para que haga posible la congelación y la descongelación de tubérculos completamente; además debe estar despejado, con baja humedad. Es necesario que se den todas estas condiciones climáticas entre unos días a una semana. Sólo la altiplanicie de los Andes Centrales, donde se sobrepasa la altitud de 3800m, es la que satisface dichas condiciones (Yamamoto 1982:774, 1976:207).

⁸ Diploide (2x: 2n= 24), triploide (3x: 2n=36), tetraploide (4x: 2n=48) y pentaploide (5x: 2n=60).

Con todo ello, constatamos la excelencia de la agricultura altiplánica de tubérculos, incluidos sus procesos de conservación, que aprovecha al máximo la singularidad del medio natural que debería impedir el cultivo. En definitiva, la importancia de los tubérculos en el altiplano es la muestra de la magnífica adaptación al ambiente más extremo de entre las zonas altas andinas.

I.2.2.1. Papas en Colquencha

Los tubérculos cultivados en el *ayllu* Colquencha son: las papas, la oca, la papalisa y la *isaña* (o *isañu*) (*Tropaeolum tuberosus*). Entre ellos, la cantidad de cultivo de papas es aplastante, cuyo número de variedad es alrededor de veinte (CEPROMU 1997: 67). En esta región, sólo a las papas se aplica el proceso de conservación (en algunas regiones se aplica también a la oca y a la *isaña*).

Qhini y *luk'i*: clasificación de papas y su paladeo

En los pueblos aymaras, las papas se clasifican en dos categorías: *qhini* y *luk'i*. En el *ayllu* Colquencha, el primero se suele mencionar “*dulce mama*” y el segundo; “*puquturu mama*”.

Qhini se describe como “papa dulce” y *luk'i* como “papa amarga” con frecuencia, en varias publicaciones. Sin embargo, la expresión de “papa amarga” no parece adecuada, puesto que ninguno de los términos locales, ni *luk'i* ni *puquturu*, significa amargo, aunque es cierto que *qhini* denote la papa dulce. Tampoco lo afirman las contestaciones de los lugareños ante nuestra pregunta: “¿Los *luk'is* o *puquturu mamas* son amargos?”: “No, no son amargos, las papas de ambas clases son dulces”, “Los *luk'is* no son amargos, sino que se tardan en cocinar”. De ello se supone que esta distinción no compone una oposición binaria de dulce/amarga⁹. Dada esta circunstancia, en el

⁹ No obstante, Emilio Yujra afirmó que *dulce mama* (*qhini*) es más dulce que *puquturu mama* (*luk'i*). Aunque no podemos entrar en el problema cognitivo, se supone que vale la pena profundizarlo en torno al paladeo de las papas.

presente trabajo empleamos los términos locales de dicha clasificación, sin traducirlos; especialmente la clasificación más general de *qhini* y *luk'i*.

Según los campesinos cultivadores, las dos categorías se distinguen, en general, de acuerdo con las siguientes características: *Qhini*: papas harinosas y sabrosas, que tienen muchos “ojos”; se consumen sin transformarse en *ch'uñus* y se cultivan en la ladera (*parki*). *Luk'i*: papas aguanosas que tienen el sabor fuerte y menos “ojos”, para que se transformen en *ch'uñus* y *tuntas*, y se cultivan en el llano (*pampa*).

No obstante, esta clasificación es esquemática y existen casos excepcionales de esta generalización. En efecto, existe la papa *luk'i* con muchos “ojos”, o la que se cultiva en la ladera, incluso los *luk'is* que se consumen sin proceso de deshidratación. Existe también el *qhini* con pocos “ojos” y adecuado para aplicar dicho proceso (por ejemplo, la variedad de *zaq'ampaya*) [Véase la figura I-3].

Asimismo, cada característica distintiva tampoco es dividida explícitamente, al modo de la oposición binaria, y se hallan variedades intermedias entre las dos categorías. En efecto, se observa una diversidad en dichos criterios, dependiendo del individuo y/o de la unidad de producción. Sobre todo, se halla una gran diferencia en la selección de papas para los procesos tanto del *ch'uñu*, como de la *tunta*, entre las familias y/o individuos. Una misma persona también puede clasificar las papas de diferentes maneras, según los casos.

A pesar de que cada variedad de papas puede ser enmarcada dentro de dichos criterios, su clasificación no supone una dicotomía tan exclusiva ni una nomenclatura binominal como las que Lévi-Strauss subraya (1976[1962]:53). En la práctica, se explica la clasificación como sigue: “esta papa es *qhini* pero podemos hacerlo en *ch'uñu*, y más o menos harinosa, de lo que se puede cocinar sin pelar, pero también podemos cocinar pelándolo. En mi casa no lo hacemos en *tunta*, pero hay casas que lo hacen”.

Los campesinos cultivadores generalmente conocen las características de cada producto a fondo. No obstante, a diferencia de la clasificación de los animales, la clasificación de los alimentos concierne al gusto personal. Ante todo, es difícil clasificar objetivamente

el gusto. Además, es indudable que la finalidad de la clasificación de los alimentos no debe de ser la constitución de un sistema de distinciones. Lo importante es saborear muy a gusto, con lo que cada uno procura examinar y aprovechar al máximo, las características de cada variedad de sus productos.

Carter y Mamani presentan un testimonio de la familia Mauca sobre la clasificación y el uso de las papas, en el pueblo Irpa Chico (1982: 90-98). En él, se explican detalladamente las características de las treinta variedades cultivadas por los Mauca¹⁰: el sabor, la descripción morfológica (forma de las hojas y tubérculos, colores de tubérculos y flores, entre otros), la calidad de la tierra adecuada (húmeda o arenosa), la resistencia al frío y a la helada, la cocina, el tiempo tanto para la siembra como para la cosecha, y la cosecha aplicable o no para el proceso de conservación, así como el valor, entre otros.

En cuanto al valor, se aprecian unas variedades (grupo de *imillas*) considerándolas como “lujo”, dada su vulnerabilidad a las heladas y alto nivel de riesgo. Se agrega que las familias pobres deben utilizar la mayor parte de sus terrenos pequeños para preparar las papas de *luk'i*, resistentes al frío, sugiriendo que las papas dulces implican prestigio social. Este testimonio nos indica que los campesinos acumulan diversos conocimientos sobre sus productos, y asimismo, que su clasificación y uso reflejan el gusto y el valor.



Tunta (izquierda) y ch'uñu (derecha), ambos secos y muy livianos.

¹⁰ Entre las treinta variedades, nueve se clasifican “amargas (*luk'i*)” para hacer *ch'uñu*, diecinueve son “dulces” y dos son “intermedias” (Carter & Mamani 1982: 90).

I.2.2.2. Papas en Chuquiñuma

En Chuquiñuma las papas también se clasifican en dos categorías: el *qhini*, que se cultiva en la ladera, y el *luk'i*, que se cultiva en el llano. La tabla I-1 indica la característica de cada variedad cultivada por Daniel Luján, conforme a su explicación.

Los *luk'is*, variedades adecuadas para el proceso de transformación en *ch'uñus*, son cuatro: *k'awna Luk'i*, *Ch'uqi Pitu*, *Puquturu* y *Axawiri Pingo*. Los *qhinis* son ocho: *Ch'iyara Munta*, *Sani Imilla*, *Papa Quyu*, *Wila Munta*, *Holanda* (estas cinco variedades son apropiadas para hacer *ch'uñu*), *Warisaya*, *Phiñu* y *Axawili* (estas tres variedades son especialmente harinosas y aptas para *qhata*, cocido sin pelar). Según Daniel, *Sani Imilla* es la mejor variedad para la *tunta*, y le siguen *Papa Quyu* y *Wila Munta*. No obstante, estas tres variedades son de la categoría *qhini*, que generalmente no se aplica al proceso de conservación. De ello, se sigue que la elección de variedades difiere entre las unidades domésticas.

I.2.3. Proceso de deshidratación de papas: *ch'uñu* y *tunta*

Según Yamamoto, entre las especies de la papa, el *luk'i* corresponde a *Solanum juzepczukii* (triploide) y *S. curtilobum* (pentaploide); la categoría de *luk'i* se cultiva en una zona muy limitada del centro y sur de los Andes Centrales, alrededor del Lago Titicaca, aprovechando su característica de la resistencia al frío y a la helada (Yamamoto 1982: 749).

En los pueblos investigados en el altiplano, la altura del llano (3800 m) es más baja que la de la ladera (4000 a 4200m), pese a ello, la temperatura del llano es más baja y se cultivan papas de *luk'i*. La mayor parte de la cosecha de papas de *luk'i* y de una parte de *qhini*, especialmente *qhinis* de menor tamaño, suelen ser procesadas para transformarse en *ch'uñu*. En Colquencha, alrededor de un tercio de la producción de papas se transforma en *ch'uñus* (vid. CEPROMU 1997: 72).

En el *ayllu* Colquencha, tras la cosecha de papas, se realiza la selección (*pallaña*) por la fiesta de Pentecostés (11 días antes del día del Corpus Christi); se clasifica la cosecha según el destino: semilla, *ch'uñu*, consumo directo, entre otros¹¹. Según la familia Yujra, en general, los *qhinis* grandes se destinan al consumo directo sin procesar; los *luk'is* y los *qhinis* pequeños se destinan al *ch'uñu*; los *luk'is* grandes se destinan a la *tunta*; por último, las papas medianas con muchos “ojos” se suelen utilizar como semillas para la siembra.

Tras esta selección, las papas para la transformación en *ch'uñu* se llevan al campo llano (*pampa*). En Colquencha, la mayoría de la población reside en la zona central del pueblo que se ubica en la ladera, de ahí a dicho campo llano hay una distancia de unos kilómetros. Últimamente en la mayor parte de los casos, la cosecha se transporta mediante camiones, aunque antes se transportaba principalmente por burros, yendo y viniendo repetidas veces.

El método de procesamiento del *ch'uñu* [la tabla I-2 y las fotografías I-4, I-5, I-6]

El procesamiento para transformarse las papas en *ch'uñus* es, según nuestra observación y las explicaciones dadas por los campesinos, como lo que se cita a continuación: primero, se extienden las papas recién cosechadas al aire libre, sobre una capa de pajas en su caso, durante alrededor de una semana; se las deja congelar por la helada que cae por las noches en la época de poscosecha (mayo-julio), especialmente cuando está despejado.

La información sobre el número de heladas necesarias varía desde unos dos días hasta siete días, dependiendo del individuo. Las papas se congelan por las noches, endureciéndose como si fueran piedras, y se descongelan durante el día por la exposición al sol.

¹¹ Según CEPROMU, en Colquencha “la producción agrícola está destinada casi exclusivamente al consumo”, y solo un 4% se destina para la venta; y “otro porcentaje menor es destinado al trueque para la obtención de productos de otros pisos ecológicos que sirven de complemento al consumo familiar”, principalmente “con los productos transformados”, es decir, con *ch'uñus* (1997: 70-1).

Una vez terminada esta etapa, un día por la tarde, se deshidratan pisándolas y se quita parte de su cáscara. Luego, se resecan exponiéndolas al sol suficientemente y se quita la cáscara completamente frotando con las manos y venteándolas con la ayuda de una tela tejida llamada *awayu* (con la cáscara se hacen forrajes). El *ch'uñu* muy bien procesado “se conserva indefinidamente” (Carter & Mamani 1982: 106). Generalmente se cocinan los *ch'uñus* procesados de la última cosecha, remojándolos con la cantidad necesaria para cada comida, aunque los *ch'uñus* procesados en los años anteriores suelen ser acumulados, sin agotar los almacenados.

El método de procesamiento de la *tunta*

En el procesamiento del *ch'uñu* no hallamos diferencias significativas entre las familias. Por el contrario, en el procesamiento de la *tunta*, que es más complejo, se observa una diferencia considerable, dependiendo de cada casa. Para transformarse en *tunta*, generalmente se eligen los *luk'is* –más grandes que los que se eligen para *ch'uñus*. No obstante, existen casas que procesan los *qhinis* para hacer la *tunta*.

El procedimiento simple para el procesamiento de la *tunta* es como sigue: primero, igual que el procesamiento del *ch'uñu*, se extienden papas recién cosechadas al aire libre, para que se congelen. Luego, se deshidratan pisándolas ligeramente, sin sacar la cáscara y se las deja en el agua, ya sea en el río o en el estanque, durante tres o cuatro semanas, sobre pajas, y se cubren asimismo con un manto más de pajas. Por último, se coloca una piedra pesada. Después de alrededor de un mes se recogen del agua, –exhalan mal olor–, y se resecan. En el caso de que se metan en un costal, hay que dejarlo en el agua más tiempo.

Algunas familias añaden más procesos después de sacar las papas del agua: nuevamente se las congela en el campo, cubriéndolas para que no se expongan al sol, dado que si las exponen al sol, se ennegrecen. En este momento, los Yujra quitan la cáscara pisando las papas procesadas en *tuntas* en el agua, para que sean fáciles de cocinar. Aquí culmina el

procesamiento de la *tunta* de la familia Yujra. Hay casos en que se las congela una vez más, después de sacar su cáscara, como se cita a continuación.

El procesamiento de la *tunta* de la casa de la esposa de Daniel es muy esmerado. Primero, se congelan las papas durante tres noches. Luego se congelan dos noches más cubriéndolas. Posteriormente, después de dejarlas en el agua, se recogen y se las deja congelar de nuevo durante dos noches. Tras quitar la cáscara frotándolas con las manos, se las congela una vez más. De tal modo, esta técnica del procesamiento de la *tunta* es muy compleja, con nada menos que cuatro fases de congelación. Además de ello, para hacer una *tunta* muy tierna, se atreven a procesar las papas del *qhini*, por lo tanto, es crucial medir el tiempo apto para dejarlas en el agua, para que no se deshagan en el agua¹².

La *tunta* seca es blanquísima y difiere del *ch'uñu* tanto en color como en sabor; se dice “mucho más exquisita que el *ch'uñu*”. En cuanto al tiempo de conservación de la *tunta*, algunos dicen que es alrededor de un año, mientras que otros dicen que se puede conservar más de diez años igual que el *ch'uñu*.

La cantidad de la *tunta* procesada es menor que la del *ch'uñu*, debido a su trabajoso proceso de elaboración. Además su sabor es muy apreciado. De ello se deduce que la *tunta* se consume rápidamente sin conservar más de un año. En la tabla I-2 se indican los procesamientos del *ch'uñu* y la *tunta* con los términos locales.

I.2.4. La importancia del *ch'uñu* [fotografías I-7]

Las papas procesadas, *ch'uñu* y *tunta*, y sus propios procesos de conservación son muy significativos y cuentan con varios valores. Según Yamamoto (2004: 75), aunque el *luk'i* es un poco amargo y tóxico, conteniendo doble cantidad de solanina (substancia venenosa) que la categoría de *qhini*, a través del proceso de la deshidratación se puede eliminar la toxicidad. Además, las papas deshidratadas son muy livianas y fáciles de

¹² La familia Luján, casa paterna de Daniel, no hacía la *tunta*.

llevar. Sus sabores singulares también son apreciados. Ante todo, es muy significativo que se puedan conservar a largo plazo, y asegurar los víveres en el período previo a la cosecha, dada la producción en secano que permite una sola cosecha por año. Asimismo, para proveerse de víveres contra las malas cosechas y el hambre, la acumulación de papas procesadas es extremadamente importante para la vida del altiplano [fotografía I-6-b].

I.2.4.1 La importancia del *ch'uñu* en las crónicas

Esta importancia se menciona también en las crónicas de la época colonial. Especialmente la descripción más antigua sobre el *ch'uñu*, realizada por Cieza de León (1553), señala acertadamente el significado de la producción de papas en el altiplano donde no se produce maíz y se carece de riego, así como el valor del *ch'uñu*, tanto para la provisión de los originarios como para el negocio de los españoles, como se cita a continuación:

“Es la tierra del Collao toda llana...y en esta comarca hace más frío que en ninguna otra de las del Perú...Y cierto que pudiera dar maíz, se tuviera por lo mejor y más rico de gran parte de estas Indias...Y fue antiguamente muy poblada toda esta región de collas, y adonde hubo grandes pueblos todos juntos. Alrededor de los cuales tienen los indios sus sementeras, donde siembran sus comidas. El principal mantenimiento de ellos es papas, que son como turmas de tierra, según otras veces he declarado en esta historia, y éstas la secan al sol, y guardan de una cosecha para otra. Y llaman a esta papa después de estar seca chuño y entre ellos es estimada y tenida en gran precio, porque no tienen agua de acequias como otros muchos de este reino para regar sus campos, antes sí les falta el agua natural para hacer las sementeras, padecen necesidad y trabajo, si no se hallan con este mantenimiento de las papas secas. Y muchos españoles enriquecieron y fueron a España prósperos con solamente llevar de este chuño a vender a las minas de Potosí...” (Cieza de León 2005[1553]:251-254)¹³.

¹³ Las frases que siguen esta cita se refieren a otros productos andinos: “Tienen otra suerte de comida llamada oca, que es por el consiguiente provechosa, aunque más lo que la semilla que también cogen llamada quinua, que es menuda como arroz.” (Cieza de León 1553).

Aparte de Cieza de León, Garcilaso de la Vega (1609) y Bernabé Cobo (1653) describieron minuciosamente el proceso de conservación de papas, que es igual al que se observa hoy en día.

I.2.4.2. *Ch'uñus* en los pueblos aymaras

Chuquiñuma tiene un solo piso ecológico, la puna de alrededor de 4000m de altitud. El *ayllu* Colquencha consta de dos pisos ecológicos: la puna y el altoandino (CEPROMU 1997: 14)¹⁴. Actualmente los dos pueblos no tienen sus territorios en otros pisos ecológicos y tampoco tienen riego.

Como el caso típico del pueblo aymara en el altiplano, en ambos pueblos se practica la agricultura de subsistencia, como se cita más atrás. Aunque haya buena cosecha y excedente de los productos, estos también suelen ser procesados y almacenados. Hallamos la inclinación de proveerse de víveres para el futuro, más que convertirlas en dinero perdiendo su cantidad. De tal modo, una parte de las papas, procesadas anualmente, se queda almacenada sin consumir.

Existen casas que conservan los *ch'uñus* antiguos mientras que otras casas los venden para la siguiente cosecha. Se supone que las familias que tienen conciencia del estado de crisis por hambre suelen conservarlo a largo plazo. Por ejemplo, la familia Luján de Chuquiñuma, cuyo terreno era insuficiente para tener excedentes de productos y suelen sufrir inundaciones, tenía conservado los *ch'uñus* por un tiempo considerable. Por otra parte, la familia Yujra de Colquencha, que tiene una extensión suficiente de terrenos en posesión, no tiene dicha conciencia y según Emilio Yujra, “Agotamos la sobra glotoneando y no la dejamos para el año próximo”, y ciertamente no tiene *ch'uñus* procesados en los años pasados.

¹⁴ Según la división de ocho pisos ecológicos de Pulgar Vidal (1987), la Puna: 3500-4000m, Suni (Jalca): 4000-4800.

Es cierto que a lo largo del tiempo de conservación, los *ch'uñus* pierden sabor. No obstante, según Daniel Luján, estos *ch'uñus* antiguos pueden recuperar su sabor, como si fueran *ch'uñus* recién procesados, mediante un proceso de remojo y recongelación.

De tal modo, en la mayor parte de las casas de los pueblos aymaras se almacenan *ch'uñus* en gran cantidad¹⁵, despidiendo un olor muy especial. La enorme cantidad de provisiones precisamente es una prueba elocuente de que los *ch'uñus* son la seguridad para el periodo crítico [fotografía I-6b]. Y su importancia se representa en los rituales y las fiestas como veremos a continuación.

I.2.4.3. La importancia del *ch'uñu* que se manifiesta en los rituales

En el altiplano, se observan unos rituales en el campo donde se extienden las papas al aire libre. Carter y Mamani informan sobre el sacrificio (*wilancha*) de un cordero en el lugar para hacer *ch'uñus* (*chuñuwiri*), esparciendo su sangre como una libación sobre las papas, con plegarias “a los espíritus de la casa, a la Pachamama y a los diferentes espíritus de las montañas, para que todo saliera bien” (1982: 104-105)¹⁶ [Sobre las deidades aymaras, véase el siguiente apartado: I.3].

En nuestra investigación observamos unos objetos rituales para colocar encima de las papas extendidas –sal, ají¹⁷ y alcohol, entre otros–; un ritual común en el altiplano. Se explican sus razones como “para que haya muchos *ch'uñus*” [fotografía I-7-a]. Según la familia Luján de Chuquiñuma, se colocan la sal, el ají y el ajo, “objetos preferidos por el *Saxra*”, para que éste, espíritu maligno identificado con el diablo, “no venga a robar ni el *ch'uñu* ni el alma del *ch'uñu*.” Otros dicen que son los objetos talismanes o las

¹⁵ Existen unas casas que, aunque almacenan muchos *ch'uñus*, tras la proliferación de ratones en el depósito, se vieron obligados a desecharlos.

¹⁶ Además, según Berg (2005:140-141), unos autores informaron sobre un juego ritual antiguo en el cual se roba una papa del otro grupo y se escapa corriendo, para que tenga una buena cosecha el año próximo.

¹⁷ Las plantas de ají (*Capsicum baccatum*, *C. chinense*) también son originarios de los Andes y hallándose sus datos arqueológicos con más de 9000 años de antigüedad (a.C. 8600-8000), en el sitio arqueológico de Guitarrero (Lynch 1980).

ofrendas para tener éxito en el proceso del *ch'uñu*. También no pocos campesinos dicen que son de mera costumbre sin sentido especial.

Por el contrario, según Héctor Huanca, intelectual local de Machacamarca, nos informó sobre una leyenda histórica: “Aunque la mayoría ya ha olvidado, en mi casa se transmite una leyenda en torno a esta costumbre. Tanto la sal como el ají guardan el significado de <comer poco a poco>. Según la leyenda, en la antigüedad, tras un año de mala cosecha, se agotó la comida, por lo que se empezaron a hacer y almacenar los *ch'uñus*, para que los comieran poco a poco”. Por otra parte, ni la sal ni el ají se consumen mucho en poco tiempo, y se comen poco a poco. La sal y el ají, mediante dicha característica, representan los *ch'uñus* que se particularizan por ser almacenados “para comer poco a poco”, según Héctor.

Entonces le pregunté “¿se puede colocar el azúcar también, en vez de la sal?” Héctor me contestó “No, no está bien, porque el azúcar es rico y se come rápidamente.” Ciertamente, los aymaras consumen mucho azúcar, poniendo varias cucharas de azúcar a una taza de té. Así que el azúcar no es adecuado para la expresión metafórica de “comer poco a poco”. En definitiva, esta leyenda expresa hábilmente la importancia del *ch'uñu* como víveres de reserva.

Héctor también coloca unos *ramos* (ramo de palma), “para que haya muchos *ch'uñus*, evitando la *Saxra* y el desastre.” Pese a ello, sobre este elemento ritual, Héctor no sabe su leyenda histórica. En Machacamarca donde vive Héctor, se observa un ritual alimentario que compone una parte del acto del conjunto de la danza de *Phusiri*, en la fiesta patronal, que se cita a continuación.

I.2.4.4. El ritual alimentario en Machacamarca [fotografías I-7b y c]

La aldea Machacamarca se ubica al noreste de Colquencha, en la llanura (*pampa*) a 3.890m de altitud. En este pueblo, la fiesta de la Virgen de Remedios en noviembre es la única fiesta patronal con procesión. En esta fiesta, dos danzas locales participan: el *Phusiri* con flautas de Pan, y el *Llano wayli* con flautas verticales que incluye una

actuación de la caza de vicuña (*Wari katu*); además participan también varias comparsas (grupos de danzas modernas de tipo urbano).

La danza de *Phusiri* de Machacamarca incluye un banquete que consta de una serie de tres comidas servidas sobre las prendas tejidas (*tari*). Esta comida ritual, en la cual la pareja de organizadores (*mallku mayor*) del *Phusiri* invitan a sus miembros, se realiza en el cerro cerca de la iglesia en el día de la fiesta central (2ª día: domingo) tras los acontecimientos eclesiales –misa y procesión–. La descripción que se cita a continuación se basa en la observación, realizada en el día domingo 19 de noviembre del año 2000, en el período de dicha fiesta en Machacamarca –de 18 a 21 de noviembre, 2000).

Encima de la primera prenda ofrecida por la pareja del organizador, se sirven sólo los *ch'uñus*, y los *Phusiris* invitados, alrededor de la prenda, proclaman en voz alta “primero, puro negro” y “tenemos que sembrar *ch'uñus*”. En la segunda prenda, se sirven comidas más variadas: *ch'uñus*, papas, panes, unos refrescos embotellados y el ají que condimenta los *ch'uñus* y las papas. En la tercera prenda, se sirven yucas, *motes* (maíz desgranado y cocido), y la carne de cordero cocida¹⁸.

* * *

Los *ch'uñus*, comida de la primera prenda, son típicos del altiplano y producidos por los comuneros mismos. En cambio, la segunda prenda incluye comidas que no se producen en el campo del altiplano: ají, pan y los refrescos que se compran con monedas. La tercera prenda consta de las comidas más raras y preciosas; dado que tanto la yuca (*Manihot esculenta*) como el *mote* son los productos de las tierras bajas y no se pueden cultivar en el altiplano, no son alimentos diarios para los comuneros del pueblo. La carne tampoco es una comida diaria, dado su valor.

¹⁸ Al concluir esta comida ritual, los ejecutantes de flautas de Pan de *Phusiri* interpretan el tema de agradecimiento. Sobre la relación entre la invitación especial y el tema de agradecimiento, vamos a ocuparnos en el capítulo VI.

Dada la diferencia entre los alimentos de las tres prendas, se supone que dicha serie de comidas representa el resultado de la “siembra” del *ch'uñu*, que se puede interpretar como sigue: el *ch'uñu* es un alimento diario y es una provisión importante, como hemos visto. Pese a ello, el alimento “puro negro” que consta solamente del *ch'uñu* es monótono y aburrido. En la primera prenda se destaca esta monotonía mediante la ausencia del ají con el que se deberían condimentar los *ch'uñus*.

Por el contrario, la segunda prenda representa una variedad de alimentos, incluidos los que no se cosechan en el campo del altiplano. Por último, en la tercera prenda se destacan los alimentos exteriores y preciosos. De tal modo, con el desarrollo de la serie de alimentos, se expresa el desarrollo de la diversidad y la prosperidad alimentaria.

Además de ello, en esta comida ritual se expresa también que dicha prosperidad se realiza a base del *ch'uñu*. El *ch'uñu* permite asegurar el abastecimiento constante y duradero de víveres. Sobre todo es el alimento central en el período antes de la cosecha. Es decir, con los *ch'uñus* como alimentos básicos, se establece el fundamento seguro de víveres y, sobre esta base, se pueden diversificar los alimentos. O bien a base del *ch'uñu* como un producto típico del altiplano, se consiguen los alimentos producidos en las tierras bajas, mediante el intercambio, alcanzando la diversidad alimentaria.

Ante todo, llama la atención el hecho de que los *ch'uñus* se comparen con las semillas; dado que el *ch'uñu* procesado mediante la deshidratación es estéril, no es posible que se siembre. Por lo tanto, “sembrar *ch'uñus*” es un tropo metafórico como se interpreta a continuación. En el contexto de la agricultura, las semillas son las bases del cultivo, que crecen hacia su cosecha implicando fertilidad y prosperidad. Asimismo, los *ch'uñus* son la base de la vida, con los que ésta se desarrolla y se diversifican los alimentos, realizando la fertilidad y la prosperidad, en el contexto más amplio de la vida. En definitiva, se supone que mediante esta serie de comidas rituales, incluida dicha metáfora, se expresa que los *ch'uñus* son la base y el punto de partida de la prosperidad.

Esta interpretación es apoyada por una lugareña, Domitila Huanca, quien añadió una información etnográfica: en Machacamarca se celebra el mercado semanal (cada lunes) desde hace mucho tiempo, al que vienen los vendedores desde los Yungas –valles

templados–, para intercambiar o trocar sus productos como la coca y las frutas, entre otros. Según Domitila, estos yungueños desean especialmente los *ch'uñus* [véase la nota N°11]. Esto corrobora dicha interpretación de que a base del *ch'uñu* se pueden diversificar los alimentos en la vida en el altiplano. Asimismo, esta información indica explícitamente la importancia del *ch'uñu*.

En el pueblo Colquencha, la fiesta del Corpus Christi marca el inicio del proceso del *ch'uñu* y la fiesta de la Asunción marca su conclusión. En Chuquiñuma, la fiesta de la Santa Cruz, única fiesta patronal, marca el comienzo de la helada que hace posible el procesamiento del *ch'uñu*. La helada en Chuquiñuma implica no solamente el proceso de transformar las papas en *ch'uñus*, sino también la conservación de otros productos. A continuación, vamos a ver este tema.

I.2.5. La importancia de las heladas para otros productos en Chuquiñuma [Véanse las fotografías I-8]

Entre los pseudocereales, se cultivan la quinua y la cañahua (*Chenopodium pallidicaule*) en Chuquiñuma¹⁹. Daniel Luján cultiva la quinua de tres variedades y dependiendo de las características de cada variedad, se difiere el uso²⁰. Por ejemplo, la quinua de grano más pequeño se usa para la *k'ispiña* [véase la nota 7]. La quinua de grano mediano rojizo (*aküpha*) se usa para refresco, transformándolo en el *pitu*²¹, moliéndose y tostándose.

De la cañahua también se hace principalmente el refresco (*k'usa*). Según Daniel, hasta hace unos treinta años, se hacía una bebida fermentada de estos pseudocereales. Se mezclaban la quinua (especie de *aküpha*) y cañahua moliéndose y tostándose, y luego se

¹⁹ En el *ayllu* Colquencha, apenas se cultiva la quinua y, en los últimos años se percibe un intento de volver a cultivar la quinua, con las semillas que se ofrecen gratuitamente, mediante unos proyectos agronómicos. Por otra parte, casi no se cultiva la cañahua. Según los comuneros, aunque antes se cultivaba la cañahua, ahora ya no se produce.

²⁰ La quinua también guarda una variedad grande. Según el diccionario de aymara editado por De Lucca (1983), la *jupha* (quinua) se clasifica en siete clases, dependiendo del color, la calidad, el proceso culinario, entre otros. Además, se enumera once términos en torno al estado y la manera de cocinar.

²¹ Harina de cañahua, de quinua o de cebada (Layme 1993).

lo deja fermentar mediante la saliva, durante una semana. Antes, las autoridades comunales invitaban a un banquete llamado “*qurpa*” a los comuneros, cada tres meses, y servían esta bebida junto con el refresco *k’usa*.

La Cebada como forraje para vacas lecheras

Dada la producción activa de dichos pseudocereales, la variedad de los cultivos en Chuquiñuma es más grande que la de Colquencha. No obstante, en ambos pueblos los productos centrales son los tubérculos como alimentos principales y la cebada como forraje. En Chuquiñuma generalmente los tubérculos se cosechan antes que la cebada, puesto que, según nos explicó la familia Luján, las papas suelen ser dañadas por las plagas. Por lo que sabemos, en la mayor parte de los casos se empieza la cosecha de los tubérculos antes que la de la cebada (*vid.* Berg 2005: 25), aunque en Colquencha, generalmente se cosecha la cebada antes que los tubérculos²².

En Chuquiñuma, en general, se realiza en noviembre la siembra precoz de la cebada, de la cual se recogen granos, y la siembra tardía de la cebada es en enero, para ser destinada a forraje (se cosecha antes de que maduren los granos). En abril, cuando empieza la cosecha de las papas, la cebada para forraje aún está creciendo. Luego, en mayo, cuando empieza a helar, el crecimiento de la cebada se suspende antes de que maduren los granos y su planta “se vuelve blanca y más rica”, con un líquido dulce segregado en la caña que salpica a la hora de segar la cebada. Esta característica de la cebada, dulce y tierna, es la mejor para ser destinada a forrajes para vacas lecheras, según la familia Luján.

Por el contrario, dado que la cebada antes de ser helada es inmadura (*llullu*) y amarga, no engorda a las vacas. Por ello se cosecha tras la primera helada. No obstante, cuando sufre varias heladas, se deseca, debido a los fuertes rayos del sol de la época seca, agregó.

²² Tal vez en parte porque se suele fumigar en las sementeras de papas en Colquencha.

Con todo ello, el orden ideal de la cosecha es: 1. la quinua, 2. los cereales (trigos, avenas y cebada en grano), 3. la cañahua, 4. habas. Y luego, culminando la mayor parte de la cosecha de papas, se siega la cebada para el forraje, tras la primera helada que la transforma en blanca, y simultáneamente, se empieza el procesamiento del *ch'uñu*²³.

De tal modo, en Chuquiñuma, por lo menos la familia Luján tiene el programa elaborado de la cosecha en función de la helada, en busca de la mejor calidad de forrajes para vacas lecheras. En el trasfondo de ello, en Chuquiñuma se crían las vacas lecheras y se produce diariamente el queso de su leche.

En Colquencha, aunque no se usa la leche de vacas, cuando preguntamos “¿La cebada se siega antes o después de la primera helada?”, varios comuneros nos contestaron “después de la helada”. Sin embargo, no se explica su razón claramente y, en efecto, se siega la cebada antes de la helada. Unos comuneros nos comentaron que hacia Viacha (incluido Chuquiñuma), “hay buen forraje que engorda las vacas, pero con el forraje de Colquencha no se puede criar vacas lecheras”.

Se supone que el buen forraje implica la alfalfa que ciertamente se cultiva en Chuquiñuma también. Asimismo, como hemos visto, en la producción de la cebada también se observa una elaboración técnica para conseguir un forraje ideal en este pueblo.

Por lo mencionado, en Chuquiñuma, se considera la importancia de la helada no solamente para el proceso de las papas, sino también para la cosecha de la cebada como forraje. Además de ello, otros productos como de quinua y habas entre otros, también se dice que pueden conservarse a largo plazo dejándolos en la helada (*juyphi*), y la *thaya* (denota el frío y el viento simultáneamente)²⁴.

²³ En el año 2003 el comienzo de la helada fue precoz. Además proliferó la plaga que iba dañando las papas en el sembrado. Dada esta situación crítica, desde abril los comuneros debieron cosechar tanto los tubérculos como la cebada para forraje precipitada y simultáneamente. Así estaban ajetreados.

²⁴ La cosecha de las habas y granos (trigos, cebadas en grano, quinua, entre otros) se conserva formando un cono tapado con las ramillas para proteger de los pájaros, dejándola en el campo, hasta que se trilla [fotografía I-8].

Es la fiesta de la Santa Cruz, la que marca el comienzo de la helada en este pueblo. La época de esta fiesta, a principios de mayo, coincide también con el apogeo de la cosecha. En Chuquiñuma donde se carece de trabajos con ingresos de efectivos como el de la minería, se percibe la transcendencia considerable del *ch'uñu*, que asegura víveres y provisiones, como hemos visto. Antes de abordar la descripción y el análisis de la fiesta de la Santa Cruz, vamos a reseñar la religiosidad aymara a continuación.



I.3. Religiosidad aymara

En el presente apartado vamos a reseñar la religiosidad aymara, para facilitar un conocimiento preparatorio, antes de entrar en materia.

No es raro que con los conceptos de “religión andina” o “cosmovisión andina”, se engloben las religiosidades de los pueblos andinos –principalmente quechuas y aymaras–, sobre todo entre los estudios etnohistóricos. Sin embargo, si las analizamos minuciosamente, la singularidad de cada cultura destaca explícitamente²⁵. Dadas estas circunstancias, en este apartado vamos a centrarnos en la religiosidad aymara, reseñándola como un caso específico.

I.3.1. Hibridación: más allá del sincretismo

Respecto a la religiosidad aymara, los trabajos de Berg (1985, 1987, 1992, 1994, 2005) han hecho contribuciones significativas, tanto mediante sus investigaciones bibliográficas exhaustivas como mediante sus datos de primera mano. Berg argumenta que el pueblo aymara ha integrado el cristianismo en su religión original, representando una síntesis de las dos religiones, sin perder su propia identidad religiosa, en el proceso de hacerse cristiano (Berg 2005).

Al interpretar “la religión aymara-cristiana (Berg 2005: 13, 241)”, Berg resume los argumentos en torno al problema de la aplicación del concepto de sincretismo en este contexto:

“a) Lo que se llama sincretismo es un fenómeno tan universal e inevitable que no puede ser una categoría que ayude a captar la peculiaridad de, por ejemplo, una determinada tradición religiosa, y a interpretar esa tradición. Todas las religiones son de alguna u otra manera sincréticas.

²⁵ En su trabajo titulado “Religión Aymara”, Albó advierte de la existencia de muchas variedades locales y la importancia de tomar en cuenta regiones y contextos específicos (2005:180).

b) Los que usan el término, generalmente, tienen un conocimiento insuficiente de la religión que clasifican como sincrética y por eso no ven su coherencia interna.

c) Sincretismo es irrelevante para los que practican una determinada religión, porque no los representa auténticamente.

d) Finalmente, el uso de la categoría sincretismo lleva las más de las veces una connotación peyorativa: cuando se dice que una religión es sincrética, se la considera generalmente como inferior (Berg 2005: 243-244).”

A la vez, señala acertadamente que en el fondo de la interpretación del “sincretismo” existe una perspectiva propia de la evangelización; desde esta visión, “era imposible aceptar la compatibilidad de los dos componentes” de la religión aymara y, suele ver “una falta de unidad o de consistencia” en esta religión (Berg 2005: 243). Esta afirmación de Berg, con los incisos citados anteriormente, implican el antagonismo entre el esencialismo cristiano y la religión *híbrida* aymara²⁶. En efecto, lo “no oficial” desde la visión de la iglesia católica se ha designado como “sincretismo” o “folk catolicismo”²⁷.

Pese a ello, los propios aymaras, quienes realizan las prácticas religiosas “sincréticas” o de “folk catolicismo”, consideran que precisamente estas prácticas son católicas, y asimismo, ellos se definen como católicos. De suerte que existe un abismo entre dichos conceptos procedentes de teorías amplias y la visión local de la práctica religiosa en el mundo de la vida aymara²⁸.

Berg explica la religión aymara, más allá del sincretismo, con el concepto de “cristianización del mundo aymara y aymarización del cristianismo”: por ejemplo, en el ciclo litúrgico, los aymaras adoptan solamente los momentos que coinciden con

²⁶ En las últimas décadas, la corriente del postmodernismo y anti-esencialismo, ha experimentado una aproximación a la situación de la cultura postcolonial, mediante los conceptos de hibridación y /o creole, que supera la dicotomía de lo occidental/ lo autóctono (e.g. Canclini 1989, Young 1995).

²⁷ En cuanto al problema del concepto de “folk catolicism”, *vid.* Lynch (1975).

²⁸ Ha experimentado la reconsideración del concepto de sincretismo y folk catolicismo, con el objeto de comprender prácticas religiosas en el mundo católico, desde la perspectiva del mundo de la vida (e.g. Meyer, B. 1994, Seki 1997).

momentos rituales importantes de su propio ciclo agrícola (2005: 217); utilizan la cruz como símbolo protector, colocándola en el sembrado y retirándola cuando cosechan. Con todo ello, Berg concluye que la religión aymara actual es “una totalidad armoniosa que representa una síntesis de la religión original y la religión cristiana (2005:244)”, subrayando acertadamente la importancia primordial de la tierra:

“Estamos convencidos que los aymaras, con su identidad dinámica, serán capaces de integrar en su cultura y en su religión, también en el futuro, nuevos elementos y de formar nuevas síntesis, sin perder su carácter propio como personas tan estrechamente vinculados con la tierra” (Berg 2005: 244).

El argumento de Berg tiene importancia por encerrar la visión postcolonial y constructivista que reivindica la subjetividad de la religiosidad aymara, que ha sido considerada como inferior o falsificada, designándose como sincretismo, por la perspectiva dominante²⁹.

Se supone que precisamente por esta razón Berg introduce el concepto de <síntesis> descartando el de <sincretismo>, pese a que la denotación de los dos términos no difiere mucho. Los términos que se usan como conceptos analíticos entrañan ineludiblemente los argumentos y su historia al respecto; ya no se pueden usar sin concebir el argumento que se ha experimentado con el concepto³⁰. En el caso del sincretismo, este término ya se ha estigmatizado por las razones mencionadas por Berg, sobre todo por la clasificación arbitraria desde la visión dominante.

A pesar de todo ello, en el presente trabajo adoptamos el concepto de <hibridación>. Ciertamente, la denotación del término hibridación tampoco difiere mucho de los términos ni de sincretismo ni de síntesis. Pese a ello, este concepto ya está aceptado en

²⁹ No obstante, dado que Berg supone <la religión original>, su argumento también tiene un matiz esencialista.

³⁰ Deconstruyendo el concepto de ritual, Bell (1992) advierte que las categorías teóricas dependen de sus paradigmas históricos, citando a T.S. Kuhn y M. Foucault, afirmando que “ya no es tan fácil argumentar que podemos establecer categorías adecuadas simplemente definiéndolas como herramientas analíticas objetivas [it is no longer so easy to argue that we can establish adequate categories merely by defining them as objective analytical tools]” (Bell 1992: 14).

los argumentos postcoloniales, con su característica de que intenta reivindicar la subjetividad de los que viven la cultura en cuestión, valorando positivamente su cualidad de la mezcla intercultural y la creación de nuevas culturas³¹. El concepto de <hibridación> se caracteriza también por su análisis dinámico ante la clasificación estática del <sincretismo>. En efecto, Canclini subraya *el proceso* como la clave del concepto en su definición de <hibridación>: “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (Canclini 2003).

De tal modo, con el concepto de <hibridación> podemos superar el colonialismo y esencialismo, incluida dicha connotación negativa de la cultura mezclada, que conlleva el concepto del <sincretismo> debido a su dicotomía de lo occidental/ lo autóctono y la categorización arbitraria, entre otros.

Según nuestro entender, el fenómeno observable no varía; se hallan los elementos tanto católicos como autóctonos. Estos conceptos analíticos nos facilitan comprender el fenómeno de diferente manera³². A continuación, vamos a ver la situación híbrida de la religiosidad aymara, conforme a nuestros datos de investigación.

I.3.2. Hibridación de los ritos agrícolas y al mismo tiempo católicos

En Bolivia, cada año por noviembre comienza la venta de los almanaques cristianos coloristas en un pliego grande [fotografía I-9]. Se venden no solamente en las ciudades, sino también en las tiendas o los mercados en los pueblos. Antes se vendía principalmente con retratos de los sucesivos presidentes y fotografías de los equipos de

³¹ E.g., M. Oda, “La hibridación y el Creole (2001)”;

Y. Huruya, “Híbrida Modernities and Anthropology: from Latin –American Contact Zones (2001)”;

N. Canclini, “Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad (1989)”;

“Noticias recientes sobre la hibridación (2003)”.

³² En torno a la religiosidad y/o la cultura de Iberoamérica, se hallan no solamente dichos los tres conceptos –el sincretismo, la hibridación y la síntesis –, sino también existen el mestizaje, el creole y la transculturación. Pese a ello, aquí no desentrañamos la diferencia entre estos conceptos, puesto que esto no es el interés principal de nuestro trabajo.

fútbol. Sin embargo, desde hace unos diez años, la Radio San Gabriel empezó a producir “el almanaque del pueblo aymara” con las ilustraciones que tratan el indigenismo. Este último entraña no solamente el calendario festivo cristiano, sino también el calendario agrícola, así como los días conmemorativos indigenistas, de manera híbrida.

Este tipo de almanaque cristiano es una referencia para saber las fechas de las festividades fijas y móviles. En Colquencha se celebran casi treinta ritos y/o fiestas anualmente, marcando los momentos del ciclo agrícola, como la primera roturación, la siembra, la cosecha y el proceso poscosecha, entre otros. La mayor parte de ellos se celebra coincidiendo con los días festivos cristianos. De hecho, varios autores indican la coincidencia entre el ciclo festivo cristiano y el agrícola aymara (*vid.* Berg 2006: 190-192).

No obstante, los ritos agrícolas se celebran conforme al calendario cristiano no sólo por esta coincidencia y conveniencia. Ante todo, la mayoría de los aymaras se define como católico³³. Generalmente bautizan a los niños y se casan en la iglesia católica. Conviene destacar que se celebran sus ritos agrícolas también como los acontecimientos católicos.

Como veremos en este trabajo, la mayor parte de los acontecimientos católicos realizados a nivel comunitario guardan su objetivo y significado de asegurar una fertilidad y abundancia, aunque diste mucho de la doctrina católica. Por lo tanto, también se consideran como actos católicos los elementos imprescindibles para estos acontecimientos: masticar coca, beber y libación (*ch'alla*), entre otros. Los aymaras afirman seriamente que “masticamos coca porque somos católicos”. Es decir, precisamente por ser católicos, realizan fiestas y libaciones a la Madre Tierra, así como

³³ El censo nacional del año 1992 (INE) incluyó una pregunta sobre la religión. Según Albó (2002: 71), el resultado de esta pregunta para el conjunto del país es: “un 80.7% de católicos, 10.2% de alguna otra religión cristiana, 0.9% de otras religiones y 2.3% sin ninguna religión más un 5.9% que no respondió a esta pregunta”. En el censo del año 2001 se excluyó esta pregunta pero tras este censo, en el mismo año el INE realizó una encuesta nacional, con las cuatro preguntas sobre religión aplicándose a las 16.786 personas mayores de 15 años. Según esta encuesta, el porcentaje de los católicos desde la infancia es de un 90.5% y el de los católicos actuales es de un 77.8% (*op.cit.*: 70).

beben y mastican coca. Aquí no se observa contradicción entre la religión autóctona y la católica, en absoluto, y hallamos una cualidad híbrida.

Este hecho se consolida mediante el antagonismo entre los católicos y los llamados “evangélicos” o “cristianos (no católicos)” que prohíben celebrar las fiestas patronales incluidos el beber y el masticar coca. En los pueblos donde la influencia evangélica lleva ventaja, se pierden los elementos de los ritos y las fiestas. Si su poder gana a los católicos, no es raro que se pierda la fiesta completamente.

Por ejemplo, en las vísperas de las fiestas patronales del *ayllu* Colquencha, no se puede prescindir de “la Danza de los *mallkus* (líderes)”. Sin embargo, en el pueblo colindante Micaya, donde la influencia evangelista es considerable, no se baila esta danza, aunque este pueblo también guarda su Organización comunal de las autoridades, similar a la de Colquencha. Cuando pregunté sobre la ausencia de dicha danza, la líder me contestó desconcertada; “Aunque soy católica, en este pueblo hay muchas personas no católicas, pues, no podemos bailar esa danza”.

Visto desde afuera, es difícil de creer que masticar coca y bailar la Danza de los *mallkus* sean elementos católicos. Ante los ojos de los clérigos occidentales es aún más difícil. Pese a ello, debido al antagonismo explícito entre el catolicismo y el evangelismo, se confirma y se consolida la creencia de que las fiestas y los ritos tradicionales son los actos católicos entre los aymaras. A continuación, vamos a reseñar las dos divinidades primordiales que son objeto de veneración en la religiosidad aymara.

I.3.3. *Pachamama y Achachila*

La cualidad andina de la veneración de objetos naturales ha sido bien conocida desde la época colonial (e.g. Arriaga 1621). Sobre todo, la sacralidad de la tierra es una de las características fundamentales de la religiosidad andina (Meconi 1999:171). La Barre, uno de los precursores de la investigación antropológica de los pueblos aymaras, también informó que montañas, rocas, cuevas, ríos, animales y fenómenos naturales

como truenos y relámpagos eran venerados por los aymaras (La Barre 1948:165). Además de ello, La Barre señala acertadamente que la religión aymara es una adoración de deidades “de lugar”, fuertemente localizada. Estas características se mantienen hasta hoy. Entre los objetos de veneración, Berg enumera las dos divinidades más importantes: *Pachamama* y *Achachila* (Berg 1985: 1). En los pueblos de nuestra investigación también estas dos divinidades destacan por su importancia.

El nombre *Pachamama* se difunde ampliamente en las zonas altas de los Andes (vid. Mariscotti 1978:25)³⁴. Generalmente la *Pachamama* se traduce como “Madre Tierra”³⁵, aunque las revisiones etimológicas no pueden llegar a una conclusión definitiva (Mariscotti 1978, Harris 1988, Albó 2005). Según Albó, dado que <pacha> significa tanto espacio como tiempo, y <mama> es señora en aymara y madre en quechua; “Pacha Mama se podría definir más formalmente como la Madre y Señora del Tiempo y el Espacio (Albó 1998:57)”, separando las palabras *pacha* y *mama* en su escrito.

Pese a esta opinión, en nuestros pueblos investigados se afirma que la “*Pachamama* es la tierra (*uraqi*)”, de ello se desprende que el punto fundamental de la *Pachamama* reside en la tierra, más que en el tiempo y el espacio. Por lo tanto, adoptamos la interpretación corriente, Madre Tierra.

Siendo del mismo parecer, Berg explica la *Pachamama* en su obra “Diccionario Religioso Aymara”, como sigue:

“PACHAMAMA ‘señora de la tierra, madre tierra’

La pachamama es la divinidad femenina principal de los aymaras. Junto con los achachilas es la protectora y cuidadora por excelencia de los campesinos. Es una madre anciana que ampara a sus hijos y que les da los alimentos que necesitan para vivir y subsistir. Al mismo tiempo la consideran como joven, como una virgen que se renueva constantemente. Muy a menudo la identifican con la Virgen María, hablando de la ‘Santa Tierra’, de la ‘wirjina’ o de la ‘wirjin mama’.

³⁴ Mariscotti menciona que la etimología de la voz *Pachamama* debe atribuirse a la lengua aymara, a la vez, señala que por lo menos a partir del siglo XVI, ya se hallaban las voces Pachamama, Pacha y Mama, en las lenguas aymara y quechua.

³⁵ Según Mariscotti (1978: 27), “el cronista Cobo considera que la voz *Pachamama* significa textualmente “Madre tierra” (de pacha, “tierra” y mama, “madre”)”.

El campesino tiene un respeto profundo por la tierra y manifiesta su reverencia hacia ella continuamente: la invoca en casi todos los ritos, le ‘paga’ con sus ofrendas por los bienes que recibe de ella. Cuando va a tomar alcohol, siempre derrama primero algunas gotas en el suelo en honor de la pachamama” (Berg 1985: 142)”.

Del mismo modo que Berg se refiere a la identificación con la Virgen María, en nuestro campo de investigación también se invoca la *Pachamama*, llamándola como “virgen” en ocasiones. En cuanto al *Achachila*, Berg explica en dicho diccionario:

“ACHACHILA ‘abuelo’

Dentro del concepto de los seres sobrehumanos, los achachilas forman, junto con la pachamama, la categoría más importante. Son los grandes protectores del pueblo aymara y de cada comunidad local. Como las montañas y los cerros, que son sus moradas, abrigan al hombre. Existe una relación filial entre los aymaras y los achachilas, porque estos últimos son los espíritus de sus antepasados lejanos, que siguen permaneciendo cerca a su pueblo, supervigilan la vida de los suyos, comparten sus sufrimientos y sus penas, y les colman de sus bendiciones. Los hombres les pagan por todo esto, respetándoles y ofreciéndoles oraciones y ofrendas.

Existen varias clases de achachilas. Una primera clase forman los achachilas grandes, generalmente identificados con las más altas montañas de las cordilleras andinas, como el Illampu, el Illimani y el Sajama. Estos son los protectores de todo el pueblo aymara y de todo el territorio ocupado por él. Una segunda clase forman los achachilas que son identificados con los cerros que rodean las comunidades; éstos son los espíritus protectores de las comunidades locales: así cada comunidad tiene también sus propios achachilas.(...) (Berg 1985: 11)”.

Ambas divinidades son protectoras del pueblo aymara. La reciprocidad entre éstas y el hombre forma un principio fundamental en las prácticas religiosas: los campesinos ofrecen alcohol, coca, oración y danzas entre otras ofrendas, a cambio de alimentos y protección. Entre ellos, el acto de ofrecer la bebida alcohólica lleva un nombre especial: *ch’alla*. Dado que este ritual *ch’alla* se realiza frecuentemente en cualquier rito, vamos a verlo a continuación, antes de describir las fiestas.

I.3.3.1. *Ch'alla* [fotografías I-10, I-11]

La *ch'alla* es un acto ritual similar a la libación. Consiste en derramar una copita de bebida alcohólica (mejor junto con unas hojas de coca), o un poco de bebida del vaso, o bien a veces derramar la sangre del animal sacrificado, para ofrecer a la *Pachamama* y otras divinidades. Entre los aymaras, se suele derramar la bebida primeramente hacia el este, donde nace sol (*nayraqata*). La persona que realiza esta libación también bebe la misma bebida con la misma copita o el mismo vaso, tras derramar la bebida. En muchos casos, especialmente para las *ch'allas* oficiales, se emplea el alcohol “puro” de 96 grados, tanto para ofrecer a las deidades, como para beber, así como para invitar a los demás participantes.

En las fiestas y los ritos de paso, tanto comunales como privados, se practica esta libación *ch'alla* frecuentemente. En la vida cotidiana, también se suele realizar la *ch'alla* cuando se bebe. En las *ch'allas* realizadas oficial y públicamente por los organizadores de la fiesta y/o por las autoridades comunales, se destaca el significado de “pedir licencia” a las deidades como receptoras de ofrendas rituales, –según nuestros informantes– al comenzar el proceso ritual. Esto nos sugiere que la *ch'alla* entraña el significado no solamente de la ofrenda, sino también de marcar el comienzo de los rituales, como un tipo de comunicación entre hombres y dioses, mediante la comunión de bebidas³⁶.



Derecha: una botella de alcohol “puro” de 96 grados (900cc), junto con un vaso con hojas de coca y alcohol.



Izquierda: las autoridades comunales realizan una *ch'alla* con botellas de licores, incluido el del alcohol puro, en el campo ritual en el recinto de la iglesia.

³⁶ La *ch'alla* al estrenar las herramientas de trabajo o los instrumentos musicales, al comenzar el viaje o la construcción también marca el comienzo de algo (Cf. Berg 1985: 48-9).

II. Características de las danzas comunales con flautas locales



En las fiestas andinas, se hallan diferentes “músicas” locales. En los pueblos aymaras del altiplano boliviano apenas se utilizan los instrumentos de cuerda, pero se observan diversas danzas con flautas de varios géneros. Los campesinos explican que “soplan las flautas y bailan” con el objeto de que la tierra “produzcan muchas papas” y “que haya bendición”. En el presente trabajo, vamos a analizar estas danzas con las flautas locales, realizadas por los campesinos aymaras, a partir de nuestras investigaciones de campo.

II.1. La diversidad del concepto de “música”

Solemos considerar las flautas como instrumentos musicales y clasificar sus sonidos como “la música”. Sin embargo, esta apreciación es de carácter occidental; el concepto general o término genérico de “la música”, que proviene de la palabra griega *mousiké* [μουσική]¹ se ha desarrollado en Occidente (Tatsumura 2002: 44). Como es bien sabido, la mayor parte de las sociedades, incluida la japonesa², no ha tenido el concepto abstracto de “música” (e. g. Nettle 2001: 427, Tsuge 1991: 222, Stobart 1996a: 414).

Por otro lado, es difícil definir la música, y las definiciones han variado considerablemente³. Por ejemplo, algunas entrañan el punto de vista filosófico, estético, o pedagógico. La enciclopedia principal de la música, “The New Grove Dictionary of Music and Musician” finalmente incluyó el apartado de <la música> en su última

¹ El significado de la palabra griega *mousiké*, que se origina de *musa* [μουσα] no se limitaba a la música (vocal, instrumental), sino que también entrañaba el poema, la danza, entre otros; así que el concepto de *mousiké* era mucho más amplio que el de la música actual (Nomura 1996: 187).

² En Japón se hallan diferentes instrumentos tradicionales y una amplia gama en la taxonomía de los cantos. Sin embargo, el concepto abstracto de “la música” no existía originalmente.

³ Por ejemplo, “*musica est scientia bene modulandi*” (Augustinus: años 354-430), “*Musica est facultas differentias acutorum et gravium sonorum sensu ac ratione perpendens*” (Boetius: por 480-525), “*Musica est disciplina, quae de numeris loquitur*” (Cassiodorus: 490-583), “*Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*” (Leibnitz: 1646-1716), “Música es un *ars* que une sonidos para que suene agradable al oído” (Lousseau: 1712-78), “*Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*” (Schopenhauer: 1788-1860) (Fuente de las palabras hasta aquí: Nomura 1996: 187). “Música es un reflejo de la vista del mundo [*Musik ist das Abbild der Ansicht der Welt*] (Hans Pfitzner:1926)” (Fuente: Nettle 2001).

edición del año 2001. B. Nettl, etnomusicólogo ilustre, redactando dicho apartado, muestra la diversidad extraordinaria del concepto de “la música”, dependiendo de los contextos sociales, culturales e históricos, así como de opiniones individuales, citando varios ejemplos de las definiciones y datos etnográficos de diversos grupos étnicos. A través de estos estudios, Nettl sugiere que si bien la música es un fenómeno universal, pone en duda el concepto unificado de “la música”.

No cabe duda de que es elogiable que Nettl reflexione sincera y cuidadosamente sobre el concepto de música que se suele considerar como un concepto apriorístico. Como predica el análisis sugestivo de Nettl, nos vemos obligados a tener en cuenta el problema del estudio que examina diversas culturas aplicando los conceptos occidentales sin reflexión suficiente.

No tenemos tanto problema cuando examinamos la religión o el ritual de las sociedades donde carecen del concepto de “religión” o de “ritual”. Por el contrario, solemos tener dificultad cuando aplicamos el concepto de música a las culturas de diferentes sociedades o grupos étnicos. Tal vez esto refleja la enorme diversidad del concepto de “la música”, incluyendo el elemento auditivo y la extensión inmensa, como Nettl destaca acertadamente. En definitiva, el concepto de música es incomparablemente más difícil de concebir que el de religión o de ritual. Asimismo, se observa una gran diversidad epistemológica de las actividades o fenómenos musicales, dependiendo de las sociedades.

II.1.1. Conjunto de flautas y el concepto de “la música”

Pese a que exista una variedad de opiniones, Nettl menciona también que las definiciones de “la música” en los diccionarios coinciden en que “la música entraña sonidos y su combinación” (*op.cit.* 427). En definitiva, pocos negarían que la música se entienda como un fenómeno compuesto por sonidos, es decir, una sustancia auditiva que se puede oír y grabar. Entonces, ¿quiénes denominan “la música” a una parte de las

culturas donde no existía el concepto abstracto de “la música”? Uno de ellos es el etnomusicólogo.

La etnomusicología, desde su origen como <la musicología comparativa> que se remonta a finales del siglo XIX, ha reflexionado sobre su ámbito epistemológico durante más de cien años⁴. En consecuencia, la corriente dominante actual tiende a converger el ámbito epistemológico de la etnomusicología en la musicología (e. g. Tsuge 1991, Tokumaru 1996, Mizuno 2002). Es decir, la etnomusicología debe tratar de la música en todo el mundo y todas las épocas⁵, eliminando la división de no occidental/occidental⁶. De acuerdo con esta tendencia, considerando la etnomusicología como una rama de la musicología, Mizuno (2002:9) explica el tema y el método de este estudio como “una especialidad que acerca al fondo sensitivo humano o étnico, mediante los estudios del sonido y la música que se suena (*sic*)”.

De acuerdo con esta definición, se entiende que el objeto principal de la etnomusicología es “el sonido y la música”. Como premisa, debe considerar y designar una parte de las culturas como “la música”. Es decir, los que estudian “la música” por sí mismos clasifican ciertos sonidos o actos entre “la música”.

Por ejemplo, la recitación islámica del *Corán* y *Adhdhan* no se consideran como música (Tsuge 1991:61), pese a ello, se puede examinar considerándolos como “la música” desde el punto de vista etnomusicológico, mientras que se puede estudiar sin considerarlo como “la música”, desde el punto de vista de la ciencia de las religiones.

⁴ Merriam, en su trabajo “Definitions of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology’: A Historical-Theoretical Perspective” (1977), enumera más de 40 definiciones por 28 estudiosos. Como implica este trabajo, el problema en torno al objeto y método de la etnomusicología se ha modificado con el transcurso del tiempo; en resumen, “etnomusicología: comparación de la música no occidental” ha derivado hacia “musicología, cuyo objeto es la música de todo el mundo y todas las épocas”.

⁵ La asociación etnomusicológica mundial ICTM (International Council for Traditional Music) pone la mira en el estudio, práctica, documentación, preservación y difusión de la música tradicional, incluidos folk, popular, clásica y urbana, y danza de todos los países.

⁶ El argumento de que no se debe distinguir la música no occidental de la occidental mediante la etnomusicología se remonta al de Seeger (1961), según Tsuge (1991:19).

En definitiva, depende de la visión de los estudiosos, el considerarlos como “la música” o no.

Lo mismo ocurre en el conjunto de flautas de los aymaras; se puede clasificar como “la música”, dado que entraña sonidos. Pese a ello, como los aymaras llaman a esta actividad “la danza”, los ejecutantes están bailando y a la vez <soplando> las flautas; es decir, el fenómeno auditivo no es más que una parte de la actividad.

Ciertamente, se puede estudiar dicho conjunto, enfocando su elemento auditivo desde el punto de vista etnomusicológico, y por tanto el conjunto de flautas es convertido en “la música” por los etnomusicólogos. No obstante, si el objeto del estudio no reside en desentrañar la música en sí misma, no es necesario designarlo como “la música”. Más bien, para el objeto de entender <la cultura> particular, en lugar de <la música>, debe de ser más provechoso aclarar las circunstancias reales en la sociedad en cuestión: ¿Cómo se sitúa la actividad que parece “la música”, dentro del contexto de la cultura local?; la existencia o no del concepto de “la música”, y si no existe, ¿cómo se considera esa actividad?

Por ejemplo, en los pueblos de nuestra investigación, unos campesinos afirmaron que las bandas no son iguales a los conjuntos de flautas locales, “porque las bandas son música”. En el momento de ahondar en esta apreciación que entraña una discrepancia entre las dos cosas, no podemos aplicar a priori el concepto de “música” a los conjuntos de flautas aymaras.

A lo largo del desarrollo de la antropología cultural, se ha subrayado la importancia de estudiar y entender la cultura, desde la visión propia y el criterio local de la misma cultura (e. g. Malinowski 1922, Pritchard 1963, Turner 1969, Geertz 1983). Entre ellos, Geertz enfatiza la importancia de la epistemología, afirmando que el meollo de ver cosas desde el punto de vista local es comprender cómo consideran lo que hacen los propios protagonistas (1983:55-70)⁷. En el presente trabajo también, ante todo,

⁷ “From the Native’s Point of View” in *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. 1983: pp. 55-70.

examinamos el modo o el significado del conjunto de flautas para los comuneros aymaras, y asimismo, lo interpretamos.

II.1.2. “La música” en los estudios andinos

Stobart (1996a: 414), estudiando en un pueblo quechua del *ayllu* Macha de la región Norte de Potosí, en lo relativo al argumento citado en torno al concepto de “música”, afirma que “Simplemente no existen equivalentes de estos términos europeos [“música” y “sonido”] en los idiomas andinos”. Asimismo, señala unos puntos sustanciales:

“mi propio concepto de “música”, y el campo semántico que ésta ocupa en los idiomas europeos, era radicalmente diferente del concepto compartido por mis anfitriones” (Stobart 1996a: 414);

“En quechua y aymara hay verbos que describen las actividades de cantar y bailar, y palabras innumerables que refieren a diferentes géneros musicales, instrumentos y calidades de sonido. Pero este amplio abanico de actividades y fenómenos no están ni unidos ni separados frente a los demás a través de conceptos generales como “música”, o “sonido” (*ibíd.*).

Advirtiendo de esta forma, sin embargo, Stobart adopta el concepto de “la música”; no tenemos que objetar a ello, dado que los quechuas cantan acompañando con las cuerdas provenientes de Occidente y disfrutan de ello a diario y particularmente. Sobre todo en la región Norte de Potosí, “La música es una importante parte de recreación...” (Stobart 1987: 82). Dadas las circunstancias, no parece innatural clasificar estas actividades norte potosinas como “la música”. Además, Stobart (1996b) descubre la dicotomía estética del sonido de flautas en su pueblo investigado y este análisis es idóneo para el concepto de “la música”.

Como es bien sabido, en contraste con los quechuas, los aymaras apenas cantan (*vid.* Turino 1998: 215, 223, Tschopik 1946: 555, Buechler 1980: 97). En los pueblos objeto

de nuestra investigación casi no se hallan canciones locales ni instrumentos de cuerda, ni las músicas locales con las que disfrutan a diario y particularmente.

Por el contrario, se transmiten diversas danzas con diferentes flautas que se ejecutan colectivamente, en ocasiones propias, como actividades comunales. Consideramos estas actividades como “la danza”, de acuerdo con la expresión local⁸ (e. g. *thuquña*: danza, *wayli*=baile) en lugar de “la música”. Mientras tanto, adoptamos la palabra “música” en sentido más estricto, sólo para indicar la combinación de ritmo y melodía (intervalo), de forma delimitada.

A este propósito, no son solamente los etnomusicólogos quienes consideran los conjuntos de flautas locales como “la música”. Generalmente, los que no comparten la cultura local, como los ciudadanos –incluidos los extranjeros–, o los que interiorizan los conceptos difundidos en la ciudad aunque sean originarios aymaras, suponen considerar dichos conjuntos como “la música”. Asimismo, algunos campesinos saben que la palabra española “música” se aplica a los conjuntos de flautas locales, aunque no interioricen los conceptos occidentales y no comprendan el significado de “la música” suficientemente.

Observando este punto, se puede analizar cómo se constituye el contexto en el que se considera el conjunto de flautas locales como “la música” y, ciertamente, es un tema interesante, especialmente en torno al fenómeno de “la folklorización de la cultura”⁹.

⁸ Turino (1993:58-59) también aclara la asociación integral entre la música y la danza en Conima (el pueblo aymara de Perú).

⁹ En la metrópoli, existe el discurso que considera la interpretación de flautas aymaras como “música”, catalogándolo de “música autóctona” o “danza autóctona”, desarraigando este hecho del propio contexto. El llamado “festival autóctono” es su caso paradigmático. Existen casos en que los propios campesinos también aprovechan esta etiqueta. Por ejemplo, cuando reciben la ayuda por parte de alguna organización exterior, en señal de gratitud o una contraprestación recíproca, ellos mismos celebran una imitación del “festival autóctono” en el mismo pueblo, bailándose diversas danzas locales una tras otra, no simultáneamente, en un tiempo limitado, de manera distinta a la normal en sus fiestas. En este caso, el presentador suele emplear el término “música autóctona” o “*autoctóna*” (acento llano).

Pese a ello, en el presente capítulo vamos a revisar minuciosamente el conjunto de flautas como una actividad comunal, y en este contexto local interpretamos sus significaciones.

II.1.3. “La música” andina inseparable de la vida entera

Los estudios antropológicos precedentes que investigan “la música andina” coinciden en que “la música” en las aldeas andinas guarda una relación íntima con la vida entera. Por ejemplo, Stobart (1996a, 1998) señala que la música de Macha es inseparable de la agricultura, sobre todo de las papas; Arnold y Yapita (1998) revelan que las canciones de Qaqachaka reflejan la vida económica andina; Turino (1993) también presta atención a la naturaleza de la música del pueblo aymara en Perú, a la cual se refiere con el concepto clave de “todo el estilo de vida [a whole way of life]”¹⁰.

Igual que estos estudios precedentes, el presente trabajo también señala que los conjuntos de flautas locales en los pueblos aymaras son inseparables de diversos aspectos socioculturales: agricultura, medio natural, estructura social y religiosidad entre otros. No obstante, nuestro estudio no trata la actividad musical por el individuo o la familia, como el objeto principal de los trabajos citados por Stobart y Arnold y Yapita –en nuestros pueblos investigados, apenas se observa este tipo de actividad particular–, sino que trata los conjuntos de flautas ejecutados colectivamente en el ambiente público comunal. En este sentido, tenemos intereses comunes con el trabajo de Turino (1993). Sin embargo, mientras su interés principal es el proceso y el modo de introducción de la música rural en la metrópoli, nuestro interés reside en el modo y el significado de tales actividades en el pueblo desde la perspectiva intracomunal¹¹.

¹⁰Por ejemplo, “–música– llegó a representar todo el estilo de vida así como el vínculo que mantiene a las comunidades unidas [–music– came to stand for a whole way of life and for the bond that held communities together] (Turino 1993: 2).

¹¹ En Perú, entre la capital, Lima, y el pueblo aymara Conima, se observa una gran diferencia sociocultural: la distancia, el medio natural, y el idioma, entre otros. Por el contrario, la mayor parte de los pueblos aymaras en Bolivia se sitúa en las cercanías de la capital La Paz; entre los dos sitios se puede hacer un viaje en el día, y asimismo, existen una similitud tanto

II. 2. Conjunto de flautas en las zonas altas de los Andes: en torno a las flautas de Pan

En los pueblos objeto de nuestra investigación, se observan varios conjuntos de flautas: las que constan de un solo tubo y las que constan de varios tubos. En este apartado, vamos a tratar principalmente las segundas: conjuntos de flautas de Pan, porque en ellos se observa un aspecto de gran importancia, consistente en la designación del organizador propio del conjunto y cómo invita al banquete exclusivamente a los miembros del conjunto de flautas de Pan, entre otros aspectos, como veremos más adelante [IV.4.1.].

Hallamos que esta importancia implica la naturaleza propia de esta flauta, con la cual fácilmente se puede lograr una gran variedad y, en consecuencia, adquirir la singularidad del conjunto en cada pueblo. Es decir, la flauta de Pan es idónea para establecer el emblema de la identidad de cada pueblo. Además, comprender el conjunto de flautas de Pan por su cualidad, encauza la comprensión de conjuntos de otro tipo de flautas, con mayor conveniencia y facilidad. Pues bien, antes de tratar el examen de los datos investigados, vamos a examinar las características generales de la flauta de Pan.

II.2.1. Característica e historia de las flautas de Pan

La flauta de Pan es un aerófono, en el que se unen varias flautas verticales, las cuales no poseen canal de insuflación y cada una tiene su propio tono fijo, y asimismo, son tocadas por una sola persona (definición de Gunji 1990: 65). El término “flauta de Pan (*panpipes*)” proviene de la mitología griega, al ser el instrumento usado por el semidiós de pastores y rebaños Pan.

medioambiental como cultural. Dada esta diferencia entre dos países andinos, mientras la música conimeña forma un emblema de la identidad conimeña en Lima, apenas se observa el caso de la introducción de “la música” de los pueblos aymaras en la ciudad de La Paz. Más bien los inmigrantes en la ciudad suelen reunirse en su pueblo natal, sobre todo con ocasión de sus fiestas patronales donde comparten y se refuerzan su identidad (*vid.* Buechler 1980).

La flauta de Pan se supone el más antiguo instrumento musical que tiene escala. Se puede conformar la escala fácilmente, dado que el tono se diferencia en función de la longitud del tubo. En efecto, los datos arqueológicos han comprobado el hecho de que se han tocado las flautas de Pan no solamente en Sudamérica, sino también en Europa, Asia, África, Oceanía y Norteamérica, o sea en el mundo entero (*vid.* Gunji 1990). La prueba más antigua de la flauta de Pan (*PaiXiao*) se halló en la provincia de Henan, China; una flauta de Pan de piedra, compuesta por 13 tubos, que se remonta a más de 552 años a. C. (*op.cit.* 1990: 70). Después de Cristo, en América del norte y del sur, se encontraban restos de flautas de Pan de piedra, de hueso y de cerámica. La flauta de Pan más antigua, representada en las artes (pinturas o esculturas) fue hallada en Turquía, fabricada alrededor del siglo VII a.C. y le siguen las pinturas halladas en Italia, Grecia, Mesopotamia y Asia central (*ibíd.*).

De este modo, en todas partes del mundo, se había tocado esta flauta alguna vez. Sin embargo, se ha transmitido hasta hoy, en áreas muy limitadas como Sudamérica y las Islas Salomón. Ciertamente, esta flauta no es muy eficiente, puesto que cada tubo de las flautas de Pan produce un solo tono y el número de tubos debe corresponder con el número de tonos necesarios. Además, para tocar esta flauta, es necesario mover hábil y constantemente la boca, apuntando a los tubos. Se supone que esta flauta primitiva ha sido sustituida por las flautas con orificios, cuyo único tubo cubre una extensión amplia de tonos. Pese a ello, esta naturaleza primitiva precisamente permite lograr la cualidad simbólica, como vemos más adelante.

La población del altiplano alrededor del lago Titicaca se llamaba *colla* o *collao*. En virtud de la crónica de Garcilaso (1609), se transluce que el conjunto de flautas de Pan estaba muy extendido en esta región y se tocaba en el modo que se observa hoy en día, como señalamos más abajo. Garcilaso observa el conjunto de flautas de Pan con atención:

De música alcanzaron algunas consonancias, las cuales tañían los indios *collas*, o de su distrito, en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco

cañutos atados a la par; cada cañuto tenía un punto más alto que el otro, a manera de órganos. [El tamaño del instrumento de]*Estos cañutos atados eran cuatro, diferentes unos de otros. Uno de ellos andaba en puntos bajos, y otro en más altos, y otro en más y más; como las cuatro voces naturales, tiple, tenor, contralto y contrabajo. Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta, o de otra cualquiera, y luego el otro en otra consonancia, y el otro en otra, unas veces subiendo a los puntos altos, y otras bajando a los bajos, siempre en compás. No supieron echar glosa con puntos disminuidos, todos eran enteros de un compás... (Garcilaso de la Vega 1963[1609]: 78). *[nota por la autora]

Actualmente en el altiplano se tocan las flautas de Pan, formando un conjunto que consta de tres a cuatro tamaños de flautas y, asimismo, cada tamaño está compuesto por una pareja: *ira* y *arka*. Las tocan de forma complementaria [véase II.3.5]. Indudablemente este modo del conjunto y ejecución de flautas de Pan fue lo que Garcilaso intentaba describir [véanse las figuras. II-3, III-2].

Por otra parte, Guamán Poma de Ayala dibuja un conjunto masivo de la flauta vertical con el título de “Fiesta de los Collasuyus” (Guamán Poma de Ayala 1993:244 [1615]). Estas crónicas implican que la tradición del conjunto de flautas en la región de Colla se remonta a la época precolombina. Hasta hoy en el altiplano, como antigua Colla, se observan los conjuntos de flautas, que se ejecutan en las ocasiones colectivas como las fiestas o rituales comunales.

II.2.2 Conjuntos de flautas en el altiplano boliviano [véanse las figuras II-2, II-3 y III-2]

Los conjuntos de flautas que se tocan en las fiestas de los aymaras y quechuas en el altiplano boliviano tienen puntos comunes contundentes en la forma de ejecución. En primer lugar, su textura musical es la monofonía; en segundo lugar, todos los ejecutantes tocan la misma flauta, es decir, no mezclan diferentes flautas, si bien las acompañan percusiones. Por ejemplo, no existe un conjunto que combine las flautas de

Pan y las verticales¹². En los pueblos aymaras, tampoco se hallan conjuntos de las flautas acompañadas por las cuerdas, como la forma típica de los conjuntos llamados folclóricos urbanos, aunque los quechuas lo hacen algunas veces. Además de ello, la ejecución no está especializada ni profesionalizada, es decir, las flautas son tocadas por los campesinos ordinarios masculinos y no por músicos profesionales.

Estas características son compartidas por los andinos bolivianos pero no siempre por los peruanos. Nos llama la atención el hecho de que exista un abismo al respecto, entre los pueblos andinos de Bolivia y Perú. Según Turino (1998:221-223), a 15 grados de latitud se observa una distinción musical; en el área meridional en general, grandes conjuntos de viento acompañados por tambores están extendidos; son realizados por no profesionales en grupos grandes, como acontecimientos comunales. En dichos conjuntos no mezclan los instrumentos melódicos. Por otra parte, en el área septentrional (Perú) del Lago Titicaca, en las comunidades indígenas, se suelen mezclar los instrumentos melódicos con preferencia, incluso los instrumentos occidentales como violines, y se tocan por músicos profesionales en conjuntos pequeños.

Ahora bien, es innegable que la actividad en la que todos producen una sola melodía mediante las mismas flautas sea una expresión de la solidaridad colectiva y, a la vez, constituya la misma solidaridad. Según Turino (1993:55), en Conima se valora el conjunto en que “se tocan como si fuera *un solo instrumento musical*’ [*plays like one instrument*]”. Siguiendo el argumento de Hall (1977), Turino subraya la importancia de

¹² Hay casos en que, para que sea más fácil de tocar, añaden canal de insuflación (pico) a algunas flautas verticales que originalmente no tienen este canal, y en este caso, los dos tipos de flautas se clasifican como las mismas y se toca conjuntamente la misma melodía. Asimismo, con el mismo objeto, hay casos en que transforman las flautas traveseras en las verticales; también se tocan como si fueran las mismas flautas (Este último medio de transformación de flautas traveseras se observa en Japón también). Por otra parte, por razón de la pulsación, existen flautas grandes que llevan dos tubos conectados y parecen diferentes de las demás flautas menores del mismo conjunto; en los pueblos aymaras, el conjunto de flautas de “*Musiñu* (o *Mohoceño*)” es el caso paradigmático: aunque es la flauta vertical, su conjunto consta de 4 tamaños (relación de octava y quinta). Entre ellos, la flauta más grande lleva un tubo de extensión y se tocan de forma travesera. Además de ello, el conjunto de *Musiñu* puede conllevar un instrumento con una lengüeta, que suele ser llamado “*Imilla* (niña o chica)”. Como dicen que esto imita la voz femenina, producen notas solo por la afinación vocal, como si cantara, de la misma melodía de las demás flautas [figuras.I-1, II-1, fotografía XI-20d].

la sincronía de movimiento del estilo especificado culturalmente: mover y tocar juntos mediante la danza y la música, con la repetición y la duración extendida, que entraña participación y unificación social, lo cual permite reforzar la solidaridad y la identidad social (Turino 1993: 111-112)¹³. En este argumento Turino generaliza el tema como la sincronía de movimiento en general, incluso la marcha militar y uso de la música efectiva en la fábrica.

Por el contrario, en el presente trabajo vamos a examinar el tema particular, relacionado con la elección del *conjunto de flautas* y su modo de ejecución, para lograr dicho efecto social de reforzar la solidaridad y la identidad. Como Turino indica acertadamente, no solamente mediante el conjunto de flautas se realiza la sincronía de movimiento y la sensación de unidad o de ser miembro de la sociedad. Por ejemplo, con la comparsa, grupo de danza moderna acompañado por la banda musical, se pueden lograr masivamente. Entonces, ¿cómo se expresa y/o se construye la solidaridad o la identidad social *mediante los conjuntos de flautas*, especialmente de las flautas de Pan? y, ¿cuál es su diferencia de otros medios? A continuación, vamos a examinar este tema, detalladamente.

II.2.3. Análisis de las características de las flautas de Pan

Como se ha mencionado antes, cada tubo de la flauta de Pan produce un solo tono fijo. Vamos a analizar unos puntos que se originan debido a esta naturaleza, que la distinguen de otras flautas en que todos los tonos son producidos por el único tubo.

II.2.3.1. Diversidad de escala: posibilidad ilimitada de la afinación

La naturaleza de las flautas de Pan –que al parecer es un inconveniente– permite una enorme diversidad de escalas. Es decir, mediante la combinación del número y la

¹³ Cf. El concepto de consciencia colectiva de Durkheim (1912).

longitud de tubos, es posible producir las escalas a gusto y su variedad resulta ilimitada, como se explica a continuación.

En la región andina, las flautas de Pan están hechas de cañas huecas: cañas bravas (*Gynerium sagittatum*) o carrizos (*Arundo donax*). Como el tono cambia conforme a la longitud de los tubos, la afinación se realiza mediante el corte de las cañas. La facilidad de esta afinación también es favorable para realizar la diversidad de escalas. Además, como no tiene orificios, la longitud de los brazos de los ejecutantes tampoco limita la longitud de los tubos, al contrario de lo que sucede con las flautas verticales. Asimismo, también puede variar la combinación de varios tubos de diferentes longitudes que constituyen la escala de flautas de Pan. Con todo ello, la diversidad de esta flauta resulta casi ilimitada.

II.2.3.2. Diversidad de la forma de conjunto

Además de la diversidad de escalas de cada flauta, se puede diversificar la forma de conjunto. Por ejemplo, puede variar la longitud relativa de las flautas y el número de tamaños que componen un conjunto. En la región andina en general, los conjuntos de flautas de Pan están compuestos por varios tamaños; la mayor parte de conjuntos consta de tres o cuatro tamaños, y por lo que sabemos, el número máximo es seis¹⁴. En general, los tamaños difieren por la relación de octavas (la diferencia de tono de una octava corresponde a la duplicación de la longitud). En efecto, no se puede soplar la flauta de Pan cuya longitud supera la estatura del ejecutante; aquí reside el límite de su longitud.

¹⁴ Es el caso del conjunto de “*Qantu*” de la región Charazani, provincia Bautista Saavedra del departamento de La Paz [fotografía XII-1^a, figura II-2]. Además de los tres tamaños de la relación de octava, entraña tres tamaños de la relación de quinta. Aparte de ello, en la región Norte de Potosí, en el departamento de Potosí, se tocan *Jula-jula*, que consta de cinco tamaños de flautas de Pan; en este caso, todos los tamaños son de la relación de octava (desde un tamaño muy pequeño hasta uno muy grande) [fotografía III-9b].

II.2.3.3. Singularidad y secretismo

En virtud de tal diversidad, mediante dicha combinación propia, cada pueblo puede tener su propia flauta de Pan, con una escala singular. Se observan casos en que la propia escala del pueblo –combinación del número y la longitud de tubos– no debe ser conocida por los forasteros. De este modo, el conjunto de flautas de Pan entraña un cierto secretismo. El ejemplo paradigmático son los casos en que las flautas no son poseídas individualmente, sino custodiadas en conjunto; una de las razones es guardar el secreto de la afinación y la estructura del conjunto.

Ciertamente, al observar su ejecución y danza, se puede percibir la singularidad de un conjunto de flautas de Pan que pertenece a un pueblo concreto. Pese a ello, es necesario adquirir sus flautas para tener suficiente información del conjunto y copiar su afinación. Por lo tanto, se puede evitar que se conozca la afinación y otros detalles del conjunto, mediante la custodia de las flautas fuera del alcance de los forasteros.

En la comunidad Chuquiñuma, entre las tres clases de flautas que se tocan en los actos públicos comunales (*Amijo*, *Qina qina*, *Pinkillu*), solo las flautas de Pan de *Amijo* son custodiadas en conjunto –las otras dos clases son flautas verticales, poseídas individualmente–; se considera que es un tabú que los forasteros descubran su afinación¹⁵. También el secretismo se percibe en las designaciones del conjunto. En el interior de la comunidad, *Amijo* es la designación más corriente, mientras que en el exterior, o ante los forasteros, suelen dar su nombre como *Julu julu*. Al principio, a mí también me enseñaron este otro nombre y, asimismo, cuando realizaron esta danza en unos festivales organizados por la emisora de radio, también se presentaron con el

¹⁵ Según Turino (1993:40-41), en Conima, el pueblo aymara en Perú, dan importancia también a la singularidad de la afinación propia de las flautas de Pan, la cual implica la diferenciación de la identidad del pueblo y, asimismo, tienen cuidado que no sea robado el palo de la medida, utilizado para la afinación de las flautas. No obstante, en Conima tienen la costumbre de que cada año el organizador de la fiesta patronal prepare las nuevas flautas de Pan y se las regale a los ejecutantes. Esto implica que el secretismo de su afinación no es tan estricto, puesto que aunque no obtenga el palo de medida, sí tiene una flauta de Pan, con la cual se puede copiar la afinación. Por lo tanto, si cada ejecutante lleva la flauta regalada a su casa y la guarda permanentemente, se incrementa la posibilidad de que los forasteros copien la afinación.

nombre *Julu julu*¹⁶. Sirva como ejemplo más significativo que en los pocos casos de referencia sobre este conjunto también lo designan como *Julu julu* (Baumann 1979: 33-35, 1982, Buechler 1980:358): se supone que a estos estudiosos extranjeros los comuneros no les enseñaron el nombre más importante del conjunto: “*Amijo*”.

En el *ayllu* Colquencha también se observa la misma tendencia; entre las nueve clases de flautas que se tocan anualmente, solo las flautas de Pan del *Phusiri* son custodiadas en conjunto (pese a que los tambores, no solamente del *Phusiri*, sino de todos los conjuntos son poseídos particularmente). Asimismo, de cara al exterior, suelen dar el nombre de la danza de *Phusiri* como “*Suri Sikuri*”¹⁷. Esta danza se caracteriza por el notable ornamento de plumas de *suri* (ñandú: *Rheidae*) que los ejecutantes de flautas de Pan colocan en sus cabezas [fotografías IV-12 y la tapa del presente capítulo]. Esto también tiene dos nombres: la denominación intracomunal es *punqaya*, y el nombre de cara al exterior es *suri*¹⁸.

Entre las danzas populares urbanas, llamadas folclóricas, existe una danza con el ornamento de plumas, muy parecido al del *Phusiri* y que se designa con el nombre de “danza de *Suri*”; o si utilizan flautas de Pan, “*Suri Sikuri*”. Por lo tanto, se supone que los ejecutantes del *Phusiri* suplantaron el nombre de “*Suri Sikuri*”, con el fin de ocultar el nombre verdadero intracomunal “*Phusiri*”.

El secretismo que se percibe en la inclinación a ocultar sus conocimientos propios a los forasteros puede proceder de la intención de mantener su propia costumbre intacta y,

¹⁶ Los festivales organizados por la Radio San Gabriel, en los pueblos cercanos (15 de mayo de 1995 y 21 de junio de 1997, en las comunidades de Chuqinayra).

¹⁷ Baumann (1982), el representante de la etnomusicología de Bolivia, también presenta el conjunto de *Phusiri* de Colquencha, con el nombre de “*Suri Sikuri*”.

¹⁸ Nos enseñaron el nombre del *punqaya* en el pueblo colindante Marquirivi del mismo *ayllu* Colquencha y, posteriormente, cuando lo mencionamos en Colquencha, un ejecutante joven del *Phusiri* se precipitó y procuró inventar un subterfugio, diciendo “¿Qué es *punqaya*? ¡Eso es *suri*! se llama *suri*.” Y su compañero intentó desesperadamente fingir inocencia, diciendo “Has dicho *tunca* (diez), ¿no?” Con todo ello, suponemos que no quieren que sean descubiertos sus conocimientos propios, por parte de los forasteros.

asimismo, reforzar la solidaridad y la identidad del grupo¹⁹. Solomon (1997) presta atención al hecho de que los quechuas expresen su identidad, propia de la tierra, con la palabra “costumbre”²⁰. Es indudable que los aymaras también son conscientes de la importancia de la singularidad de las propias costumbres de su tierra. Para plasmar tal singularidad, la naturaleza citada arriba de las flautas de Pan, es muy favorable²¹.

II.2.3.4. La diferenciación de la identidad

La singularidad de la flauta de Pan propia de un pueblo implica que el género de la danza con la flauta en sí mismo es precisamente singular y propia del pueblo o de la región. En el caso del *Amijo*, este género originalmente se había transmitido en los pueblos, los cuales constituyeron el antiguo *ayllu* Irpa Grande, que se situaba al sur de Chuquiñuma²². Cuando se fundó la comunidad Chuquiñuma, sincronizando con la fundación de su iglesia del año 1922, se adoptó la tradición del *Amijo*.

¹⁹ No obstante, los conocimientos detallados de los rituales no siempre penetran en todo el pueblo; aunque no podemos creer que existan comuneros que no conozcan el nombre del conjunto “*Phusiri*”, es cierto que el nombre de su ornamento “*punqaya*” no está difundido entre los comuneros universalmente. Y menos aún, muy pocos comuneros, sobre todo los ejecutantes del *Phusiri*, saben que existen dos nombres compartimentados de *punqaya* (*chujña-puntani* y *janq’u-punqaya*) [fotografías XII-4a y b]. De tal modo, se observa la tendencia de que conocimientos detallados sobre los rituales son compartidos entre los interesados, de forma estratificada; los conocimientos, cuanto más detallados, tanto menos se difunden.

²⁰ Solomon (1997), estudiando los pueblos quechuas en Bolivia, señala que el estudio de identidad ha derivado desde la aproximación a la identidad dada y a la aclaración de su causa, hacia la aproximación, donde se considera la identidad no como una sustancia dada, sino como un proceso social que la construye constantemente (e. g. Fitzgerald 1993). Advirtiendo este punto, no obstante, Solomon también subraya la importancia de la teoría local esencialista de la identidad que se vincula al espacio de la tierra.

²¹ Según el periódico *La Razón* (20 de enero de 2010), el Ministerio de Culturas registró la <Danza del Suri Sicuri>, conforme a la solicitud de la comunidad Jutilaya de la provincia Camacho del departamento de La Paz, “para tener registrado el lugar de donde proviene la danza y las características de la misma”. Esta solicitud nos muestra un caso típico de la identidad social que reclama la pertenencia de los elementos culturales.

²² Los pueblos herederos del *Amijo* son: Irpuma, Tonco-pujio, Chacoma, Chojñapujio. Según Baumann (1982), en Irpuma se ha transmitido este conjunto al menos desde el año 1809.

Posteriormente, hay pueblos donde la organización del conjunto se frustró, debido a que ningún comunero asumió el puesto de organizador (*Amijo cabecilla*) de este conjunto, después de completar los turnos de dicho puesto por todas las familias. Por otro lado, en unos pueblos que dicen que son origen del *Amijo* han perdido sus fiestas patronales junto con el *Amijo*, por causa de la dominación de las Iglesias evangélicas que conquistaron a las católicas, prohibiendo las fiestas patronales. Dada esta circunstancia, aunque iba al final, Chuquiñuma, la comunidad que sigue deteniendo la marcha de los evangélicos, se convirtió en el único pueblo que mantiene la tradición del *Amijo*, con su escenario: la fiesta de la Santa Cruz [Véase el capítulo III]²³.

De este modo, en Chuquiñuma, como el último pueblo heredero de la danza de *Amijo*, se recalca la singularidad y originalidad del *Amijo* y, asimismo, la importancia de evitar la crisis de su extinción, consolidando la unión tanto de los ejecutantes “*Amijos*”, como de los comuneros. Por ejemplo, se ha mencionado reiteradamente la importancia y originalidad de la tradición del *Amijo*, en las alocuciones o arengas por el líder (*jach'a mallku*) del pueblo en la fiesta patronal, así como por el organizador (*cabecilla*) del conjunto de *Amijo*, en sus ensayos. Estas narrativas implican que la singularidad del *Amijo* es considerada sustancial para reforzar la identidad y la solidaridad de la comunidad.

Por otro lado, la danza de *Phusiri* se realiza en los tres pueblos del *ayllu* Colquencha y unos pueblos colindantes como antigua hacienda Micaya. No obstante, el área donde se realiza el *Phusiri* es muy limitada, desde el punto de vista de todo el altiplano²⁴.

Además de ello, en la región andina en general, dicha singularidad de danza de cada pueblo se pone de relieve mediante la diferencia de detalle, incluso entre los pueblos

²³ Esta región sufrió una inundación récord de 2000 a 2001. Según nos contó el Sr. Feliciano, un anciano que es uno de los ejecutantes del *Amijo*, expresando una indignación ante las maneras de los evangélicos; una institución evangélica visitó a este pueblo con objetos de socorro y les reprochó diciendo que sólo en Chuquiñuma persistió la mala costumbre de *Amijo* y provocó las calamidades naturales.

²⁴ Sobre todo, el *Phusiri* de la fiesta de la Exaltación (o el *Phusiri-Sulfa*) que se baila con el *punqaya* blanco (*janq'u punqaya*) es original del pueblo Colquencha y no se baila en los demás pueblos.

que comparten el mismo género: diferencia de repertorio, o de coda²⁵, entre otros. En los casos de las danzas del *Amijo* y *Phusiri*, también se marca la originalidad de cada pueblo heredero mediante su propia coda, cierta diferencia de afinación de las flautas de Pan, los vestuarios propios y otros detalles. De tal modo, cada pueblo intenta diferenciarse de los otros pueblos en sus estilos de conjunto de flautas mediante varias formas.

En el caso de las flautas verticales, aunque se quiera diferenciar, la longitud es limitada debido a la longitud de los brazos y no se puede cambiar el número de tubos. Por lo tanto, la diversidad es mucho menor que la de las flautas de Pan. Aun así, es indudable la inclinación hacia la diferenciación por los pueblos. Por ejemplo, según Borrás, el conjunto de *Mohoceño* (*Musiñu*) [véanse la fotografía XI-20d y la figura II-1] que se inventó en el pueblo Mohoza en la provincia Inquisivi del departamento de La Paz se difundió en el altiplano en los años 1950 a 60; en el pueblo conocido por la fabricación de flautas, Walata Grande, al principio fabricaban cinco clases de dicho conjunto. Posteriormente, satisfaciendo a la demanda de diferenciación por los pueblos, han inventado más de 30 clases del conjunto de *Mohoceño*. Además de ello, “con las relaciones armónicas internas” han logrado un centenar de diferencias (Borrás 2001:141).

Este ejemplo sugiere que el conjunto propio de flautas, diferenciado de los demás pueblos, forma un emblema de la identidad del grupo, compartido por cada miembro. Como mencionamos antes, en este sentido destacan en su ventaja las flautas de Pan que entrañan gran posibilidad de diferenciación²⁶.

²⁵ Adición final de una pieza de música.

²⁶ No obstante, dicha originalidad o singularidad tiene efecto en la diferenciación de identidad del pueblo en cuestión, sólo en contornos del pueblo o, como máximo, en el altiplano. Por el contrario, los ciudadanos urbanos no pueden distinguir el detalle de las danzas de flautas de Pan y suelen considerarlas como “la danza o música de zampoña” sin distinción. Aún más, es difícil de distinguir la diferencia detallada de estilos musicales, la cual se puede advertir sólo por los comuneros de contornos que comparten una parte del mismo género.

Según Turino (1993: 218), en Perú se hallan flautas verticales por todo el área de las zonas altas de los Andes universalmente, mientras que las flautas de Pan, sobre todo las que conllevan la segunda hilera, son consideradas como un instrumento distintivo de la región de Puno, de

II.2.3.5. Expresión de la solidaridad y la unidad de la comunidad

Como hemos visto, las flautas en los pueblos aymaras difieren en su escala y/o estilo de conjunto según el pueblo o la región. No obstante, recordemos que sus conjuntos tienen puntos en común:

- se interpretan en conjunto.
- no se mezclan diferentes flautas en un conjunto.
- los conjuntos suelen estar compuestos por varios tamaños de flautas.
- se interpretan con los campesinos y no con músicos profesionales.
- se realizan exclusivamente en ocasiones comunales.

Interpretación complementaria de dos flautas de Pan: *ira* y *arka*

Estas características implican que el conjunto de flautas lleva una cualidad colectiva. Especialmente los conjuntos de flautas de Pan están compuestos por varios tamaños de flautas, sin excepción. Además de ello, en el altiplano se interpretan con dos instrumentos *ira* y *arka*²⁷, los cuales completan una melodía²⁸. En cuanto a sus instrumentos, existen dos casos: el caso en que ambas partes *ira* y *arka* son isomorfas y sólo la técnica de ejecución es complementaria, así como el otro caso en que la escala también se complementa con sonidos alternados (por ejemplo, *ira*: do, mi, sol.../*arka*:

consenso nacional. De tal modo, esta flauta es considerada como el emblema de la identidad puneña en la metrópoli.

Por el contrario, en Bolivia, por toda el área de las poblaciones aymaras y quechuas se difunden tanto flautas de Pan como las verticales. Aunque existe originalidad en cada pueblo o región, los ciudadanos urbanos no pueden distinguirla. De tal modo, en general, estas flautas no pueden ser el emblema de una región particular, de consenso nacional o urbano.

²⁷ *Ira* deriva del verbo en aymara “*iraña*” que entraña denotación de instruir o dirigir (*vid.* De Lucca 1983) y *arka* de “*arkaña*” (seguir lo comenzado, continuar, seguir a alguien); también tienen connotación de masculino (*ira*) / femenino (*arka*) (*vid.* Baumann 1996: 31, Sánchez 1996: 85). Generalmente con *ira* comienza la melodía. Se han informado otras denominaciones de dos partes complementarias: *pussak/kkatik* (quechua), *yra/khati* y otros (Sánchez 1996: 87).

²⁸ Baumann (1996) y Sánchez (1996) mencionan este tema en relación al dualismo simbólico.

re, fa, la...) [véase la figura II-3]. En ambos casos, no se interpreta la melodía completa con un solo ejecutante. Es decir, aunque las flautas de *ira* y *arka* sean isomorfas, y ambas partes incluyan todos los tonos que componen la escala, la forma complementaria de ejecución es consecuente²⁹.

El *Phusiri* de Colquencha conlleva cuatro tamaños de flautas de Pan y cada tamaño consta de *ira* y *arka*. En consecuencia, el conjunto de *Phusiri* consta de ocho diferentes partes. No obstante, entre cuatro tamaños, el número de ejecutantes de segundo tamaño (*liku*) es duplicado y los ejecutantes del *Phusiri* suman en total diez, número determinado. En cuanto a la variedad de instrumentos, dado que las flautas de *ira* y *arka* son isomorfas, existen solo cuatro clases de flautas [figuras II-3a y IV-3, fotografías IV-12a, XII- 4a y b].

Por otro lado, las flautas del *Phusiri-Sulfa* de la fiesta de la Exaltación (14 de septiembre) son complementarias entre *ira* y *arka*, es decir, existen ocho diferentes clases de flautas³⁰. Aun así, la estructura del conjunto es el mismo que el *Phusiri* citado arriba y el número de ejecutantes también es de diez [figura II-3b].

El conjunto de *Amijo* de Chuquiñuma consta de tres tamaños de flautas, cuya estructura es anómala: una *ira* corresponde a dos *arkas*³¹ [figura III-2]. En consecuencia, el número mínimo de ejecutantes de flautas es de nueve. No obstante, de hecho, aumentando ejecutantes de algunas partes, las flautas del *Amijo* suelen ser interpretadas por unas 15 a 25 personas.

Tanto el *Amijo* como el *Phusiri* producen una sola melodía, interpretada por dos partes *ira* y *arka* de forma complementaria, mediante varios tamaños de flautas en conjunto.

²⁹ Esta técnica complementaria de ejecución se ha denominado como hoquetus (*hocket technique*) o técnica “dialogada” (vid. Sánchez 1996:85, 93).

³⁰ Existen dos clases del *Phusiri* en el pueblo Colquencha que difieren en su instrumento, vestuarios, ocasión en que se realiza, etc. Uno se baila en las fiestas del Corpus Christi y de la Asunción y, el otro –*Phusiri-Sulfa*–, en la fiesta de la Exaltación [fotografías XII- 4a y b].

³¹ En el *Amijo*, se destaca el número tres derivado de la Santísima Trinidad, en cualquier aspecto. Según comuneros, antes una *ira* correspondía a tres *arkas*, mientras que en la estructura actual, se observa el número tres en la suma de una *ira* y dos *arkas*, además de los tres tamaños.

Cualidad colectiva del conjunto de flautas

En definitiva, se completa el conjunto con varios ejecutantes. Esta naturaleza coincide con el hecho de que la ejecución de flautas de Pan no se realiza individualmente, sino públicamente, exclusivamente en el contexto comunal. A todo esto podemos añadir que la flauta de Pan es muy favorable para subrayar la cualidad colectiva mediante la agregación de dichas características de estructura y ejecución.

Aún más, como se ha mencionado antes, en las zonas altas de los Andes bolivianos también es universal que se produzca una sola melodía por el conjunto de flautas. Existen conjuntos con el número determinado de ejecutantes (como el caso citado del *Phusiri*) y también con el número indeterminado (como el caso del *Amijo*), este último incluye los casos con más de una centena de ejecutantes (como el caso de la *Lakita*). Por mucho que sea el número de ejecutantes, se produce una única melodía. No solamente flautas de Pan, sino todas las flautas transmitidas en el altiplano se tocan juntas de forma monofónica o unísona.

Es indudable que producir una sola melodía de forma colectiva y complementaria sea la expresión de la unidad y la solidaridad del grupo o de la comunidad. A la vez, esta característica ofrece un contraste con la de la música occidental.

Comparación con la música occidental

Por ejemplo, una orquesta sinfónica que consta de diferentes instrumentos interpreta la música de forma armónica o polifónica –no monofónica–. Es cierto que el conjunto para cuerdas, consta de violín, viola, y violonchelo, así como la banda de cobres son similares a conjuntos andinos de flautas locales, puesto que estos conjuntos occidentales también están compuestos por varios tamaños de instrumentos de la misma familia. Pese a ello, apenas se interpreta la misma melodía por todos los ejecutantes.

Esta discrepancia no se puede atribuir a las propiedades de los mismos instrumentos. Con las flautas andinas también se puede interpretar de forma armónica y/o polifónica, igual que dichos conjuntos occidentales. A pesar de ello, se interpreta una sola melodía en los conjuntos de flautas transmitidas en los pueblos andinos.

Ante todo, las flautas andinas también se pueden tocar solas; no solamente las flautas verticales, sino también las flautas de Pan. No obstante, expresamente se estructura un conjunto que requiere varios ejecutantes para *ira* y *arka*, completando la melodía. Es decir, producir una sola melodía mediante un conjunto complejo no es un acto inevitable, dado que no es obligado por la naturaleza de las flautas.

Con todo ello, dicha discrepancia se puede resumir como sigue: los conjuntos occidentales citados arriba determinan sólo la estructura de instrumentos y el número de ejecutantes, pero no determinan la textura musical. Es decir, se puede interpretar cualquier tipo de texturas; monofónico, polifónico o armónico. Su estructura del conjunto es, por decirlo así, el material para expresar el estilo del compositor y/o de la pieza, a su gusto. Cuando haya necesidad, se puede cambiar hasta la estructura de los instrumentos, agregando el arpa, la celesta, las percusiones, entre otros.

Por el contrario, los conjuntos andinos determinan no solamente la estructura de instrumentos, sino también la textura monofónica, así como la ejecución complementaria en el caso de las flautas de Pan. Dada esta circunstancia, antes de la interpretación de cada pieza, se destaca la expresión de la propia estructura del conjunto y se ponen de relieve sus significados simbólicos: solidaridad, unidad y/o identidad del grupo.

Aquí reside el otro sentido de la custodia de las flautas en conjunto, aparte del secretismo. Como los comuneros explican que las flautas de Pan tanto del *Amijo* como del *Phusiri* se deben juntar en un todo, la variedad de instrumentos en un conjunto está

íntimamente relacionada con la unidad o totalidad. Es decir, estas diferentes flautas de Pan (*ira* y *arka* de varios tamaños) son una unidad de todos³².

Por lo mencionado, hemos comprobado que la estructura compuesta por varios instrumentos puede ser no solamente la expresión de la cualidad colectiva, sino también la de la solidaridad, mediante la producción de una sola melodía en conjunto. En los pueblos aymaras, se expresa la importancia de la solidaridad de la comunidad, subrayando la unidad con las palabras *maya* o *mä* (ambos significan uno en la lengua aymara), como: “*mä wawaki* (como un bebé)”, “*mä tronco* (como un tronco)”, “*mayachasiña* (unificar)”.

Ahora bien, dicha estructura y ejecución compleja (*ira* y *arka* de varios tamaños) también se deben, en gran parte, a la propiedad de las flautas de Pan y no es fácil de realizar con flautas verticales. Por ejemplo, como se ha mencionado más atrás, la longitud de los brazos limita el tamaño de las flautas verticales. Además de ello, con un solo tubo los tonos no pueden ser articulados de forma que pueda apreciarse visualmente con facilidad, por lo tanto, las flautas verticales no son aptas para la ejecución complementaria de *ira* y *arka*³³.

En definitiva, debido a su propiedad, las flautas de Pan destacan en la expresión de colectividad y solidaridad, y asimismo, como hemos visto más atrás, destacan en la singularidad que permite establecer la identidad social y en consecuencia, da lugar al secretismo y a la custodia en conjunto.

³² Las flautas de Pan de *Lakita* del *ayllu* Colquencha no son custodiadas en conjunto. Su número de ejecutantes es indefinido y, en efecto, es muy grande. Es decir, en el conjunto de *Lakita* la única melodía producida por gran número de ejecutantes permite expresar la unidad.

³³ La técnica de ejecución complementaria del *pinkillu* (una flauta vertical) de la región Norte de Potosí es excepcional; una parte de la melodía se divide entre dos partes *tara* y *q'iwa* (vid. Stobart 1996b).

II.2.3.6 Flautas de Pan y simbolismo

Cualidad articulada

En contraste con las flautas verticales, se destaca la cualidad articulada de las flautas de Pan; los tonos se dividen articulada y visualmente. Además de ello, el tono auditivo corresponde a la longitud visual, proporcionalmente (cuanto más largo, tanto más bajo)³⁴. Esta cualidad se supone que está implicada en la forma simbólica del empleo de las flautas de Pan.

Uno de los conjuntos de flautas de Pan *Lakita* deriva del verbo en aymara “*lakiña*” que tiene denotación de dividir, repartir, seleccionar, escoger, distribuir (*vid.* Layme 1993, De Lucca 1983). De estos sentidos, podemos abstraer el significado estructural como separar o diferenciar una parte de algo indiferenciado, continuo o ligado³⁵.

Lakita

La *Lakita* en Colquencha se baila en la fiesta del Corpus Christi, junto con el *Phusiri*, en la época de la cosecha de papas. La cosecha también es una labor para separar los tubérculos de la planta indiferenciada y hacerlos aprovechables. En la danza de *Lakita*, numerosos participantes (decenas de ejecutantes masculinos de flautas de Pan y también

³⁴ Algunos instrumentos musicales comparten la misma característica. Por ejemplo, los xilofones tienen tablas que cuanto más grande tanto más bajo. Las arpas también, tienen sus cuerdas cuya longitud corresponde al tono. Las teclas del piano también son articuladas visualmente, no obstante, lo que corresponde al tono no son las teclas sino las cuerdas internas. En todos estos casos, son visibles los tonos producidos mediante la división del tono continuo (la frecuencia continua). Esta característica distingue dichos instrumentos de los de la familia del violín o las flautas verticales, entre otros, cuyos tonos no se articulan de forma que pueda apreciar visualmente.

³⁵ Por el Carnaval, se celebra un ritual que marca el comienzo de labranza de la *aynuqa*, que se denomina “*Uraqi laki* (reparto de tierras)” en Chuquiñuma y, “*Yapu laki* (reparto de parcelas)” en Colquencha. El ritual permite separar las tierras para sembrar papas de la tierra indiferenciada y hacer posible utilizar tierras de *aynuqa*; aquí también se emplea la palabra *laki* derivada del verbo *lakiña*.

decenas de bailarinas) forman en masa y se dividen en dos grupos repetidamente según su coreografía que implica el proceso de lo indiferenciado a lo diferenciado.

En Colquencha, en la fiesta de la Octava de la *Asunta* en agosto también se baila la *Lakita* acompañando a un tipo de actuación mimética que representa el proceso de cultivo de papas, invirtiendo unas cuatro horas³⁶ [capítulo VII]. Con motivo de dividir dicho proceso, se emplea la *Lakita*; las fases del proceso de producción de papas que se representa son: roturación, siembra, crecimiento, florecimiento, cosecha y los rituales respectivos que acompañan al proceso. Para poner término a cada fase, los ejecutantes de *Lakita* dan vueltas bailando alrededor del espacio de la actuación ritual. Es decir, mediante estas vueltas de *Lakita*, dividen y articulan el tiempo y el proceso de producción indiferenciados³⁷.

Multiplicidad visible

Las propiedades de las flautas de Pan se observan visualmente de forma mayoritaria, más que auditivamente. Ante todo, la multiplicidad de tubos distingue la flauta de Pan de la flauta vertical. En lo relativo a esta distinción, en los pueblos de nuestra investigación, se percibe una relación estrecha entre flautas de Pan y el cultivo de papas; en Colquencha, además de dicho ejemplo de la *Lakita*, el *Phusiri* marca el comienzo (fiesta del Corpus Christi) y el fin (fiesta de la *Asunta*) del proceso de transformar papas en *ch'uñus*, como veremos más adelante. Asimismo, en Chuquiñuma, se dice que el *Amijo* implica la helada que hace posible el proceso de deshidratación de papas para que se transformen en *ch'uñus*. Por otra parte, según Daniel Luján nos explicó, la danza de

³⁶ En el pueblo colindante del mismo Ayllu, Marquirivi también se baila la *Lakita* del mismo modo.

³⁷ En la comunidad Amuqala (provincia Los Andes del departamento de La Paz) también se celebraba un ritual semejante al de Colquencha en el mismo momento del año (22 de agosto); representaba el ciclo anual del cultivo de papas, acompañado por la danza de *Lakita*. Según la exposición de comuneros, el nombre “LAKITAS=SELECCIONADOS” implica la selección de semilla (CDIMA 2003: 38-41), interpretación más simple que la nuestra.

Qina qina con flautas verticales implica la quinua³⁸. En el pueblo colindante Irpa Chico también, según Buechler, la *Qina qina* anunció el tiempo para cosechar cebadas y quinuas (Buechler 1980: 358-9) [véase el anexo 2 (tomo II)].

De acuerdo con la tradición, el procedimiento para poner papas de siembra debe ser ejecutado por mujeres, mientras que no se hace distinción para la siembra ni de cebadas ni de quinuas. Sobre la razón de esta discrepancia, Genaro Luján de Chuquiñuma nos explicó “porque las papas aumentan más que granos”. Ciertamente, las papas superan mucho a los granos en cantidad, siendo el alimento principal en el altiplano. La diferencia del número de tubos entre las flautas de Pan y las verticales puede ser una analogía de esta circunstancia.

Por otro lado, tanto en Colquencha como en Chuquiñuma, se ejecutan flautas de Pan en la época de abundancia (desde la cosecha hasta la siembra) y no se interpretan en la época de crecimiento de productos (desde la siembra hasta la cosecha). Dada esta circunstancia, se supone que en estos pueblos la flauta de Pan que tiene varios tubos implica la época de abundancia. En cuanto al ciclo anual de flautas, vamos a examinarlo en el capítulo XII).

Respecto a la multiplicidad visible, conviene mencionar la segunda hilera de las flautas de Pan [fotografía II-1]. La segunda hilera es una fila paralela a la fila principal de los tubos, en los que sopla el ejecutante. Los dos lados de tubos de la segunda hilera generalmente son abiertos (desfondados), por lo tanto, no suenan aunque soplen en ellos. Pese a ello, cuando se soplan los tubos principales –no son desfondados– entra el aire en los tubos secundarios y se genera un sonido brusco con la resonancia entre los tubos de las dos filas. Según Turino (1993: 218), en Perú se utiliza las flautas de Pan con segunda hilera solamente entre los aymaras.

³⁸ En la comunidad Kalla Centro (provincia Pacajes del departamento de La Paz) se baila la *Qina qina*, denominada “*Qinachu*”, en la fiesta de la Cruz (3 de mayo). Según la exposición de comuneros, esta danza implica la cosecha de quinua y el proceso que permite conservar este grano andino, afirmando que la danza de *Qinachu* “está dedicando a ir al recojo de quinua desde la chacra [campo, sembrado]* hasta tener en grano después de ventear luego de pisar trillando los granos.”(CDIMA 2003: 63-64). *la nota es nuestra.

En torno a la segunda hilera, se han expuesto diversos argumentos entre varios autores: serían un apoyo para estabilizar los tubos, o un efecto musical para mejorar la sonoridad, entre otros; existe hasta un estudio mediante un análisis de frecuencias (Gerard 1997).

A pesar de ello, el aumento de tubos y su efecto visual no parece que haya llamado la atención de los etnomusicólogos, lo cual es un aspecto singular; en efecto, en la segunda hilera se hallan los tubos rotos e incluso aquéllos cuyos los dos lados están tapados, es decir, estos tubos no se pueden soplar pero pueden incrementar el número de tubos visualmente.

Además de todo ello, el acto de soplar las flautas entraña un significado simbólico que implica rezo o comunicación con deidades, para atraer no solamente la helada, sino también la abundancia y bendición en general. Sobre este tema, vamos a examinar en los apartados III-4 y III-5.



Las flautas de Pan del Amijo

II.3. Flautas verticales

II.3.1. Cualidad colectiva, singularidad y simbolismo

Para finalizar el presente capítulo, vamos a revisar brevemente el caso de las flautas verticales. Como se ha mencionado más atrás, no es fácil de expresar la singularidad mediante la propia flauta vertical. Pese a ello, la inclinación hacia la distinción es evidente [Véase II.2.3.4.] y se observa la persecución y expresión de la originalidad, así como la distinción mediante el repertorio, la melodía, el vestuario y la actuación ritual entre otros. Dado que con las flautas verticales también se interpreta una sola melodía en conjunto, es posible expresar la cualidad colectiva y la solidaridad.

En cuanto a la estructura, existen unos conjuntos de flautas verticales compuestos de un solo tamaño –*Chuqila* y *Waca pinkillu*–, así como conjuntos con flautas de varios tamaños. En Colquencha, la *Quina qina* y la *Pusi P'iya* llevan dos tamaños de flautas respectivas; por otro lado, las flautas que llevan tres tamaños son: la flauta vertical para la danza de *Llano Wayli*, la flauta travesera para la danza de *Chunchu* y la flauta vertical con canal de insuflación, *Ch'axi* para la danza de *Q'axcha*³⁹.

La flauta más grande se denomina “*tayka* (madre)” en todos estos casos, así que la forma de conjuntos compuestos por varios tamaños implica metafóricamente la familia o su reproducción. Esta interpretación es aplicable a los conjuntos de flautas de Pan. Se dice que entre los cuatro tamaños del *Phusiri*, *jach'a* (el más grande), *liku* (el tercer tamaño) y *ch'ili* (el más pequeño) corresponden a padre, madre e hijo respectivamente.

* * *

³⁹ No obstante, dado que todas las flautas verticales son poseídas y guardadas individualmente, la selección del tamaño no está controlada suficientemente, realizándose por voluntad propia de cada ejecutante. De tal modo, apenas completan todos los tamaños de flautas verticales. La mayoría de los ejecutantes elige el tamaño más grande y los tamaños menores son tocados por muy pocos ejecutantes o ninguno.

Hemos revisado las características generales de los conjuntos de flautas aymaras. Según nuestros análisis, se ha dilucidado que, mediante estos conjuntos, se pueden expresar diferentes significados: la singularidad y la originalidad que implican la identidad de la sociedad comunal, la solidaridad y la unidad, así como la multiplicidad, en virtud tanto de la naturaleza de las flautas como de las características de la forma de interpretación – complementaria y monofónica, mediante un conjunto complejo—. Asimismo, en la ejecución realizada únicamente en las ocasiones colectivas, por los comuneros y no por los músicos profesionales, se destaca la característica comunal de esta actividad.

Entonces, mediante tales acontecimientos comunales, incluidos los conjunto de flautas, ¿qué tipo de conocimientos se construyen y se transmiten? A continuación, vamos a abordar nuestros datos etnográficos y profundizar los análisis sobre las fiestas y rituales aymaras, de manera más concreta.



Phusiri

III. Fiesta patronal de Chuquiñuma: la danza para atraer la helada “Amijo”



III.1. La fiesta de la Santa Cruz en Chuquiñuma [fotografías III-1 a 7]

III.1.1. descripción

1º día (viernes)	“Víspera”: subir al “calvario” (el cerro sagrado)
2º día (sábado)	“Fiesta (fiesta central)”: misa, procesión
3º día (domingo)	“ <i>bajamiento</i> (arrió) de bandera”: conclusión de la fiesta
4º día (lunes)	“acompañamiento de servicios”: clausura

La fiesta de la Cruz en el calendario litúrgico se fija en el día 3 de mayo y no se mueve. Sin embargo, en Chuquiñuma, dado que la mayoría de sus comuneros reside y tiene su modo de vida en las ciudades, se ajusta el día de la fiesta central (2º día) al sábado¹.

A continuación vamos a describir el proceso aproximado de la fiesta, centrándonos en el acto del *Amijo* y dando relieve a los temas particulares. Esta descripción es una síntesis de nuestras observaciones realizadas cinco veces entre los años 1997 y 2003.

Prestes

El puesto que representa a la fiesta es el *preste* [véase la tabla III-1] del cual se designan dos parejas en los últimos años. Ambas parejas nombran sus acompañantes, quienes instruyen el trabajo del *preste*. La responsabilidad central del *preste* reside en los acontecimientos litúrgicos (la misa y la procesión dirigidas por el sacerdote de la parroquia de Viacha). Tras estos ritos, invitan a los *Amijos* al banquete especial “*qurpa*”. El puesto de *preste* es obligatorio para todos los comuneros que poseen terrenos en la comunidad.

Amijos

El *Amijo* es un género de danza, compuesto por los ejecutantes de flautas de Pan, las figuras del *Cóndor* (*Kuntur Achachi*) y las figuras enmascaradas de *K'usillu*. Estos

¹ Según nuestras anotaciones, la fiesta central (2º día) cae: 4 de mayo (sábado) de 1996, 3 de mayo (sábado) de 1997, 5 de mayo (sábado) de 2002, 3 de mayo (sábado) de 2003.

componentes son masculinos, aunque las mujeres también bailan el *Amijo*. El término “*Amijo*” denota estos componentes, y a la vez, su actividad. Esta última también se denomina “*Julu julu*”, el cual es un término genérico y no implica los ejecutantes.

Nos referiremos a los ejecutantes de flautas de Pan de *Amijo*, como “los *Amijos*” en adelante. Los *Amijos* llevan una bolsa tejida (*mariwaka*) y una faja cruzándolos en su busto, encima del ponchito (poncho pequeño) con rayas en sus dos extremos y una tela blanca (1m x 1m aproximadamente) en su espalda. Algunos llevan un animal disecado (zorro o mofeta).

Encima de un gorro tejido con orejeras (*lluch'u*), se ponen el sombrero que tiene una cinta roja muy larga que llega hasta casi sus pies. Tienen su flauta en su mano derecha y una lanza (*Santo Flecha*) en la mano izquierda [figura III-1].

Las flautas de Pan de *Amijo* constan de *ira* (4 tubos y una calabaza) y *arka* (3 tubos), cuyos tonos son alternados [figura III-2]; son compuestos por tres tamaños de relación octava. La parte *ira* más grande se designa “*aqarapi*”, y su contraparte, la *arka* más grande se denomina “*santuario*”; el tamaño mediano: *liku aqarapi* / *liku santuario*; las flautas más pequeñas son: *ch'ili ira* / *ch'ili arka*. El *Amijo* generalmente se interpreta con unos 15 a 25 ejecutantes masculinos.

El repertorio del *Amijo* se clasifica en dos categorías: *wayñu* (bailable) y *q'uchu* (himno religioso). Este último se interpreta principalmente en la iglesia o en el “calvario (el cerro sagrado).” Sobre la forma musical del *Amijo*, véase tomo II (G1-G6).

Unos dos *Aqarapis* –escribimos con mayúscula “*Aqarapi*” los que tocan las flautas denominadas “*aqarapi*”– dirigen la ejecución del *Amijo* con sus contrapartes (*Santuarios*); determinan el siguiente tema que van a tocar, señalan el momento de comenzar o terminar la interpretación, y asignan las demás partes del *Amijo* a los participantes.

El *Amijo* conlleva también las dos figuras –*K’usillu* y *Cóndor*–, y cada figura consta de unas 5 a 15 personas. Los *K’usillus* se difunden en el altiplano y esta figura enmascarada en Chuquiñuma lleva un lazo para la actuación de la <caza del *Cóndor*>. Los *Cóndores* tienen dos campanillas en sus manos y bailan agitándolas.

Amijo cabecillas

La organización del *Amijo* es realizada por las parejas del *Amijo cabecilla* (también se denomina como *Santo cabeza* o *Santo capitán*); en los últimos años se designan dos parejas [tabla III-1]. Es obligatorio que todos los comuneros que poseen terrenos desempeñen este cargo, igual que el cargo de *preste*.

Sus funciones son: 1. Conseguir los participantes del *Amijo* mediante el <ruego>, regalando coca y alcohol. 2. Conseguir la *Amijo phusa* (un conjunto de las flautas de Pan de *Amijo*) alquilándolo a su dueño (No obstante, los vestuarios son preparados por cada participante). 3. Organizar unos ensayos antes de la fiesta. 4. Invitar a los *Amijos* a comidas y bebidas durante la fiesta, así como en los ensayos. 5. Bailar con los *Amijos* endomingándose e invitar a bebidas (y coca) a los interesados, así como también a las divinidades mediante la *ch’alla* (libaciones). 6. A la conclusión de la fiesta, invitar a los *Amijos* al banquete especial “*qurpa*”.

1º día (viernes) “Víspera”:

Entrada a la iglesia y visita al santuario, subiendo al “calvario” (el cerro sagrado)

18:30 Preparación: En el patio (espacio al aire libre) de casa de uno de los *Amijo cabecillas*, los miembros del *Amijo* se reúnen y bailan. Luego, el *cabecilla* les invita a una sopa de cordero y un plato elaborado (*t’imphu*) de la misma carne. Tras esta comida, los *Amijos* interpretan el tema “*Yuspagara Q’uchu* (el himno de agradecimiento)” arrodillándose.

Por otra parte, en casa del *preste*, donde ya se han pintado sus paredes en blanco con caliza ante esta fiesta conforme a la costumbre, se lleva adelante la preparación bajo

instrucción de su *acompañante*. Un gran número de asistentes cocinan matando ovejas y vacas, sonando “dinamita”² como el signo del comienzo de la fiesta. Tras su cena, la pareja del *preste* y su séquito parten para la iglesia, marchando con la música de la banda musical contratada por el *preste*³. Llevan los bártulos necesarios como el guión (estandarte) del *preste* hecho en la ciudad, cirios, flores, el farol a gas⁴, fuegos artificiales giratorios, entre otros.

En el año 2003, una pareja del *preste* invitó a la banda de *sikuri* “Flor de Comanche”, compuesto por unos jóvenes provenientes del pueblo de la esposa y estos jóvenes también se dirigieron a la iglesia a pie.

19:30 Partida de los Amijos: los *Amijos* partieron de la casa del *Amijo cabecilla* para la iglesia, interpretando sus flautas y bailando.

20:00 Entrada a la iglesia: Tras bailar un poco enfrente de la iglesia, los *Amijos* entran en la iglesia, interpretando el *q’uchu* (himno religioso).

20:20 Ofrenda de flores y cirios: tras la ofrenda de flores y cirios de los *prestes*, el catequista local celebra una misa sencilla, en la que no se completan los rituales católicos formularios, cantando unos himnos religiosos con los participantes, todo en el idioma aymara. Las dos parejas del *preste* que llevan sus guiones y sus *acompañantes* ocupan la primera fila. Los *Amijos* y las autoridades comunales también están presentes en la capilla.

La banda musical contratada por los *prestes* tocan la *diana* (signo musical) marcando los momentos importantes: el comienzo y el fin de la misa, entre otros. Este tipo de interpretación continúa durante toda la fiesta.

² No hemos podido confirmar qué es la llamada “dinamita”, pero tal vez sea una dinamita verdadera, tal como nos explican los lugareños, dada su dinámica que hace temblar la tierra.

³ En este pueblo el poblamiento es disperso y como algunos viven muy lejos de la iglesia, hay casos en que el grupo del *preste* se dirige a la iglesia en automóvil cargando los bártulos.

⁴ Aunque últimamente se instaló la electricidad, en el momento de nuestra investigación, todavía no estaba suministrada.

21:00 Visita al santuario, subiendo al “calvario” (el cerro sagrado): Los dos grupos del *preste* incluidas las bandas musicales, los *Amijos*, las autoridades comunales y los participantes voluntarios suben al “calvario” (el cerro sagrado: está a 3.940m de altitud). Dado que no existe un camino escalado, se ven obligados a escalar la pendiente rocosa y escabrosa, contando con una linterna o un quinqué que cada participante lleva consigo. Los *Amijos* y las dos bandas musicales contratadas por los *prestes* caminan interpretando los temas de *q’uchu* (en el año 2003 el conjunto del *sikuri* también acompañó al *preste*).

21:30 Se celebra una misa sencilla en el santuario que se sitúa en el fondo de la cima del cerro calvario. El catequista local reza y junto con su esposa, eligen unos himnos y dirigen el coro de los participantes, quemando incienso y produciendo humo. Con flores adornan una cruz pequeña traída por los *acompañantes* y la colocan en el santuario en un momento.

Danzas e intercambio de saludos: Tras la misa, las bandas musicales tocan la *diana* dando la señal de comienzo de la siguiente fase de la fiesta. Se lanzan fuegos artificiales giratorios. Dos grupos de *prestes* ocupan la parte izquierda del espacio de la cima, mirando el santuario. Ambos grupos levantan sus guiones respectivos. A este lado del guión, colocan hojas de coca encima de un tejido (*kuka tari* o *chino*). Los participantes beben juntos, mastican coca y realizan seguidamente libaciones a la tierra (*ch’alla*). Hace mucho frío y guardan bebidas calientes en la tetera envuelta en una tela.

Los *Amijos* interpretan y bailan principalmente los temas del *wayñu* (bailable). Las bandas musicales también tocan varios temas bailables. Los cuatro grupos que se reúnen –dos grupos de *prestes*, los *Amijos* y las autoridades comunales– saludan, por orden y por doce permutaciones, de uno en uno. Al saludar así, se invitan a coca, bebida y cigarrillos. Los *prestes* y los *Amijo cabecillas* también rondan el espacio, invitando a bebidas a los participantes. Los invitados reciben estas bebidas haciendo la libación. Este acto de invitación y libación también continúa durante toda la fiesta. La danza, el beber con libación y el fumar, duran alrededor de una hora (En 2003, los jóvenes del *sikuri* también tocaban de vez en cuando).

22:30 Descender del santuario: Todos los participantes descienden del cerro sagrado. Los *Amijos* caminan interpretando los temas de *q’uchu* (himno). En el camino de bajada, existen tres pequeños santuarios, que constan de pilas de piedras donde se detienen y el catequista reza. En este momento los músicos y los *Amijos* hacen una pausa. Al concluir el rezo, superponiendo a las palabras de “*Dios Awki, Dios Yuqa, Dios Espíritu Santo*” (Dios Padre, Hijo, Espíritu Santo), los *Amijos* –de parte de *ira*– soplan su *pulu* (calabaza) y empiezan a tocar los temas junto con los músicos de las bandas musicales.

23:10 Conclusión de la víspera: regresan a la iglesia y se celebra una misa pequeña. Los *Amijos* bailan en la capilla y todos salen de allí al recinto frente a la iglesia. Los dos *prestes* levantan sus guiones respectivos a la parte derecha del recinto, mirando la iglesia. Prenden su farol a gas y así establecen sus espacios. Sus bandas musicales tocan de vez en cuando en este espacio. Los *Amijos* bailan frente a la iglesia. Del mismo modo que hicieron en la cima del cerro sagrado, los cuatro grupos intercambian sus saludos formalmente, tardándose un buen tiempo. Se quedan en el recinto bailando y bebiendo hasta las dos de la mañana⁵.

En la víspera, conforme a la costumbre, los *Amijo cabecillas* con las autoridades comunales deben rogar a los *prestes* la invitación a los *Amijos* al banquete ritual “*qurpa* (o *apústul*)” en la fiesta central –al día siguiente de la víspera.

2º día (sábado) “Fiesta”: Ritos litúrgicos celebrados por el sacerdote”; la invitación a los Amijos al banquete “qurpa” por parte de los prestes

Por la mañana, Enarbolar banderas: Los *prestes* adornan el campanario de la iglesia con muchas banderas nacionales, conforme a la costumbre. También deben adornar allí una tela blanca y un “*apthapi* (cosecha)”, panes y frutas colgados en el tejido para invitar a los *K’usillus*, aunque no se realiza cada año [fotografías III-3, a y b].

⁵ La comparsa (grupo de danza moderna) se introdujo en esta fiesta en 1999. En 2003 por primera vez este grupo participó en una parte de la víspera; aunque no se vistieron con su uniforme, unos participantes bailaban con su banda musical.

Misa y Procesión: El sacerdote viene de la parroquia de Viacha y celebra misa formal en el idioma aymara y castellano mezclándolos. Su horario varía según el año, desde la mañana hasta después del mediodía, dependiendo de las circunstancias del sacerdote. En la misa deben participar no solamente los *prestes* como representantes de la fiesta, sino también las autoridades comunales y los *Amijos*, pero su asistencia varía mucho según el año.

Tras la misa, se celebra la procesión [fotografía III-3d]. Sacan de la capilla la cruz en la caja de vidrio, con la que dan una vuelta al recinto, girando de derecha a izquierda. Al sacerdote, que va en cabeza, siguen los *Amijo* cabecillas y las autoridades comunales, quienes llevan la cruz y su mesa para colocarla. Les siguen las dos parejas del *preste* con sus guiones y cirios, así como sus acompañantes. Sus séquitos también les acompañan. El *mayordomo* (secretario de la iglesia) les acompaña produciendo humo de incensario.

Seguidamente van los *Amijos* y las bandas musicales, interpretando *q'uchus* (himnos). Se detienen en las cuatro esquinas del recinto: pausa la música y el sacerdote reza. Cuando empieza de nuevo el desfile, se lanzan fuegos artificiales giratorios y los seguidores del *preste* lanzan confeti (*mistura*) al sacerdote y a los *prestes*. Tras una vuelta con cuatro rezos, vuelven a poner la cruz en la capilla. Los *Amijos* interpretan himnos y el sacerdote se marcha de Chuquiñuma, asperjando a los participantes.

Reanudan la danza y la música en el recinto. Los *Amijos* bailan con la coreografía como sigue: marchan en dos filas paralelas y luego, cada fila gira con rumbo contrario y, dibujando un círculo, encontrándose de nuevo⁶. En la dirección opuesta, los *K'usillus* y los *Cóndores* van marchando y luego se cruzan con los *Amijos*. Posteriormente los *Amijos* forman un círculo. Al comenzar el tema, cada uno de los *Amijos* da una vuelta a la izquierda alzando su lanza de la mano izquierda, y al repetir la misma melodía, da una vuelta en su sitio a la derecha⁷. Los *Cóndores* y los *K'usillus* giran alrededor del

⁶ Sobre la coreografía del *Amijo*, *vid.* Baumann (1982: B6 Julu-julu, Figure 2).

⁷ Esta misma coreografía se observa en el altiplano ampliamente.

círculo de los *Amijos*. En este círculo, las parejas del *Amijo cabecillo* bailan engalanándose con sus botellas de bebida para invitar a los *Amijos* y a los participantes voluntarios.

Qurpa (apústul) en 1997⁸ [figura III-3, y fotografías III-4]

Tras la misa y la procesión, los *prestes* saludan a cada uno de los *Amijos*, dándose la mano, y les ruegan recibir su invitación al banquete especial “*qurpa*”. Los *Amijos* la reciben y vuelven al recinto, aunque ya estaban afuera.

En el recinto se tienden tres paños blancos muy largos (alrededor de siete metros de largo), de los cuales, uno se tiende dirigido hacia la iglesia. En un extremo de este paño, enfrente de la iglesia, los *prestes* y sus *acompañantes* están de pie. A lo largo del paño, se sientan los *Amijos*, frente a frente. Los *Cóndores* ocupan las escaleras de piedra empotradas como una parte de la iglesia. Frente a los *Cóndores*, se tiende un paño formando ángulo recto con el anterior y los *K’usillus* se sientan⁹. Un tercer paño se tiende paralelamente al paño de los *Amijos*, a la derecha mirando la iglesia. A lo largo de este paño, se sientan las mujeres y los niños, en su mayoría familia de los *Amijos*, siendo el número de participantes superior al de los otros dos paños. En un rincón del recinto, se reúnen los encargados del servicio del banquete con sus ollas gigantes.

En estos paños se ponen comidas aportadas por los *prestes*: unos ayudantes de los *prestes* caminan a lo largo de los mismos, dejando caer alimentos del bolsón que llevan [fotografía III-4a]. Cada bolsón está lleno de alimentos: *ch’uñus*, *qhachu-ch’uñus*, motes, habas, plátanos, entre otros. Los encargados vacían estos bolsones poniendo su contenido en los paños, uno tras otro.

⁸ Esta descripción de *qurpa* es conforme a la observación del año 1997. En este año el sacerdote vino en la mañana temprano y se realizó el banquete *qurpa* también en la mañana (alrededor de 10:00 a 11:00). En 2003 también logré observar este banquete ritual: en este año empezó al mediodía y otros conjuntos entraron al recinto, incluso una comparsa bailaba allí. De este modo, el banquete *qurpa* sufrió por una circunstancia tumultuosa.

⁹ En 2003 este esquema fue imposible y se modificó, debido a que otros grupos bailaban allí.

Una vez llenados los paños con alimentos, los *prestes* celebran la libación ritual (*ch'alla*): arrojan la bebida de la copa a lo lejos con fuerza, tres veces, subrayando la Santísima Trinidad. Los participantes proclaman en voz alta, “¡jallälla! (¡viva!)” conforme a la costumbre de este tipo de libación. En este momento, los *Aqarapis* regalan a los *prestes* unas frutas y botellas de refrescos envueltos en un tejido.

Después de ello, se sirve a todos los participantes una sopa de cordero y un “segundo” (plato principal) de cordero llamado *t'imphu*. Las dos parejas del *preste* preparan estas comidas respectivamente; por lo tanto, se sirven dos sopas y dos segundo platos a cada participante, sucesivamente. Durante este banquete, los *Amijos* y sus familias pueden sacar y comer cualquier comida servida en el paño.

A este banquete se invita exclusivamente a los *Amijos* y no asisten ni siquiera las autoridades comunales. Los músicos de las bandas musicales contratadas por los propios *prestes* tampoco participan en el banquete ritual y están sentados en los bancos cerca de la entrada del recinto, aprovechando unos platos invitados por los *prestes*.

Al terminar la comida, los *Amijos* interpretan el himno de agradecimiento (*Yuspagara Q'uchu*) tres veces con la coda, subrayando el rezo y la Santísima Trinidad (la coda – parte final como epílogo musical– representa el rezo: véase III.2.1.6.). Los *Amijos* se arrodillan descubriéndose en señal de respeto. Los *Cóndores* agitan sus campanillas continuamente durante todo el tema, arrodillándose.

Después del himno de agradecimiento, se ora “el Padre Nuestro” en aymara y para concluir, los *Amijos* corean “¡Jallälla Tata!” (Viva Señor o Viva Padre) a una voz. En este momento los dos *prestes* sirven a los *Amijos* un juego de pan y carne cruda de cordero. Los *Amijos* agradecen a los *prestes*: “gracias, *preste*” a coro. Cada uno lleva este juego a su casa.

Unos ayudantes de los *prestes* caminan a lo largo de los paños, haciendo la raya con restos de la comida que se quedan en el paño, “como la yunta”, y luego, cada participante puede llevar una parte de la comida, rayada delante de él.

Se quitan los paños y la banda musical empieza a tocar para anunciar el fin del banquete ritual. Los *Amijos* interpretan los *wayñus*; los *Cóndores* y los *K’usillus* también empiezan a bailar.

La Fiesta: En este día como la fiesta principal participan dos conjuntos de *Qina qina* con flautas verticales provenientes de dos pueblos colindantes: Mollojahuá y Chojña-pujio. El conjunto de *Qina qina* de Chuquiñuma también participa en las fiestas de los dos pueblos; el intercambio (*ayni*) de la danza de *Qina qina* entre estos pueblos es una costumbre tradicional¹⁰. Los dos conjuntos de *Qina qina* bailan con la vestimenta hecha de piel de jaguar.

En el año 1999 se introdujo la comparsa (grupo de danzas modernas tipo urbano como *Kullawa*, *Llamerada*, entre otros.) para esta fiesta patronal de Chuquiñuma y sus miembros también se reúnen y bailan alrededor de la iglesia en el día de la fiesta principal. Aparte de ello, en el año 1997 el conjunto de *sikuri* “Jinamarca” participó por el contrato con el *preste*. Asimismo, un conjunto pequeño, llamado folclórico “Sata” (guitarra, flauta vertical y flauta de Pan) también participó voluntariamente. En el año 2003, el conjunto de *sikuri* “Flor de Comanche” participó por el contrato con el *preste*. Estos tres conjuntos son de los jóvenes adolescentes.

En el espacio pequeño situado delante del recinto se instalan varios puestos que venden cervezas y dulces. Los emigrantes, residentes en la ciudad y sus parentelas llegan sin cesar y el ambiente de fiesta va animándose.

Las bandas musicales contratadas por los *prestes* interpretan cualquier género de músicaailable para los participantes voluntarios en la fiesta. Como varios conjuntos y bandas musicales tocan al mismo tiempo, el espacio de la fiesta está bullicioso. Este jaleo continúa hasta la tarde del día siguiente.

¹⁰ El conjunto de *Qina qina* de Chuquiñuma participa en la fiesta de San Isidro (a mediados de mayo) en Mollojahuá y la fiesta de Santiago (25 de julio) en Chojña-pujio.

Caza del Cóndor [fotografías III-5 y figura III-4]:

En el apogeo de la fiesta, se presenta algunas veces la actuación por las figuras del *Amijo*. Los *K'usillus* intentan cazar los *Cóndores* lanzando sus lazos hacia los pies de los *Cóndores*. Estos últimos pisan el lazo, contraatacan a los *K'usillus* con sus picos, o agarran a las chicas espectadoras y así hacen un llamamiento a los espectadores. No existe papel pero los *K'usillus* dan un grito extraño, de vez en cuando: “tuktuktuk...”. Durante esta actuación, los *Amijos* observan, pausando su ejecución de flautas. La actuación dura unos diez minutos y luego se reanuda la danza del *Amijo* en la que las dos figuras también bailan corriendo.

El espacio central de la fiesta se extiende en los patios alrededor de la iglesia, la cancha, el patio de la escuela (en 2002 la escuela prohibió su uso para la fiesta). Cada conjunto baila desplazándose en los espacios, de un lado para otro.

Repartición de hierbas medicinales: Los *Amijos* son identificados con los *kallawayas* (célebres curanderos herbolarios, habitantes de la región montañosa llamada Kallawaya, al noreste del lago Titicaca). Así que los *Amijos* deben llevar varias plantas medicinales en su bolsa tejida “*mariwaka*” [figura III-1]. De vez en cuando sacan algunas plantas de la bolsa y las reparten a la gente de alrededor.

Concesión del *ayni*: Después de la realización del banquete *qurpa*, los *prestes* se desplazan al patio de la escuela (al lado del recinto de la iglesia), dejando ésta a su espalda, levantando sus guiones, colocando una mesa con el tejido que contiene coca. En el ambiente de fiesta caluroso y animado, se realiza la concesión de dones del *ayni* (intercambio recíproco) a los *prestes*. Aparte de la cerveza –en caja de una docena– que es el don paradigmático en el mundo aymara, sombreros vistosos hechos de papel constituyen el típico don del *ayni* en Chuquiñuma [fotografía III-6c]. Los donantes –“compadres del sombrero”–, conceden a los *prestes* unas bolsas que tienen decenas de sombreros papeleros hechos en la ciudad. Los encargados de asentar contabilizan todos los dones uno por uno. Estos sombreros llamativos se reparten a los interesados del

preste, como a los músicos de la banda, parentelas o amigos, entre otros. En el espacio de la fiesta, cada vez más aumenta la gente con este tipo de sombrero.

Los *Amijo cabecillas* y otros organizadores de los conjuntos musicales o las autoridades comunales también reciben dones del *ayni* como cajas de cervezas u otro tipo de regalos. Se invitan a estas cervezas y todo el mundo va bebiendo.

3º día (domingo) “Bajamiento (arrío) de bandera”: Conclusión de la fiesta y la invitación a los *Amijos* al banquete “*qurpa*” por los *Amijo cabecillas*

Por la mañana: Saludos: A la señal de la campana de la iglesia, se reúnen en el recinto los *Amijos* y el grupo de los *prestes* con sus bandas musicales. Dan una vuelta bailando en la cancha. La banda empieza a interpretar el himno religioso y el catequista local celebra una misa sencilla en la capilla. Tras su pequeño rezo, los *Amijos* se saludan dándose la mano y palmadas al hombro. Salen de la capilla interpretando el *q'uchu*. Tras bailar un momento en el recinto, se saludan del mismo modo, formando dos filas y llamándose “*Amijo, Amijo*”. Se dan la mano y palmadas al hombro de nuevo, y beben juntos realizando libaciones a la tierra (*ch'alla*).

Al mediodía: Alrededor de la iglesia, tras la comida invitada por los *Amijo cabecillas* a los *Amijos*, reanudan su danza. Las mujeres, como esposas de los *Amijos* y otros participantes voluntarios también bailan en el círculo de la danza. Los *Amijos* ya están relajados, por haber cumplido con los acontecimientos importantes en el santuario e iglesia.

15:00 Juramento de los organizadores de la fiesta en el año próximo: En la capilla se reúnen las autoridades comunales, los *Amijos* y los organizadores electos para la fiesta de la Santa Cruz en el año próximo. Los celebrantes bendicen a estos últimos: el secretario de iglesia (*mayordomo*) frota la cabeza de ellos con la cruz adornada con flores. El catequista bendice con agua bendita mediante una flor. Finalmente, concede a cada pareja de los organizadores electos un ramo de flores que adornaba el altar. Se proclaman “*jallälla machak preste, machak cabecilla*” (viva nuevos *prestes* y nuevos

cabecillas). Los *Amijos* los felicitan dándoles la mano. Los nuevos organizadores salen de la capilla con su signo como un broche con una pequeña banderilla nacional, en medio del *q'uchu* (himno) interpretado por los *Amijos*¹¹.

16:00 Wayñu (danza de las autoridades comunales y los *prestes*): Los *Amijos* se desplazan a la cancha y bailan. Las autoridades comunales y los *prestes* los visitan sucesivamente y bailan juntos enérgicamente. Las autoridades femeninas bailan con una parte de la vestimenta del *Amijo* prestada de ellos un momento [fotografía III-7b y c].

Cada grupo baila desplazándose de un lado para otro. Los que vienen de la ciudad o de sitios alejados, ya empiezan a marcharse.

18:00 “Bajamiento de Banderas”: Los ayudantes de los *prestes* suben al campanario y bajan las banderas nacionales. Los séquitos de los *prestes* bailan llevando estas banderas vigorosamente.

19:00 El banquete “*qurpa*” por los *Amijo cabecillas*:

A la conclusión de la fiesta, los *Amijo cabecillas* invitan a su banquete *qurpa* a los *Amijos*, manifestándoles el agradecimiento por su misión. El banquete se solía realizar en casa del *Amijo cabecilla*, pero en los años 2002 y 2003, se celebraron en el espacio alrededor del edificio de la sede de autoridades comunales como sigue: se tiende un paño muy largo (unos cinco metros de longitud); a lo largo del cual se sientan los *Amijos*, los *Cóndores* y sus mujeres. Los *K'usillus* se sientan alrededor de otro paño más pequeño (unos dos metros de largo). Se ponen comidas aportadas por los *Amijo cabecillas*: *ch'uñus*, papas, motes, frutas, entre otros.

Cada *Amijo cabecilla* sirve a todos los participantes una sopa de cordero y un plato con cordero. En 2002, dado que existían tres *Amijo cabecillas*, los *Amijos* fueron invitados a

¹¹ En los años 2002 y 2003, tras el juramento, los nuevos organizadores dieron una vuelta, uno tras otro, en el recinto como si fueran procesiones. Este proceso tardó nada menos que dos horas. En el año 2003, no solamente nuevos *prestes* y *Amijo cabecillas*, parejas de cargos comunales, sino también el *pasante* de comparsa dio una vuelta. Este año se adelantó la siguiente fase “*wayñu*” y luego se realizaron estas “procesiones”.

estas comidas tres veces sucesivamente. Finalmente se sirven un juego de pan y carne cruda de cordero.

Los *Amijos* interpretan el tema de agradecimiento (*Yuspagara Q'uchu*) tres veces para los tres *Amijo cabecillas*, arrodillándose. También agradecen: “gracias, *cabecillas*”.

En este momento, en el año 2002, dado que se tardó en repartir los restos de la comida, los participantes apremiaron, proclamando: “yuntas, toros, *servicio* (camarero)”¹².

Cada uno lleva su comida repartida a casa. Se quitan los paños y el *Amijo* empieza a bailar. El *Amijo* concluye este día. Los *Amijos* siguen bailando diciendo “uno más”, como si echaran de menos las danzas del *Amijo* que terminan pronto. En el año 2001 el Sr. Benito introdujo un *wayñu* arreglado de la canción popular titulada “*Cacharpaya* (despedida) del Carnaval”. Desde entonces, suelen interpretarlo a la hora de despedida. Formando un círculo pequeño, uniendo sus cabezas, mirando hacia adentro, los *Amijos* tocan el tema de despedida reiteradamente.

4º día (lunes) “acompañamiento de servicios”: clausura

En las casas de los *prestes*, la fiesta se clausura el lunes. Para cumplir con su misión, los *prestes* han de recurrir a numerosas personas como parentelas. Este último día es para manifestar agradecimiento a todos ellos por su servicio: a los encargados de la cocina, de los fuegos artificiales y de servicios. Los *prestes* contratan la banda musical hasta este día o realizan la música de manera electrónica, con las que finalmente los asistentes pueden bailar.

¹² Se expresa la repartición de la comida del paño, mediante la roturación por la yunta, metafóricamente.

III.2. El *Amijo* en la fiesta de la Santa Cruz

La fiesta de la Santa Cruz es la fiesta patronal de la iglesia de Chuquiñuma, con su santo patrón San Felipe, donde se baila el *Amijo*. Los comuneros suelen referirse a esta fiesta como “Fiesta”, fiesta del “Tres de Mayo” o, raras veces, “de Santa Cruz”, “de Santa Cruz *tata* (el Señor de la Santa Cruz)”. No parece que haya una denominación definitiva, aunque se supone que el nombre oficial es “la fiesta de la Invencción de la Santa Cruz”¹³. En este trabajo, adopto la denominación de “la fiesta de la Santa Cruz”¹⁴, de acuerdo con la denominación del almanaque publicado por la Radio San Gabriel¹⁵.

La fiesta de la Santa Cruz es la ceremonia anual más grande de Chuquiñuma y el sacerdote de la parroquia de Viacha viene a realizar la misa y la procesión¹⁶.

Los comuneros de Chuquiñuma explican el objeto de la fiesta de la Santa Cruz como “para que haya muchas papas” y “que haya *bendición*”. Aunque el concepto de bendición en la doctrina cristiana implica ideas abstractas, los campesinos aymaras

¹³ Según Berg (2005: 199), “la fiesta de la Invencción de la Cruz” está incluida en la lista de fiestas para españoles que se presentó en el Primer Concilio en Lima (1551-1552). Por lo tanto, es cierto que la introducción de esta fiesta en la zona andina data del siglo XVI.

¹⁴ Unos estudios antecedentes sobre esta fiesta en la zona andina también adoptan esta denominación: por ejemplo, Ochoa estudió en un pueblo aymara en Perú y publicó “La Fiesta De Santa Cruz” (1976); Carter & Mamani (1989: 98) también escriben como “Fiesta de la Santa Cruz” en su etnografía de Irpa Chico, el pueblo colindante de Chuquiñuma.

¹⁵ Radio San Gabriel (fundación: 1955) es una de las emisoras en la voz aymara más populares, coordinada por la Iglesia católica y emite unos programas educativos como los de alfabetización, y educación bilingüe entre otros. Nuestro profesor del idioma aymara, Clemente Mamani L. también nos recomendó que escribamos como “la fiesta de la Santa Cruz o “de Santa Cruz *Tata*”; según este profesor, quien también es el comunicador de la Radio San Gabriel, esta Radio encierra un departamento pastoral con lo que determina el contenido del almanaque [fotografía I-9].

¹⁶ Viacha es la capital de la provincia Ingavi que se sitúa a unos quince km. de Chuquiñuma. En la plaza principal de Viacha se halla la iglesia San Agustín de Viacha que pertenece a diócesis de El Alto. Por otro lado, como la mayor parte de las iglesias en el altiplano, en la iglesia de Chuquiñuma no reside ningún cura y no se celebra el oficio del domingo. Pocos acontecimientos suyos son dirigidos por los curas de la iglesia parroquial de Viacha: aparte de la fiesta de la Santa Cruz, la Semana Santa, el día de estudiante (septiembre), Todos los Santos y misas para difuntos son celebrados, según me contó el cura de entonces (Padre Justino Limachi), el 23 de octubre de 2000.

generalmente lo explican en forma concreta como el año abundante con muchas papas y *ch'uñus*. En el presente trabajo, vamos a escribir en letra cursiva “*la bendición*” con dichas connotaciones locales.

La época de la fiesta de la Santa Cruz, a principios de mayo, coincide con el apogeo de la cosecha. Además de ello, se considera como la época del comienzo de la helada que hace posible el proceso de deshidratación de papas, con lo cual una parte de la cosecha de papas se transforma en *ch'uñus*. Como hemos visto con anterioridad [I.2.] en el altiplano boliviano, el *ch'uñu* es de extremada importancia, para proveerse de víveres del período antes de la cosecha que se realiza una sola vez por año, y prevenirse contra riesgo del hambre causada por la sequía.

En reflejo de esta situación, en la fiesta de la Santa Cruz también destaca el objeto de atraer la helada necesaria para dicho proceso. Se dice “cae una helada fuertemente después de que bailan los *Amijos*”. La leyenda del origen del *Amijo* de Chuquiñuma también implica esta importancia:

“En el pasado, antes de comenzar la danza del *Amijo*, a pesar de que ya hayan madurado las papas, seguía lloviendo y no caían heladas. Por eso crearon el *Amijo*”¹⁷.

III.2.1. ¿Qué es el *Amijo*?

III.2.1.1. El *Amijo* [fotografías III-1 a 7]

El término *Amijo* es una deformación de la palabra española “amigo” y existen casos en que es pronunciado como “amigo” por los comuneros, aunque raras veces¹⁸. <El *Amijo*>

¹⁷ Me informó Daniel Luján el 19 de enero de 2004, quien aprendió esta leyenda del anciano Angelito.

¹⁸ El sonido de “go” suele deformarse en el sonido de “jo”. Por ejemplo “trigo” suele ser pronunciado “trijo” entre los aymaras. En este sentido, podemos escribir la danza en cuestión como “el Amigo”. Sin embargo, en este trabajo escribimos como “el *Amijo*” en letra cursiva, de

significa ejecutantes de la flauta de Pan de la danza de *Amijo* y, a la vez, su actividad; esta última también se denomina “*Julu julu*”, término que no implica a los ejecutantes. De tal modo, se observa cierta diferencia de connotación entre los dos términos, aunque se utilizan casi como sinónimos.

Como hemos visto más atrás, en el interior de la comunidad el *Amijo* es la designación más corriente, mientras que en el exterior o ante los forasteros, suelen dar su nombre como *Julu julu* [véase II.2.3.3.]. Al principio, nos enseñaron el *Julu julu* y, a lo largo de la investigación en el pueblo, nos hemos dado cuenta de que el *Amijo* es el término principal entre los comuneros. Un anciano me explicó que, dado que el *Amijo* es del idioma aymara mientras que el *Julu julu* es del español, el *Amijo* es el nombre más correcto¹⁹. Aunque se supone que las atribuciones de los dos términos son confundidas, esta afirmación implica la preferencia del término *Amijo*.

En el presente trabajo, señalamos la actividad del *Amijo* en singular “el *Amijo*” y, sus ejecutantes en plural “los *Amijos*”. La danza del *Amijo* entraña no solamente los ejecutantes de flautas de Pan, sino también los dos tipos de figuras: los *K’usillus* y los *Cóndores*, estos últimos son bailarines con el vestuario hecho del cóndor disecado. En el presente trabajo escribimos “el cóndor” para mencionar un ave como animal, mientras que “el *Cóndor*” se refiere a dicha figura.

El *K’usillu* es una figura enmascarada que se difunde entre los aymaras del altiplano boliviano. El *Cóndor* también se denomina “Cóndor (o *Kuntur*) *Achachi*”. El *Achachi* (anciano, antepasado) también es una figura que se difunde ampliamente en el altiplano. Algunos *Achachis* son enmascarados y otros no lo son, dependiendo de la danza y/o

acuerdo con la pronunciación regional, destacando el concepto local del término.

¹⁹ El término *Amijo* debe de tener su origen en el español “amigo” y, al contrario de la referencia de dicho anciano, *Julu julu* supone el término autóctono. Esto es un buen ejemplo de la confusión de los dos idiomas, cuyos casos se revelan con cierta frecuencia. Los dos idiomas son usados simultáneamente y vemos que se cambia a menudo entre dos idiomas, a mitad de la conversación incluso inconscientemente. Asimismo, sucede con frecuencia la conversación en la que el uno habla en castellano y el otro contesta en aymara. De tal modo, parece que los comuneros mezclan los dos idiomas, sobre todo los léxicos, sin poner atención a la atribución de cada palabra.

pueblo²⁰. Las dos figuras, el *K’usillu* y el *Achachi* se bailan en las fiestas aymaras universalmente, aunque varían sus vestuarios dependiendo del pueblo. En el presente trabajo, utilizamos el término “los *Amijos*” para señalar a todos los intérpretes del *Amijo*, incluidas las figuras de *K’usillus* y *Cóndores*, de acuerdo con el contexto.

III.2.1.2. La organización del *Amijo*

La única ocasión regular de la danza de *Amijo* es la fiesta de la Santa Cruz. La tabla III-1 muestra la organización del *Amijo*. Entre estos, *al preste* (representante de la fiesta) y *al Amijo cabecilla* (organizador de la danza de *Amijo*) los clasificamos en los <puestos obligatorios>, dado que todos los comuneros que poseen terrenos deben pasar por ellos²¹.

III.2.1.3 La iglesia y el *Amijo*

El *Amijo* de Chuquiñuma, desde su fundación, se ha vinculado con su iglesia. Según los comuneros ancianos, cuando se fundó la comunidad Chuquiñuma que sincronizó con la fundación de su iglesia del año 1922, se fundó también el *Amijo*, siguiendo el ejemplo de la tradición de los pueblos colindantes como Irpuma [Véase II.2.3.4].

De hecho, el *Amijo* entraña la palabra “santo” que implica la santidad cristiana en diferentes aspectos. Por ejemplo, el *Amijo cabecilla* también se denomina “Santo mayor” o “Santo capitán”, y uno de los nombres de la lanza portada por los *Amijos* es “santo flecha”. Asimismo, la flauta de Pan más grande de la parte de *arka* se denomina “*santuario*”. El banquete “*qurpa*” para agasajar a los *Amijos* también se denomina

²⁰ En el *ayllu* Colquencha, las figuras del *Achachi* se denominan “*Jach’a tata*” que también significa anciano.

²¹ El cumplimiento de puestos de responsabilidad de la Organización comunal es obligatorio para todos los poseedores de terrenos [véase el capítulo X]. Sobre la clasificación de los puestos obligatorios y los opcionales, véase el apartado IV.1.2.2.2. Elegimos el término “puesto” en lugar del término local “cargo” por las razones que se exponen en el capítulo X de la tercera parte.

“*apústul* (apóstol)”. Además, el repertorio musical del *Amijo* se clasifica en dos categorías: *wayñu* (bailable) y *q’uchu* (himno religioso). En este último, se hallan unos temas titulados como “San Felipe”, y “*Quqa Cruz* (la Cruz del árbol)²²”. En especial, según los *Amijos* nos enseñaron, la “*Quqa Cruz*” es el tema para entrar en la capilla; cuando se acercan a la iglesia tocando un tema, una vez que se aparece la capilla, deben cambiar el tema al “*Quqa Cruz*”.

De tal modo, la vinculación entre el *Amijo* y la iglesia católica o sus elementos es evidente. Ante todo, los *Amijos* se consideran como seres para “rezar al Señor de la Santa Cruz”²³. Entonces, ¿para qué rezan *Amijos*? ¿Por qué los *Amijos* rezan y cómo lo realizan? Seguimos analizando el *Amijo*.

III.2.1.4. Los *Amijos*: mediador

Según los chuquiñumeños, los *Amijos* bailan “para la buena cosecha”, “para que haya papas”, “que haya *ch’uñus*”, “que haya helada”, “para todo tipo de buena cosecha, *bendición* y el año abundante”, “que haya buenas cosas y no ocurra malas cosas”.

El señor Cocarico, un anciano que es el ejecutante importante y asiduo del *Amijo*²⁴ nos contó:

²² Entre los *q’uchus*, se hallan unos temas que suponen un arreglo de los himnos religiosos y en algunos se puede presumir su versión original: Por ejemplo, el tema “San Felipe” supone una adaptación del himno “Ea Madre de los pobres” compuesto por Mons. A. Esquivel (parroquia de Carangas) (Aymaranacaj Diosaru k’uchupje: 24 N°.92).

²³ Una expresión singular de este concepto es “*Amijon Santa Cruz Tatan Ch’aña*”. La palabra “*ch’aña*” no se conoce en otras regiones. En Chuquiñuma tampoco se conoce muy bien, sobre todo entre los jóvenes, pero algunos comuneros nos explicaron “*ch’aña*” con las palabras “rezar” en español o su aymarización “rezaña”. “Pa” es el sufijo posesivo de tercera persona y en este caso, es el sufijo posesivo del *Santa Cruz Tata* (el Señor de la Santa Cruz). En definitiva, según los comuneros, esta frase significa “Los *Amijos* son para rezar al señor de la Santa Cruz”.

²⁴ A la hora de formar el conjunto de *Amijo*, los organizadores (*Amijo cabecillas*) suelen rogar la participación a los que tienen mucha experiencia en el *Amijo*, para que puedan realizarlo sin contratiempos. Por lo tanto, la mayoría de los ejecutantes del conjunto de *Amijo* suele ser elegido en cada ocasión.

“Los *Amijos* rezan al Señor de la Santa Cruz, para llamar la helada. Para que haya muchos *ch'uñus*. Para que haya muchas papas. Se dice que el Señor de la Santa Cruz lo quiere, por lo tanto, voy y soplo la flauta”. “¿El sueldo?, no, nadie nos paga el sueldo”. “La noche después de que se baila el *Amijo*, cae una helada fuertemente”. “Si no realizamos el *Amijo*, se dice que el Señor de la Santa Cruz nos va a castigar...” (Esteban Cocarico, en Chuquiñuma, 19 de septiembre de 1997)²⁵.

Como se refirió al castigo, está difundida entre los comuneros la idea de que si los *Amijos* no cumplen con su misión, no cae suficiente helada o no pueden obtener buenas cosechas. Entonces, los *Amijos* ¿cómo atraen la helada? O ¿cómo realizan el año abundante?

Según nos explican, “los *Amijos* son *Kallawayas*²⁶”; es decir, los *Amijos* se identifican con los célebres curanderos herbolarios, como representa la bolsa tejida “*mariwaka*”²⁷ que los *Amijos* llevan colgando del hombro [figura III-1]. En esta bolsa, los *Amijos* deben llevar varias plantas medicinales y por lo tanto, esta bolsa es distinguida de otras bolsas tejidas, por ejemplo del *wallqipu* para llevar hojas de coca. De hecho, no todos, pero la mayoría de los *Amijos* llevan las plantas medicinales en esta bolsa y la idea de que la “*mariwaka*” representa la cualidad de los *kallawayas* es compartido entre los *Amijos*. Se dice que “los *Amijos* vienen de la nación lejana de *Kallawayas* una vez por año y llegan el viernes de víspera de la fiesta de la Santa Cruz. Tras vender las medicinas y curar los pacientes, se marchan el domingo”, “Si tienes algo mal, pide a los *Amijos* para que te curen”.

Los demás elementos del vestuario de *Amijo* no tienen sentido específico, pero todos son importantes y conservados como la costumbre tradicional, porque si falta algo “ya no se puede ser *Amijo*”, según nos explicaron los *Amijos*. Recuerdo un episodio al

²⁵ Esta información es una parte de la entrevista al Sr. Cocarico.

²⁶ Habitante de la provincia Bautista Saavedra del departamento de La Paz (cantón Charazani), conocido como herbolario y curandero ambulante (Berg 1985: 91).

²⁷ Se desconoce la etimología de la palabra “*mariwaka*”.

respecto: una mañana Juan Luján, mi anfitrión en el pueblo Chuquiñuma, al acudir al *Amijo* se le olvidó la faja, una parte de su vestuario. Dándose cuenta de ello, se vio obligado a volver a casa a medio camino y Juan me dijo que faltándole algo no podía bailar, porque no podía ser *Amijo*, sino campesino.

De tal modo, con este vestuario incluida dicha bolsa, pueden hacerse *Amijos* y, una vez convertidos en los *Amijos*, ya no son llamados por su nombre ni apellido públicamente. Las autoridades comunales suelen llamarlos “*Amijonaka* (los *Amijos*)” colectivamente. Especialmente, a los *Aqarapis* (los que tocan la flauta de Pan del *Amijo* más grande de la parte de *ira*), los llaman “*Aqarapi*”, presentando su respeto al rango de líderes del *Amijo*. Entre los *Amijos* también se llaman por sus títulos: “*liku*”, “*Aqarapi*”, entre otros.

Como hemos visto, los *Amijos* son identificados con los *kallawayas* y estos últimos son mediadores entre los seres humanos y la Naturaleza. Por otro lado, los *Amijos* son mediadores entre los seres humanos y los dioses que les otorgan la *bendición* (el Señor, el santo patrón o las deidades locales)²⁸, mediante sus rezos. Es decir, los *Amijos* no son hombres corrientes ni campesinos, sino mediadores sobrenaturales. De tal modo, ya no son llamados por su nombre ni apellido. Ya son *Amijos* ni más ni menos.

Thaxtha Cóndor

Los *Cóndores* (*Kuntur Achachis*) se dice que son superiores a los *Amijos*. La figura del cóndor subraya su cualidad de estar aún más cerca de los dioses que los *Amijos*, dado que el cóndor es el ave que vuela más alto en el cielo²⁹. Estos *Cóndores* se dice que rezan mediante su aleteo y bailan con dos campanillas agitadas por ambas manos respectivamente; acto que representa el aleteo del cóndor, según los *Amijos*. “*Thaxtha Cóndor*” es una palabra, tal vez onomatopéyica, que describe tal característica del Cóndor que bate las alas.

²⁸ Como hemos visto más atrás [I-3], en las prácticas de las fiestas aymaras es muy difícil de separar el cristianismo de las actividades en su totalidad; el cristianismo se fusiona con la creencia nativa, sobre todo con las deidades locales: *Pachamama* y *Achachilas*. Por lo tanto, en el presente trabajo, cuando nos referimos a todas estas divinidades sin distinción, escribimos “los dioses”, incluido el Dios y santo patrono.

²⁹ En la tradición oral andina, el cóndor suele hacer el papel de unir este mundo con el mundo celestial (*vid.* Tomoeda 1982, Arnold 1996).

III.2.1.5. El rezo del *Amijo*

A partir de nuestros análisis precedentes, podemos interpretar que el rezo del *Amijo* es el acto de los *Amijos*, quienes son metamorfoseados de los campesinos corrientes, mediante el vestuario con la bolsa de plantas medicinales: bailar soplando las flautas de Pan del *Amijo*. Los *Cóndores* también rezan mediante su aleteo.

El santo patrón de Chuquiñuma (el señor de la Santa Cruz o San Felipe), requiere este acto de los *Amijos* y, si lo ofrecen, da su *bendición* al pueblo. La *bendición* abarca alimentos abundantes mediante la realización de la buena cosecha y la helada que hace posible la conservación de papas a largo plazo. En resumen, el rezo del *Amijo* es ofrecer su acto a los dioses con el objeto de gozar de la *bendición* que se sintetiza en los alimentos y víveres.

III.2.1.6. *Qurpa (apústul)* [fotografía III-4 y figura III-3]³⁰

Los *Amijos*, incluidos los *K'usillus* y los *Cóndores*, son invitados al banquete especial “*qurpa*” que también se denomina “*apústul* (apóstol)”, después de la misa y la procesión. Según los comuneros, esta costumbre por la que los *prestes* agasajan a los *Amijos* es de la antigüedad³¹. Los *prestes* invitan exclusivamente a los *Amijos* y excluyen de este banquete incluso a los músicos de la banda musical, aunque son contratados por los propios *prestes*.

Los *prestes*³² son los responsables supremos de la fiesta de la Santa Cruz, cuyo objetivo principal es obtener la *bendición*. Como hemos visto, para realizarse este objetivo los

³⁰ Sobre el análisis más detallado del banquete *qurpa*, véase el capítulo VI (especialmente VI.4).

³¹ Según los comuneros ancianos, antes les invitaban a *ulluku cardo* (potaje de papalisa), un plato especial, muy suculento [I.2.1.1. y fotografía I-2c].

³² Según los comuneros, antes los puestos de *preste* y *Amijo cabecilla* eran únicos, pero se han duplicado, para conseguir que les correspondan a todas las familias estos puestos sin

Amijos rezan al santo patrón. En consecuencia, el banquete *qurpa* se puede interpretar como una expresión de la recompensa y agradecimiento por parte de los *prestes* a los *Amijos* que hayan cumplido con su misión desde la noche de la víspera hasta el momento crucial: llevar a cabo la misa y la procesión, acontecimientos principales de la fiesta, organizados precisamente por los *prestes*. De ahí que exclusivamente los *Amijos* sean invitados en este banquete ritual³³.

Asimismo, este banquete especial se puede interpretar como una representación de la *bendición* por los dioses que corresponde al acto de los *Amijos*. En efecto, tras el banquete *qurpa*, los *Amijos* agradecen no solamente a los *prestes*, sino también a los dioses que dan la *bendición*: expresan el agradecimiento a los primeros como “Gracias, *preste*”, y asimismo, a los dioses como “*Jallälla Tata!* (viva Señor o viva Padre)” y oran “el Padre Nuestro” en la lengua aymara.

Además de ello, los *Amijos* tocan el tema de agradecimiento “*Yuspagara Q’uchu* (el himno de agradecimiento) que se interpreta sólo para esta ocasión, cuya estructura es singular³⁴: se repite tres veces con la coda (*tukuya*), la cual especialmente subraya el rezo, destacando el número tres que representa la Santísima Trinidad³⁵. A la hora de interpretar este himno, todos los *Amijos* se arrodillan sin bailar. Los *Cóndores* tampoco bailan pero agitan sus campanillas continuamente durante todo el tema, arrodillándose.

La alabanza “*Jallälla Tata* (viva Señor)” y rezos del *Amijo* se dirigen a los dioses. Sobre todo, el título del tema (el himno de agradecimiento) sugiere que, mediante este tema, los *Amijos* agradecen a los dioses su *bendición* que se representa en el banquete *qurpa*

excepciones.

³³ No obstante, se dice que los niños y las mujeres pueden asistir a este banquete libremente.

³⁴ Véase <El Amijo: forma musical de la interpretación> [Tomo II: G1-G6]

³⁵ No obstante, nos explicaron los chuquiñumeños que la Santísima Trinidad significa “Padre, Madre e hijo” que implica la reproducción. De esta manera, este concepto cristiano se ha interpretado de diferentes modos por los aymaras (Berg 2005: 222-226) y “nunca han llegado a un entendimiento aproximado del misterio de la Santísima Trinidad (*op.cit.*: 222); hasta inventaron la Virgen Santísima Trinidad (Berg 1992: 299). Arnold et al. también descubrieron “la doctrina andina y trinidad andinas”, propio del pueblo investigado (Arnold et al. 1992:136-145).

en sí mismo. Precisamente la comida variada de lujo del *qurpa* también puede llamarse como “*bendición*”.

Por cierto, el esquema espacial en el *qurpa* sugiere el estrato jerárquico de los participantes: *Cóndores*>*Amijos*>comuneros [figura III-3]. Los *Cóndores* ocupan las escaleras de piedra empotradas como una parte de la iglesia que venera a San Felipe. En el sitio más alejado desde donde los *Cóndores* se sientan, los *prestes* están de pie, quienes son representantes de los seculares –de los comuneros corrientes–. Los paños largos para poner la comida unen los dos sitios y a lo largo de estos paños se sientan los *Amijos*. Los *K’usillus* ocupan el sitio frente a los *Cóndores* y a la iglesia; es decir, se sientan un tanto más cerca de la iglesia que los *Amijos*. En cuanto al aspecto del intercambio recíproco que se observa en el banquete *qurpa*, lo analizaremos en un capítulo siguiente [VI. 4].

Con todo ello, en el banquete *qurpa* está condensado el significado de la fiesta de la Santa Cruz: mediante el rezo de los *Amijos*, un tipo de médium, atrae la *bendición*, es decir, la comida abundante.

Conviene recordar el hecho de que en la iglesia de Chuquiñuma se realicen pocos acontecimientos anualmente, de los cuales la fiesta de la Santa Cruz sea el más grande. Ante todo, esta fiesta es la única oportunidad anual de la comunicación pública con el Señor de la Santa Cruz. Es decir, la iglesia y el Señor de la Santa Cruz se relacionan con los comuneros más estrechamente en esta fiesta, en la época de la cosecha y la helada, en el contexto que implica la obtención del año abundante. Prestamos atención al hecho de que el objeto del rezo de los *Amijos* no sea el Dios, sino el santo patrón del pueblo.

Todo ello nos sugiere que la iglesia o su santidad representan las deidades locales sustanciales para la agricultura, y asimismo, expresan su santidad. En realidad, muchos comuneros nos afirmaron que todos los dioses son los mismos: San Felipe, el Señor de la Santa Cruz, *Pachamama* y *Achachilas*. Esta afirmación revela la cualidad híbrida de la religiosidad aymara.

Nuestro anfitrión Juan Luján era *yatiri* (sabio aymara)³⁶ en su vida y nos ha enseñado su cosmovisión³⁷. Según Juan nos contó, “Son los *Achachilas*”, los que nos dan todo tipo del fenómeno atmosférico: “el sol, el agua, la helada, el frío y el viento”. El rayo también “pertenece a los *Achachilas*”. Todo ello nos sugiere que San Felipe que da la helada también es una forma de *Achachilas*.

En definitiva, cualquiera que sea su denominación, los dioses son los que dan el año abundante o la helada. Es decir, lo que nos llama la atención en la fiesta de la Santa Cruz es el hecho de que mediante la adición de los elementos católicos quede subrayada la santidad de las deidades locales, quienes dominan los fenómenos atmosféricos y el éxito de la agricultura. Aquí se observa una apropiación³⁸ de los elementos católicos por parte de los aymaras, formando una cultura híbrida.

Hemos revelado que el rezo del *Amijo* es el acto de comunicarse con los dioses, siendo mediadores, para que le den la *bendición* a la comunidad. Entonces, ¿de qué se deriva la asociación entre el rezo y el acto del *Amijo* mediante soplar las flautas de Pan? A continuación, vamos a analizar este tema.

III.2.2. El rezo por la flauta de Pan

Las flautas de Pan sopladas por los *Amijos* se denomina “*Amijo phusa*” [figura III-2]. En el idioma aymara “*phusa*” es el radical del verbo *phusaña* (soplar) y significa hueco, cóncavo, vacío (De Lucca 1983), así como hace referencia a los instrumentos de viento en general (Layme1993). Langevin (1992:417-420) revisa el significado y etimología del término *phusa*, en su artículo sobre la segunda hilera de tubos de las flautas de Pan.

³⁶ *Yatiri* es “especialista religioso, adivino. Practica su profesión en particular mediante el uso y el análisis de las hojas de coca” (Berg 1985:211).

³⁷ Juan Luján tenía 62 años en el momento de esta investigación del año 1997. Según dijo, había sobrevivido a la caída de un rayo, y gracias a este accidente, se convirtió en *yatiri*, como muchos casos de conversión a *yatiri*. Falleció por accidente de tráfico en el año 2004.

³⁸ El concepto que se remonta a Bakhtin, M.M.

Estudiando esta revisión, podemos saber que la palabra *phusa* se utiliza en dos órdenes: como término que se refiere a la flauta de Pan y el que implica una categoría de los instrumentos para soplar en general.

“*Amijo phusa*” es la denominación de flautas de Pan de *Amijo*, las cuales se designan también *ch’aña*, una palabra regional que implica el rezo. Entonces, ¿cómo asociar las flautas de Pan y el rezo de los *Amijos*?

El nivel de conocimiento sobre los conjuntos de flautas varía considerablemente dependiendo del individuo. Sobre todo las mujeres casi no saben nada de ello, debido a que no ejecutan las flautas. Parece que el simbolismo al respecto tampoco es compartido por todos los comuneros. Aun así, los asiduos del *Amijo* tienen buenos conocimientos, siendo especialistas de este conjunto. Vamos a interpretar el simbolismo en torno al *Amijo*, de acuerdo con las explicaciones de los comuneros, sobre todo de los *Amijos*, mediante el diálogo con ellos.

III.2.2.1. Soplar como rezar: *Phusaña*

“El aire, fuuuu... (aliento) que se sopla por la *phusa* (flauta de Pan del *Amijo*) y el aleteo del cóndor son iguales que *thaya* (el viento) de la época de cosecha y *bendición*. Por eso los *Amijos* rezan así, llamando la *thaya* para que tengan más papas al año, también para llamar *juyphi* (helada) para hacer *ch’uñu...*” (Daniel Luján, 4 de abril de 2002).

Daniel Luján no es una persona mayor, pero ha participado en el *Amijo* varias veces, casi siempre como el *Cóndor*. Tiene mucho interés en la tradición del pueblo y es aficionado al *Amijo*, con lo que ha acumulado sus conocimientos detallados, aprendiéndolos con los *Amijos* mayores.

Su relato citado arriba explica las razones por las que implican el rezo los dos actos – soplar la flauta de Pan del *Amijo* y el aleteo del *Cóndor*–, comparándolos con la palabra clave de *thaya*. Vamos a examinar el rezo del *Amijo*, de acuerdo a este testimonio.

En los pueblos aymaras, se observa en el acto de soplar, una significación de comunicación con los dioses o de rezo dirigido a los mismos. Por ejemplo, es un elemento sustancial en los ritos, el acto de *phustaña*: soplar el humo del incensario para ofrecerlo a las divinidades. También implica el rezo el acto de *phusaña*: soplar el tubo o las flautas³⁹. Ante todo, la que implica el rezo es la *phusa*: flautas de Pan que encierran varios tubos para soplar y su sonido también guarda parecido al aliento. Los *Amijos* también pueden hacerse mediadores para rezar a los dioses, por su capacidad de soplar la *phusa*. Especialmente, los que dirigen el *Amijo* son los *Aqarapis*, ejecutantes de la *phusa* más grande que requiere más fuerza para soplar, como veremos más adelante.

A pesar de todo, la acepción o la connotación de estos términos que implica el rezo no se halla en ningún diccionario del idioma aymara (aymara-español), por lo que sabemos⁴⁰. La primera razón de esta ausencia que podemos suponer es que esta connotación es regional. La segunda; se supone que los dos sentidos de *phusaña*, soplar y rezar no son yuxtapuestos como homónimos, sino fusionados como una sola palabra. Es decir, suponemos que soplar el aliento en sí mismo significa rezar. Si es así, será difícil extraer de la palabra “*phusaña* o *phusa*” solo el sentido de rezar, y sustituirlo por la palabra española “rezar”; tampoco es necesario, porque es muy probable que cuando los aymaras traducen la palabra “*phusaña*” en “soplar”, esta última también incluya la connotación de rezar.

La importancia de la lengua en torno a la cognición del mundo ha sido señalada por J.L.Weisgerber (1953), E.Sapir (e.g.1931), B.L.Whorf (e.g.1940) entre otros. Asimismo, la Antropología Cognitiva ha revelado diversos sistemas taxonómicos, variados culturalmente (e.g. H.C. Conklin 1955). Sobre los conceptos religiosos, Evans-Pritchard

³⁹ Estas connotaciones de los dos verbos (*phustaña*, *phusaña*) son mencionadas por Daniel Luján. La connotación de *phusaña* entraña también “soplar con más fuerza” (Gomez 2000).

⁴⁰ Tenemos a mano los diccionarios del idioma aymara –español: Bertonio (1993[1621]), Miranda (1970), De Lucca (1983), Layme (1993), Gomez (2000).

(1965) también advierte la diferencia entre culturas y la dificultad en traducirlos a otro idioma. Dada esta diferencia entre idiomas, no podemos negar la posibilidad de que la palabra *phusaña* o soplar tenga la connotación de rezar, o que el acto de soplar signifique rezar simbólicamente, aunque nos parezca que los dos sentidos son muy alejados.

En efecto, según Tomoeda, en Perú la palabra quechua “*samay*” significa respirar o descansar en su uso cotidiano; no obstante, en el contexto ritual, implica deseos y esperanzas. “Cuando uno hace *samay* debe pensar en alguna cosa o estado deseable, abundante, y emitirlo en voz alta”, invocando a las divinidades” (Tomoeda 2004: 176).

La traducción difícil de la palabra *phusaña* fue realizada por Eugenio, un estudiante sagaz de bachillerato del *ayllu* Colquencha⁴¹. Respondiendo a nuestra pregunta sobre el sentido de *phusaña*, Eugenio explicó, después de un par de minutos de consideración; “El sentido de *phusaña* también contiene orar, rezar y adorar”, enumerando así las tres palabras españolas. De este modo, aclaró connotaciones de la palabra *phusaña*, aunque los diccionarios señalan sólo su denotación: soplar.

No obstante, en el momento de dicho diálogo, Eugenio no había tenido ninguna experiencia de participar en los conjuntos de flautas de la comunidad. Según su opinión, las flautas son para tocar la música y no son para rezar.

Por otra parte, el anciano Julián Canaviri de Chuquiñuma, quien sabe leer y escribir muy bien, nos aseguró que se puede rezar mediante el aliento, incluso el soplar la *Amijo phusa*. Según dijo; “se puede rezar con las palabras, pero también puede rezar por soplar” (Julián Canaviri Arkani, 6 de mayo de 2001 en Chuquiñuma). Aunque discrepan opiniones sobre el rezo mediante el soplo de flautas, los dos informantes coincidieron en que “soplar el aliento” encierra el sentido de rezar, extrayéndolo del sentido o quizás del acto de “soplar”.

⁴¹ Este diálogo con Eugenio A. Blanco Sirpa se realizó el 28 de agosto de 2001, en Marquirivi, pueblo de Eugenio quien aspiraba hacerse maestro.

III.2.2.2. Soplar como una comunicación con los dioses [fotografía III-8]

En efecto, se puede observar la comunicación con los dioses mediante el soplo del aliento, en diversos contextos rituales, por ejemplo, cuando subimos al cerro con Juan Luján, quien me enseñó que, a la hora de subir al cerro, se alivia el cansancio mediante el acto de recoger una piedra y echar el aliento sobre ella hasta que se humedezca, consiguiendo la protección de la *Apacheta*, divinidad de montículo.

Por otro lado, en la fiesta de San Isidro del pueblo Mollojahuá, aldea oeste de Chuquiñuma, se realiza un rito en su iglesia denominado “*Waka wawa* (becerro)”. El conjunto de flautas verticales “*Qina qina*” de Chuquiñuma también participa en ello; los intérpretes de *Qina qina* entran en la iglesia interpretando el *q’uchu* (himno religioso). En el altar está colocada “*waka illa*”, imagen de San Isidro montada sobre una yunta, que consta de dos vacas. Los solicitantes, incluidos los ejecutantes de *Qina qina*, pasan al altar uno tras otro y se arrodillan descubriéndose en señal de respeto. El celebrante frota la cabeza del solicitante con la imagen. Finalmente el solicitante echa su aliento sobre la imagen [fotografías III-8 a y b].

Se dice que este rito favorece la consecución de la *bendición* y la multiplicación de ganados (los bóvidos y otros). Este proceso, <echarse el aliento> es el único acto para rogar la *bendición* a San Isidro, por parte de los solicitantes; por lo tanto, podemos interpretar este acto como una comunicación con la divinidad; en otras palabras, un tipo de “rezo”.

Asimismo, en Chuquiñuma, a la hora de enterrar la ofrenda para *Pachamama*, los participantes de este rito echan el aliento sobre la ofrenda⁴², antes de encenderla. En el *ayllu* Colquencha, en diferentes ritos se sopla el humo del incensario para ofrecerlo a las divinidades [fotografía III-8b]. Esto se denomina *luqta* (ofrenda) o *luqtasiña* (ofrendar),

⁴² Bastien (1985[1978]: 147) también describe este acto semejante en el rito en Kaata, pueblo quechua del región Charazani (provincia Bautista Saavedra del departamento de La Paz): el solicitante espira profundamente “Huh.” sobre la ofrenda, antes de encenderla.

igual que el sacrificio animal como ofrenda; “para que les den *bendición* ofrecen el humo a los dioses”, según los comuneros. Si el humo es una ofrenda, el aliento que orienta al humo también puede ser un tipo de comunicación con las divinidades⁴³.

III.2.2.3. El rezo mediante la *phusa*

En los pueblos aymaras del departamento de La Paz, generalmente no se han transmitido los instrumentos de cuerda. Sobre todo, la mayor parte de los instrumentos utilizados para las fiestas son de viento, desde las flautas locales hasta los cobres occidentales. El término *phusa* en sentido amplio incluye todos estos instrumentos de viento, también el instrumento para soplar el fuego. De esta manera, se supone que el acto de soplar, no solamente flautas de Pan, sino también flautas verticales y otros instrumentos de viento en general, entraña más o menos la connotación de rezo, así como los *q'uchus* (himnos religiosos) se interpretan no solamente por flautas de Pan, sino también por flautas verticales e incluso por las bandas musicales.

No obstante, generalmente los instrumentos tanto de cobres como de flautas verticales llevan sus propios nombres. En el primero; trompeta, trombón, tuba, corno, entre otros. En el caso de flautas verticales con canal de insuflación, esta categoría tiene un nombre genérico “*pinkillu*”. Además de ello, varias flautas de esta categoría llevan su propio nombre como *Ch'axi*, *Tarqa*, *Musiñu* (*Mohoceño*), entre otros. Algunas flautas verticales sin canal de insuflación también llevan su propio nombre de flauta, especialmente la flauta *Pusi p'iya* (cuatro orificios) de la danza *Chunkululu Wayli*.

Por el contrario, las flautas de Pan no tienen su nombre particular; todas estas flautas se designan “*phusa*” en los pueblos de nuestra investigación. De tal modo, es indudable que la palabra “*phusa*” representa por excelencia las flautas de Pan. A continuación, vamos a examinar el *Amijo*, analizando concretamente qué se considera como el rezo, y qué sentido o papel lleva el aliento que se sopla, en el acto del *Amijo*.

⁴³ Algunos comuneros consideran el significado de este acto de ofrecer el humo, como solicitar una “*licencia*” (reconocimiento) a los dioses, igual que el de la *ch'alla* (libación).

III.2.2.4. La expresión del rezo del *Amijo*⁴⁴

Todos los temas del *Amijo* comienzan por soplar los *pulus* (calabaza hueca), atados a las *phusas* de la parte de *ira*: “fuu, fuu, fuu, fuuuu...”, siendo como el prelude. A continuación, se interpretan tres frases (cada frase se repite dos veces) reiteradamente: se puede expresar como AABBC (las letras A, B, C representan cada frase o unidad de melodía). A la señal del *Aqarapi*, van dirigiendo el tema hacia la coda (parte final o epílogo), suspendiendo el paso. La coda es la misma en todos los temas del *Amijo* de la comunidad Chuquiñuma. El último tono de la coda es soplado por la parte de *arka*; a este tono, los de *ira* superponen el toque de *pulus*. Los *pulus* no tienen un tono definido y precisamente suena como si fuera el aliento, “fuuu, fuuu...” [véase tomo II: G1-G6].

Los *pulus* se utilizan no solamente en dichas partes –prelude y coda–, sino también en la frase C que contiene un diálogo; los de *ira* soplan el *pulu* y los de *arka* contestan soplando su *phusa* con tonos determinados como: **fuu [ira]** –sol [arka] –**fuu [ira]** –re [arka]. Este diálogo es el mismo en la frase C de todos los temas. Según Daniel Luján, este diálogo por excelencia significa el rezo, por eso los *Cóndores* deben aletear al compás de dicho diálogo.

La coda también significa el rezo, más que nada; a la hora de tocar la coda, todos los *Amijos* deben suspender el paso, y se detienen o incluso se arrodillan “para rezar”. Los *Cóndores* también se detienen y agitan sus campanillas o aletean: los dos actos representan el rezo, según dijo Daniel.

Tanto en el diálogo de la frase C como en la coda, las dos partes *ira* y *arka* soplan alternativamente (*ira-arka-ira-arka*)⁴⁵. En estas partes los ejecutantes pueden aspirar el aire suficientemente, como si fuera la respiración normal, cuando su contraparte está soplando; en consecuencia, se puede soplar con más fuerza. Es interesante que estas

⁴⁴ Véase <El *Amijo*: forma musical de la interpretación> [Tomo II]

⁴⁵ En las demás frases de temas del *Amijo*, no es raro que una parte (*ira* o *arka*) sople unas notas seguidamente, conforme a la necesidad de la melodía; por ejemplo *ira- ira- ira- arka- arka*, etc.

partes especialmente se consideren como la expresión del rezo. De tal modo, los *Amijos* expresan su rezo mediante el aliento que se espira, así como el nombre de su instrumento “*phusa*” que implica soplar y rezar.

III.2.2.5. El aliento del *Aqarapi* ⁴⁶

La importancia de soplar el aliento también se observa en el hecho de que el dirigente del *Amijo* es el *Aqarapi* ⁴⁷; se dice que es el padre del *Amijo*. El *aqarapi* es la parte *ira* del tamaño más grande entre las flautas de Pan del *Amijo* (*Amijo phusa*): su instrumento consta de los tubos más largos, cuyos diámetros también son los más grandes entre las *Amijo phusas*; es decir, es el instrumento más difícil de soplar, que requiere el aliento más fuerte, entre las flautas del *Amijo*.

Sus intérpretes también son llamados como *Aqarapi*: dirigen el conjunto de *Amijo*, determinando el siguiente tema que van a interpretar, señalando el momento de comenzar o terminar la interpretación. Su calidad directiva se basa en la capacidad de soplar la flauta de Pan tan grande y difícil de tocar, según Daniel. En efecto, la capacidad del *Aqarapi* para soplar fuertemente la flauta suele ser identificada con la capacidad directiva. En el año 2001, cuando fracasó el banquete “*qurpa*” organizado por los *prestes*, Julián Canaviri criticó la capacidad de los *Aqarapis*:

“Los *Aqarapis* tienen la culpa de que no hayan recibido el *apústul* (*qurpa*) de *preste*. Los *Aqarapis* de este año no saben lo que deben hacer. Tampoco saben tocar la *phusa*, debían soplar con fuerza, fuuuuu! fuuuuu! pero tocan uj, uj, uj... así débilmente. Pues, no pueden ser dirigentes” ⁴⁸.

⁴⁶ Véanse las fotografías III-1b, III-2b y c, y la figura III-2.

⁴⁷ *Aqarapi* en el idioma aymara significa escarcha, nieve, los copos de la nieve: *nevasca* (Layme 1993).

⁴⁸ Julián Canaviri Arkani, 6 de mayo de 2001 en Chuquiñuma.

De este modo, se dice que los *Aqarapis* como dirigentes deben soplar fuertemente el instrumento más grande, sin desordenar su ejecución aunque beben mucho y son mayores, puesto que los *Aqarapis* deben ser designados entre los cumplidos de puestos de la Organización de autoridades comunales.

Su fuerza para soplar la flauta es subrayada por la estructura singular del conjunto del *Amijo*: una *ira* corresponde a dos *arkas*. Es decir, para interpretar la melodía fluidamente, manteniendo la intensidad igualada, los *iras*, incluidos *Aqarapis*, deben soplar con el doble de fuerza que los *arkas*.

Entre varios hombres cumplidos de puestos de autoridades comunales, pueden hacerse *Aqarapi* sólo los que destacan tanto en el conocimiento sobre el *Amijo*, como en la capacidad de soplar la flauta de Pan y del don de mando. Existen unos célebres *Aqarapis* quienes desempeñan este papel sustancial durante muchos años sucesivamente. Los mencionan como “un tal de *Aqarapi*” y su fama se transmite hasta después de su muerte. Así que el prestigio de *Aqarapi* es mucho más perdurable que el de las autoridades comunales, incluso del líder, las cuales se designan entre todos los comuneros como una responsabilidad obligatoria y no importa la capacidad individual.

Por cierto, la expresión de la importancia directiva del conjunto de flautas de Pan no es homogénea; no siempre es subrayada mediante el tamaño grande de la flauta o el desequilibrio entre *ira* y *arka* como el caso del *Amijo*. Por ejemplo, la estructura del conjunto de *Phusiri* del *ayllu* Colquencha consta de diez ejecutantes de flautas de Pan [figura II-3 y fotografía IV-12]; desde el tamaño más pequeño, *ch'ili* (*ira/arka*), primer y segundo *liku* (dos parejas de *ira/arka*), *mala* (*ira/arka*) y *jach'a* (*ira/arka*). En este conjunto, los dirigentes no son ejecutantes de la flauta más grande, sino la pareja del primer *liku*. En este caso, la importancia de *liku* se expresa duplicando el número de ejecutantes: 1° *liku* y 2° *liku*.

Por otra parte, la pareja de *jach'a* (grande en la lengua aymara), flauta más grande del *Phusiri*, sigue en importancia directiva al 1° *liku*. Estas dos parejas están frente a frente, a la cabeza de las dos filas, cuando toman la posición fundamental que consta de dos

filas [figura IV-4]. Se observan los casos en que los *Jach’as* –los que tocan las flautas de *jach’a*– dan la señal de comienzo o término de interpretación, así como enseñan a los demás ejecutantes, dejando los *Likus* de lado. Se dice que el *Jach’a* representa el padre y el *Liku* es la madre⁴⁹. Con todo ello, se supone que el liderazgo del *Phusiri* es compartido por dichas dos parejas: el primer *liku* como madre y el *jach’a* como padre.

En resumen, la importancia de *jach’a* se observa en su instrumento más grande y la fuerza de los ejecutantes para soplarlo, igual que el *Aqarapi* del *Amijo*, mientras que la importancia del *liku* es subrayada mediante la duplicación del número de ejecutantes.

Por lo mencionado, podemos decir que soplar *phusas* (flautas de Pan) y *pulus* (calabazas), así como batir las alas del *Cóndor* implican el rezo del *Amijo*. A la vez, la fuerza para soplar el aliento implica el liderazgo del *Amijo*. Con todo ello, se ha aclarado la importancia del aliento. Por otro lado, la expresión de la importancia directiva del *Phusiri* es diferente de la del *Amijo*. Pese a ello, dado que el sentido del nombre del conjunto “*Phusiri*” es “persona que sopla”, la importancia de soplar es evidente.

Además de ello, la mayor parte de las flautas del *Phusiri* llevan la segunda hilera de tubos, la parte inferior de los cuales es abierta, y con esta naturaleza producen un tono parecido al aire. Es decir, con estos tubos se puede aumentar el número de tubos que representa visualmente el aliento y asimismo, subrayar auditivamente su tono como el aliento.

Ahora bien, vamos a volver al testimonio citado más arriba [III.2.2.1.]: tanto el aliento para soplar las flautas como el aleteo del *Cóndor*, que representan el rezo del *Amijo*, son semejantes al viento. Como hemos visto, es cierto que en los conjuntos de flautas de Pan, *Amijo* y *Phusiri*, se destaca la importancia del aliento en su fuerza o cantidad. El ruido de aleteo de cóndores también supera mucho a otras aves en su magnitud

⁴⁹ La importancia puesta en el *liku* (madre) supone ser una reflexión de la importancia del principio femenino en el pueblo Colquencha cuya santa patrona es la Virgen de la Asunción, mientras que el pueblo Chuquiñuma donde se destaca el principio masculino tiene santo patrón masculino: San Felipe.

aplastante, que es comparable con el estrépito del avión. Según dicho testimonio, estos son semejantes al viento que representa la época de abundancia. A continuación, vamos a analizar este tema simbólico.

III.2.3. El viento y la época de abundancia

III.2.3.1. El viento y la fertilidad

Generalmente, la época de la cosecha en el altiplano boliviano es una sola vez por año: su auge es en mayo y junio, cuando en invierno hiela fuertemente. Esta época de abundancia que rebosa de nuevos productos es, a la vez, la época del procesamiento de estos productos para conservarlos a largo plazo.

Para el procesamiento, se aprovechan la helada y el viento, como vimos en el capítulo I. La helada se utiliza para la deshidratación de los tubérculos. El viento se aprovecha para seleccionar los granos, venteándolos tras la trilla y también para elaborarlos; los cereales y leguminosas son expuestos al viento frío, para poderlos conservar a largo plazo (fotografía I-8).

En el altiplano o en las zonas altas andinas en general, el año se puede dividir, a grandes rasgos, en dos estaciones: seca y lluviosa. La estación seca comienza con la época de la cosecha. La helada fuerte es un fenómeno paradigmático de la época de abundancia. El viento también suele ser considerado como un fenómeno típico de esta estación, aunque hace viento todo el año. Sobre todo, en los meses de julio y agosto sopla fuertemente, tras la época de la cosecha. Reflejando esta circunstancia, en el idioma aymara la palabra *thaya* fusiona los dos sentidos: frío y viento. El invierno también se designa *thaya pacha* (tiempo de frío-viento) o *juyphi pacha* (tiempo de helada) (*vid.* Berg 2005: 31-36).

Además, se dice que el viento atrae la helada, en la región de nuestra investigación. Esta expresión supone tener un fundamento meteorológico. Se difunden ampliamente las

explicaciones “cuando hay nube, no cae helada”, “El viento sopla la nube y atrae la helada” y las comprobamos. Según Daniel, “la helada cae con el viento, fuuuu...”

De esta manera, en la región de nuestra investigación en el altiplano, podemos decir que el viento es una metonimia⁵⁰ de la época de la cosecha y sus procesos de conservación, o de su carácter atmosférico. Es decir, se considera que el viento está vinculado estrechamente con esta época, representando el fenómeno atmosférico imprescindible para dichos procesos, que permite consolidar la abundancia. En el testimonio de Daniel Luján también se menciona el viento (*thaya*) como una metonimia de la época de abundancia. En su relato, los *Amijos* –mediante el acto de soplar las flautas de Pan– y los *Cóndores*–mediante su aleteo–, expresan “el viento”, el cual representa la época de la cosecha y de la *bendición*; además, con estos “vientos”, los *Amijos* pueden atraer “el viento”, es decir, la abundancia en realidad.

Por cierto, la contraposición de nube/helada citada arriba es paralela a la contraposición de lluvia/viento. La explicación “cuando hace viento, no llueve” también está difundida en el altiplano. Es decir, además del hecho evidente que la lluvia es el índice de la estación lluviosa, este fenómeno atmosférico es una representación antagónica del viento.

Recordemos la leyenda del origen del *Amijo* de Chuquiñuma [III.1.] que explica la razón de la invención del *Amijo* “a pesar de que ya hayan madurado las papas, seguía lloviendo y no caían heladas”. Con todo ello, podemos resumir que el *Amijo* atrae la época de abundancia, representada por el viento y la helada, sustituyendo la lluvia por estos, mediante sus rezos que se realizan a través del acto de soplar la *Amijo phusa* y del aleteo de los *Cóndores*.

No obstante, según Daniel, los *Amijos* realizan los rituales de asegurar la abundancia del *próximo* año, aunque también atraen la helada para el procesamiento actual de los productos recién cosechados. No solamente en este caso, los ritos aymaras generalmente miran hacia el futuro. Por lo tanto, podemos concluir que “el viento” implica no

⁵⁰ Metonimia es un tipo de tropo en el que “una parte representa la totalidad” (*vid.* Leach 1976).

solamente la representación metonímica de la época de abundancia, sino también el símbolo de la abundancia.

Hemos examinado el rezo del *Amijo*, de acuerdo con el diálogo con los comuneros. No obstante, no podemos decir que dicha interpretación sea compartida por todos los comuneros. Sperber (1979[1974]: 49) señala acertadamente que “En muchas sociedades, aunque existen expresiones simbólicas, no existen claves para descifrarlas. En la mayor parte de las sociedades que tienen claves, muy pocos integrantes las conocen, aunque la mayoría de los integrantes precisamente es testigo y ejecutor de la actividad simbólica...”. De tal modo, lo que hemos hecho es proponer una de las posibles interpretaciones, realizada mediante las claves que nos dieron los comuneros incluidos los *Amijos*, sobre todo Daniel Luján quien ha aprendido con ellos, especialmente con los *Aqarapis* sucesivos, incluidos algunos que ya han fallecido.

Ahora bien, según dicha interpretación, los actos del *Amijo* (soplar y aletear) son parecidos al viento, por lo cual estos actos pueden atraer “el viento” que simboliza la abundancia. Esta lógica se puede entender con la teoría clásica “magia imitativa” de Frazer, o también con la teoría de reciprocidad: intercambio de “el viento” entre los comuneros y los dioses, o bien con la teoría de la analogía.

No obstante, el rito para la consecución de la abundancia entraña no solamente el rezo como una comunicación con los dioses, sino también la ofrenda más concreta y visible. En el caso del *Amijo*, no basta con soplar la flauta de Pan y aletear los *Cóndores*; es necesario además ofrendar sus danzas para completar el rito⁵¹. Asimismo, en el caso de ofrendar el humo, se completan los dos elementos: el humo como una ofrenda concreta y visual, y el aliento para dirigir el humo a los dioses. Lo que ofrecen los dioses también se completa, tanto con la abundancia concreta y visual, como con el viento. En relación a dicho objeto de la fiesta –la consecución de la abundancia–, vamos a esbozar por último la actuación representada por los *Cóndores* y *K’usillus*.

⁵¹ Pese a que no hemos podido tener suficientes datos para analizar este asunto, como el simbolismo de la danza para la ofrenda, según Tomoeda & Millones (1998:129), la danza como oblación es común en la historia de las actividades religiosas o rituales, y en la zona andina también data de la época precolombina.

III.3. Puesta del *Cóndor* [fotografía III-5b]

III.3.1. La actuación del *Cóndor*

El *Amijo* incluye una actuación en que los *K'usillus*, figuras enmascaradas, intentan cazar los *Cóndores* con sus lazos [fotografía III-5 y figura III-4]. En las fiestas aymaras en el altiplano, se observan varias actuaciones de la caza de animales que representan metafóricamente la consecución de la abundancia, como veremos en el presente trabajo.

Por ejemplo, en la fiesta patronal de Colquencha, se realiza una actuación en la cual una figura de *Achachi* (anciano) caza la cría de vicuña disecada que se dice que “está preñada”, llevada por el *K'usillu* [VII-1]. “El feto” imaginario de la vicuña, animal silvestre que tiene vellón y carne de calidad, representa la próxima cosecha abundante. En el caso del *Amijo*, el cóndor supone representar tanto el mediador entre el mundo celestial y este mundo, como la abundancia mediante “el viento” producido por sus alas grandes, como hemos visto. De tal modo, en el acto de la caza de *Cóndores* también se percibe el significado simbólico de la consecución de la abundancia.

Además de ello, según los comuneros, el *Amijo* incluía, hasta hace unas décadas, una actuación en la que el *Cóndor* aovaba. Según Genaro Luján, quien fue una de las figuras de *Cóndores*, este acto se efectuaba como sigue:

“Primero, los *K'usillus* llevan cebadas y pajas bravas a las espaldas, al espacio de la actuación. Con estas plantas, forman un “nido” (*tapacha*) del cóndor. Los *Cóndores* agarran a las chicas espectadoras, imitando la cópula del cóndor (*chaxchaña*: copular las aves). Luego, el *Cóndor* pone un huevo (*k'awnaña*) agachándose sobre el “nido”. Su huevo es preparado con papeles o estuco anteriormente”.

En el momento de la investigación, se observa en el *Amijo* el acto de los *Cóndores* que agarran a las chicas, aunque ya no representan la puesta. Es extraña la actuación de la puesta por el *Cóndor* macho. Pese a ello, según los chuquiñumeños, es una representación del cuento que se difunde en las zonas altas de los Andes, cuyo título en el idioma aymara es “*Mä Kunturimpi Mä Tawaqumpi*” (un cóndor y una joven). Tomando en cuenta este hecho, el simbolismo de la actuación se hace comprensible. Aunque se han publicado unas variantes del cuento, a continuación presentamos la versión que los lugareños nos han narrado.

III.3.1.1. El cuento: un cóndor y una joven

El 6 de mayo de 2001, domingo de la fiesta de la Santa Cruz en Chuquiñuma, tomábamos un descanso al puesto de cerveza, enfrente de la iglesia. Genaro Luján empezó a contarnos sobre la antigua actuación de la puesta del *Cóndor*, reproduciéndola para que sacáramos fotografías [III-5b]. A la vez, junto con las demás personas que se hallaban, me contaron el cuento que originó dicha actuación. Las cuatro personas, me narraron, discutiendo y contestando a mis preguntas, como sigue:

“*Mä Kunturimpi Mä Tawaqumpi*” (un cóndor y una joven), coleccionado en Chuquiñuma

Hace mucho tiempo, estaba una joven pastora de ovejas, se llamaba *Suma Panqara* (hermosa flor).

--¿Dónde vivía? (pregunta la autora)

Vivía en algún lugar. Buscaba *kushushu* para comer. Vino el cóndor y jugaban juntos; el cóndor era gente, como un joven, y llevaba una camisa blanca; por eso los *Cóndores* del *Amijo* siguen vestidos con la camisa blanca hasta hoy. El cóndor ha jugado con la joven pastora y luego, se llevó a la pastora cargándola al monte nevado Illimani.

La joven dio a luz tres niños.

--¿Cómo son los niños, como el cóndor, o como la gente?

Quizás...creo que eran medio cóndor medio gente.

-- ¿Los tres niños nacieron de una vez?

Tal vez, de una vez... ah, no..., creo que el cóndor pone sólo un huevo en una vez, ¿no es así?...sí, creo que sí..., pues, quizás hayan puesto en tres años seguidos.

El cóndor hacía comer a la joven la carne cruda. La carne cruda de asno con ceniza. La joven lloraba y pidió al picaflor Lorenzo, llevarla a su casa. Cuando el cóndor fue a buscar la comida, el picaflor se llevó a esta joven. Cuando el cóndor regresó, la joven no estaba. Buscó al picaflor y se lo comió enojándose. Desde entonces, se dice que el cóndor ya no se disfraza de gente. El picaflor era grande, sí, era verde. Las plumas del picaflor que caían cuando el cóndor se lo comió se han hecho el picaflor como hoy⁵².

III.3.1.2. El simbolismo del cóndor

La actuación de <puesta del *Cóndor*> es un ejemplo muy interesante y de gran valor, puesto que los narradores mismos del cuento expresan su interpretación; la actuación se centra en la reproducción del cóndor. El hecho es que existe la variante del cuento que no incluye este episodio de reproducción (e. g. Jemio 1993: 117-120). Sin embargo, no puede prescindirse de este episodio en el cuento que es el modelo de dicha actuación chuquiñumeña.

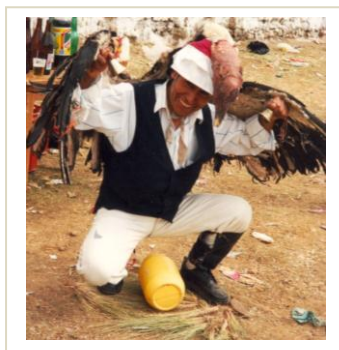
Ahora bien, vamos a analizar el cuento, tomando el testimonio de que esto originó la actuación de la <puesta del *Cóndor*>. Aunque el cuento no aclara el sitio donde vivía la joven pastora, ésta supone ser del pueblo aymara, de acuerdo con su nombre en aymara. El cóndor la llevó al nevado Illimani (6402m), monte emblemático para los aymaras, que está más cerca del mundo celestial. Da carnes crudas a la joven y realiza la reproducción con ella. Aunque en la narración la carne se menciona negativamente, como “cruda” y “de asno con ceniza”, la verdad es que la carne es un alimento de lujo

⁵² Este cuento, narrado en castellano y aymara mezclándolos, no fue grabado, sino fue anotado por la autora, dibujando en color las escenas del cuento, conforme a su desarrollo. Los narradores son: Sr. Genaro Luján, Sr. Julián Canaviri, Sr. Raymundo Cocarico y Sra. Yola Paco.

para los campesinos aymaras, quienes practican la agricultura de subsistencia. Es decir, indudablemente el cóndor en el cuento ofrece una comida de lujo a la joven. La riqueza y la abundancia del cóndor hacen contraste con la joven que buscaba *kushushu*, fruto de una planta silvestre que prolifera en el año malo de sequía⁵³. De esta manera, la reproducción se realiza entre el cóndor rico y la joven pobre.

El hecho de tratarse de carne, pero con sentido negativo –de asno con ceniza– permite desarrollar la intriga del cuento tal como está –la joven regresa a casa–, cumpliendo dos requisitos: que el cóndor muestra su riqueza o poderío, pero que la joven quiera a pesar de ello escapar de su cautiverio.

La versión citada del cuento narrado por los chuquiñumeños implica al cóndor, la joven, el picaflor y las tres crías entre el cóndor y la joven; de los cuales sólo el cóndor y su huevo salen en la antigua actuación del *Amijo*. Del testimonio de que ésta representa dicho cuento, se supone que el huevo representa la reproducción entre el cóndor y la joven aymara, relatada en el cuento. El hecho de que sea el *Cóndor* macho el que pone el huevo sugiere que la reproducción es del cóndor rico y no de la joven pobre. Con todo ello, la antigua actuación de <puesta del *Cóndor*> implica el sentido simbólico de que el cóndor ofrece su cualidad abundante al pueblo, tras la relación entre ambas partes. A continuación vamos a ver unas palabras que corroboran esta interpretación.



⁵³ Según Arminda Huanca, de Machacamarca del *ayllu* Colquencha, *kuchuchu* (se pronuncia “*kushushu*” en Chuquiñuma) es un pequeño fruto blanco y dulce, cuya forma es parecida a la de la zanahoria; prolifera en el año malo de sequía. En su niñez, cuando buscaba el *kuchuchu* mientras pastoreaba ovejas, su madre la reprendía diciendo: “no debes buscar *kuchuchu*, si no, el cóndor viene a llevarte”. En la versión de dicho cuento que narró Arminda, el cóndor es un joven bien parecido, cuyo nombre es Mallku, y lleva un poncho negro y una bufanda blanca. También menciona su diente de oro que implica la riqueza y abundancia del cóndor. Por otro lado, según Julián Canaviri de Chuquiñuma, el *kushushu* crece en el campo del altiplano de junio a agosto.

III.3.1.3. La metáfora de la reproducción de cóndores

El 5 de mayo de 2001, sábado: día central de la fiesta, los *Aqarapis* y el *preste* altercaron y fracasó el banquete “*qurpa*”, tras la misa de la iglesia. Dada esta circunstancia, los *Amijos* se reunieron en un rincón al aire libre, enfrente de la cancha, a la sombra del muro de viviendas y dieron una comida, preparada por los *Amijo cabecillas*. En esta ocasión, los *Amijos* mayores me hablaron con alusiones. Filmé de improviso y posteriormente Daniel Luján descifró explicándonos las palabras y expresiones en el idioma aymara, aunque Daniel tampoco pudo entender todas las expresiones de los *Amijos* mayores.

<El Cóndor quiere montar>

<Para que tenga muchas crías, para el año abundante>

<Te he probado si lo sabes, debes saberlo, ya que vienes cada año>

<Para que haya muchos cóndores, los *Amijos* bailan>

<La helada viene. Con muchas heladas, vas a temblar de frío>

Vemos que los *Amijos* mayores nos explicaban sobre el simbolismo del *Amijo*. Como hemos visto, en Chuquiñuma, el cóndor representa la época de abundancia marcada por el viento, el frío y la helada. Además, estas palabras mencionan la copla y la reproducción de cóndores. “El año abundante (*mara taki*)⁵⁴” se refiere al año próximo. Para que sea abundante el año próximo, se expresa “haya muchas crías de cóndores (*Cóndor qallu, Cóndor Wawita, Utjani walja*)”. De este modo, vemos que las crías de cóndores es una metáfora de abundancia. Asimismo, para tener muchas crías (abundancia), se refiere al acto de imitar la copla (*wachhiktanja*)⁵⁵ por los Cóndores.

⁵⁴ Aunque “*mara taki*” se traduce palabra por palabra “para el año”, esta expresión connota <el año próximo abundante>, o <para que sea abundante el año próximo>.

⁵⁵ *Wachhiña* significa “movimiento del acto sexual” (De Lucca 1983), “simular el coito (Layme 1993)”. Hay una palabra aymara que tiene *wach* como su radical e implica la agricultura: *wachuraña* que significa “abrir surcos (Layme 1993)”.

El cóndor que busca una joven soltera se halla en la letra de un tema del *Amijo* de la comunidad Irpuma*(esta transcripción está realizada con el apoyo del Sr. Clemente Mamani Laruta):

<i>Kuntur Mallku jilamati</i>	El cóndor Mallku, tu hermano
<i>Sulti tawaqu munija</i>	Busca una chica soltera
<i>Kuntur mallku jilamati</i>	El cóndor Mallku, tu hermano
<i>Qaputir sawutir munija</i>	Busca una chica que sabe hilar y tejer
<i>Muyutam muyutam, jila</i>	Gira, gira, hermano
<i>Jilir Mallku thaqaski</i>	El cóndor Mallku está buscando
<i>Muyutam muyutam, Tata</i>	Gira, gira, padre (Señor)
<i>Tumpir marka way akaja</i>	Visita aquí al pueblo

*En el festival organizado por la Radio San Gabriel (el 15 de mayo de 1995 en Chuqinayra) participaron el *Amijo* de cuatro comunidades: Chuquiñuma, Irpuma, Tonqo-pujio y Chacoma. Como se ha mencionado más atrás, las últimas tres comunidades ya han perdido su ocasión regular para el *Amijo*. Entre ellos, Irpuma que se considera como el pueblo origen del *Amijo* actuó en este festival con la letra citada arriba.

La relación entre el cóndor y la joven aymara antes de su reproducción se supone una metáfora de la siembra y cultivo, a la luz del contexto del tema de la fiesta: consecución de una buena cosecha y abundancia. A continuación, resumimos la metáfora de agricultura mediante la reproducción de cóndores⁵⁶.

Reproducción de cóndores: proceso genital (cópula-puesta) → nacimiento de crías de cóndores
Reproducción de productos: plantación (siembra-crecimiento) → buena cosecha, abundancia (agricultura)

⁵⁶ El proceso generativo desde la cópula y fecundación hasta la puesta supone corresponder a la polinización o embriogénesis en el proceso reproductivo vegetal. No obstante, para ser una metáfora agrícola, podemos pensar que la cópula corresponde a la siembra. En la actuación del *Amijo*, dado que la cópula y la puesta se actúan consecutivamente, juntamos los dos actos en total, como el proceso genital.

III.3.1.4. La caza de *Cóndores* por los *K’usillus*

En los años que hemos observado la fiesta de la Santa Cruz, ya no se hallaba <puesta del *Cóndor*>. Los actos de las figuras actuales de *Cóndores* son:

1. bailar, mientras aletean y agitan las campanillas, lo cual representa el aleteo
2. agarrar a las chicas espectadoras
3. amenazar y burlar a los *K’usillus*, picándolos.

De este modo, los *Cóndores* actuales “rezan” mediante el acto 1; expresan su reproducción por el acto 2; y ostentan su superioridad mediante el acto 3. Además de ello, se actúa la caza de *Cóndores* que representa la consecución de abundancia.

Con todo ello, en el *Amijo* se representa el tema de la consecución de abundancia, mediante diversas expresiones simbólicas. Nuestro análisis también sugiere que la narración y el simbolismo del cuento reflejan diversos aspectos de la vivencia y el mundo de la vida de los narradores: trabajo, visión del mundo y medio natural, entre otros.

Lévi-Strauss analiza la mitología que no tiene ninguna interacción con la realidad salvo la realidad encerrada en el mito, considerando el grupo de mitologías como un sistema, con el objeto de dilucidar la universalidad del pensamiento humano. De esta manera, para examinar la lógica de la mitología como una inconsciencia colectiva, el individuo que narra la mitología está absolutamente fuera de su interés.

Sin embargo, cuando contemplamos tanto el proceso de narración o actuación, como el trasfondo del cuento, no hay nada más importante que el individuo como narrador y su vida particular. Tenemos que examinar su contenido en el contexto particular, tomando en cuenta que “el texto no es una substancia definitiva, sino es algo que se construye y se modifica mediante el diálogo con todo el mundo que lo rodea (Kimura 1996: 76)”.

En el presente trabajo también hemos contemplado “el diálogo”, y no la esencia del texto. Examinando el diálogo entre el cuento “un cóndor y una joven” y la actuación de <Puesta del *Cóndor*> o los demás aspectos, hemos visto la expresión simbólica en el contexto particular de los comuneros, como una gama de la vivencia que entraña diversos aspectos socioculturales de la vida real.

III.4. El *Amijo* en comparación con otras danzas y músicas

En los capítulos precedentes, hemos examinado la cualidad de las flautas de Pan, el *Amijo* y su rezo, así como el simbolismo del *Amijo*, sobre todo, en torno a la actuación y narración del cóndor. En último lugar, vamos a ver cómo es la posición y peculiaridad del *Amijo* en el contexto más amplio, comparando con las demás danzas o actos musicales.

Stobart advierte que según su investigación en la región Norte de Potosí, “La palabra castellana “música” es usada para referir [se] a las bandas urbanas o, a veces, a las tropas de zampoña (*sikuri*). No es un término genérico para “música” (1996a: 414).”

En Chuquiñuma también, según los comuneros, “las bandas no son iguales al *Amijo*, porque son música”. Entonces, ¿cómo es la diferencia entre los dos? Para analizarlo, vamos a comparar, con la tabla III-2, los conjuntos de danza y música que participaron en la fiesta de la Santa Cruz.

De este cuadro, podemos saber que las dos danzas locales: el *Amijo* y la *Qina qina* son peculiares y diferentes de los demás conjuntos en los puntos siguientes:

- La danza y la ejecución de flautas son fusionadas.
- El origen de su realización es el ruego por parte del organizador (*cabecilla*) y no es

conforme al contrato pecuniario.

-La descendencia de los ejecutantes está limitada (sólo los comuneros pueden participar).

-La ocasión de su realización está limitada.

Es decir, estos dos conjuntos se organizan de acuerdo con la tradición comunal, muy diferente del sistema de la economía monetaria. Esto implica también la limitación de su ocasión.

Entre estos dos conjuntos locales, la *Qina qina* es un género de danza que se baila por todo el altiplano. Su flauta vertical no varía mucho en esta región y generalmente está hecha en Walata Grande, pueblo conocido por la fabricación de flautas⁵⁷. Por el contrario, el *Amijo* es una danza propia de la comunidad y su flauta de Pan generalmente se fabrica en el pueblo. Como hemos visto más atrás [II.2.3.3.], las flautas del *Amijo* son custodiadas en conjunto. Además, El *Amijo* también se distingue por ser invitado exclusivamente al banquete “*qurpa*”. De tal modo, el *Amijo* se destaca por la peculiaridad y se mantiene apartado de la *Qina qina*.

III.4.1. Comparación con la música de la región Norte de Potosí [fotografía III-9]

Además de la comparación en la comunidad Chuquiñuma, vamos a comparar el *Amijo* con la música de la región Norte de Potosí, donde actualmente se habla quechua como su idioma primordial. Esta región es conocida por la minería y también por la riqueza musical de canciones y diversos instrumentos musicales, especialmente los de cuerda. Suponemos que en esta región la palabra “música” es aplicable.

⁵⁷ En los últimos años, en la comunidad Walata Grande se fabrican flautas no solamente para su demanda interior, sino también para la exportación e introdujeron facsímiles y ordenadores (Borrás 2001).

III.4.1.1. La inclinación de la popularización de la música de cuerdas

En el mundo quechua en general, los instrumentos de cuerda⁵⁸ y las canciones a las que acompañan, están difundidos ampliamente, en contraste con el mundo aymara (*vid.* Turino 1998:125). En la región Norte de Potosí, donde el idioma quechua ha sustituido al aymara, también se tocan diferentes instrumentos de cuerda. Su música, que consta de cuerdas y canción, muestra la tendencia de la descontextualización y la popularización.

Esta forma de la música se puede completar por una sola persona, más bien, no es adecuada para un conjunto muy grande, debido a la dificultad de la afinación entre muchos instrumentos de cuerda; sobre todo al aire libre donde el sol o el cambio de temperatura afecta la afinación⁵⁹. En efecto, este tipo de conjunto consta de una a cinco personas a lo mucho (aunque existen casos en que muchas mujeres cantan con dicho conjunto). Esta cualidad permite realizar la música como una actividad individual, fuera del contexto comunal como de la fiesta o del ritual colectivo. De hecho, este tipo de música se disfruta diaria y particularmente (Stobart 1987:92), por lo cual supone ajustar al concepto de “la música”.

Es cierto que este tipo de conjunto también se realiza en el contexto ritual (*vid.* Seto 1996). Pese a ello, es explícita su inclinación a extraerlo de dicho contexto. Su ejemplo paradigmático es la multiplicación de dichos pequeños conjuntos que participan en diversos concursos o festivales, auspiciados principalmente por la radio, las ONGs y las compañías discográficas, aspirando al éxito profesional⁶⁰. Entre ellos, algunos conjuntos

⁵⁸ En la época precolombina, no se hallaban cordófonos (instrumentos de cuerda) en las zonas altas de los Andes. Los instrumentos de cuerda pulsada llamada “charango”, difundida en el mundo quechua, suponen originarse de la antigua vihuela de mano, traída por los españoles durante la colonia. Siglo XVI (Cavour 2003: 37).

⁵⁹ Por el contrario, los conjuntos de instrumentos de viento no tienen mayor problema de afinación y son adecuados para la ejecución al aire libre. En la región Norte de Potosí también existe este tipo del conjunto grande; *Jula jula* se dice que es la música de *ayllu*, consta de decenas ejecutantes de flautas de Pan, los cuales son el miembro masculino del *ayllu*.

⁶⁰ Solomon (1997:199-235) analiza la diferencia entre la fiesta y el festival en torno a la música del Norte de Potosí; en el festival se destaca la manera europea, interpretándose en el escenario durante un tiempo determinado, así como el fenómeno de folklorización hegemónica de la cultura indígena.

o individuos se han introducido en el ambiente urbano o incluso en el extranjero, como músicos profesionales. El ejemplo más notable es de Luzmila Carpio, originaria del *ayllu* Panacachi de la región Norte de Potosí, quien tomó posesión de embajadora boliviana en Francia en agosto del año 2007. Carpio fue elegida “Ñusta (reina) del folklore” del Festival Lauro (discográfico) de Canción Boliviana en Cochabamba (año 1970) (*vid.* Cavour 2003: 228). Posteriormente viajó a Francia (1979) y desde entonces ha trabajado en Europa como una cantante al estilo del Norte de Potosí [fotografía III-9c].

El fenómeno de popularización se observa también en el uso de los instrumentos musicales. La región Norte de Potosí es bien conocida por su cosmovisión dualista, incluido el uso de los instrumentos musicales divididos en las estaciones de lluvias y de sequía. Para dividir el año según el tiempo, se clasifica en la estación lluviosa desde Todos los Santos hasta el Carnaval (e.g. Harris 1990:33, Stobart 1996b); se utilizan flautas verticales con el canal de insuflación y los instrumentos grandes de cuerda que “llaman la lluvia”. Por otro lado, en la otra mitad del año –estación seca–, se utilizan las flautas sin canal de insuflación, incluidas las flautas de Pan y los instrumentos pequeños de cuerda que “llaman la helada”.

Contrariamente a la región Norte de Potosí, no se halla el ciclo de los instrumentos que se divide según el dualismo estacional, en los pueblos aymaras en el altiplano del departamento de La Paz. Ciertamente, en el mundo aymara, donde no se utilizan instrumentos de cuerda, también se observa el ciclo anual de las flautas, mediante la posesión o no del canal de insuflación. Pese a ello, no se percibe un concepto estandarizado de la estación lluviosa “desde Todos los Santos hasta Carnaval”. Más bien, el ciclo de uso de flautas parece que corresponde a las fases del crecimiento de cultivos y/o a la relación entre las divinidades y humanos conforme a dichas fases. Es decir, el ciclo no siempre corresponde a las dos estaciones en el altiplano del departamento de La Paz. Vamos a abordar este tema en el apartado XII.1.

Ahora bien, sobre el uso estacional de instrumentos musicales en la región Norte de Potosí, nosotros mismos lo comprobamos. Por ejemplo, un fabricante de instrumentos

musicales nos contó: “Antes, se tocaba el *anzaldo* (instrumento pequeño de cuerda, que también se designa “charango”) solamente en la época seca. Cuando lo tocábamos en la época de lluvias, los mayores nos reprendían duramente, destrozando el instrumento. Pero ya ha cambiado y se lo toca todo el año” (entrevista en Llallagua, Norte de Potosí, en el año 1993).

Como este testimonio aclara explícitamente, la división dualista de instrumentos musicales se ha debilitado en los últimos años; por lo menos los instrumentos pequeños de cuerda (charango, *anzaldo* etc.) actualmente se tocan todo el año. Este fenómeno también forma una parte de la descontextualización y popularización de la música de cuerda. En torno a este cambio musical, Stobart (2001: 146-7) informó del asunto de forma muy interesante:

Entre los años 1982 y 1983, toda la región Norte de Potosí atravesó una sequía catastrófica. Aunque las autoridades y los mayores de los *ayllus* prohibían el uso de los instrumentos musicales fuera de su estación, muchos campesinos jóvenes empezaron a mezclar los instrumentos de cuerda de las dos estaciones –charango y *qunquta*–, en su conjunto, debido a la influencia de la corriente urbana, mediante las ONGs que ofrecieron apoyo emergente para los damnificados, y asimismo, organizaron festivales.

Posteriormente, tras la formación de la FAOI (Federación de Ayllus Originarios e Indígenas), las autoridades de los *ayllus* de la región suscitaron un movimiento para recuperar “el rol estacional y ritual de la música (Stobart 2001: 147)”; mandaron una carta a la Radio Pío XII, pidiendo que “respeten el uso estacional de la música en su programación” (*ibíd.*). Además de ello, dichas autoridades mayores “han organizado algunas pruebas con los especialistas en meteorología de la Universidad de siglo XX, para demostrar que la música estacional, como una cosa científica, puede influir en condiciones atmosféricas” (*ibíd.*).

Sin pensar en la credibilidad de dicha “prueba”, podemos ver que en el trasfondo de este asunto, existe un firme concepto tradicional que asocia la música con las estaciones y, a

pesar de ello, existe también una tendencia fuerte de la popularización y descontextualización de su música, violando dicha prohibición tradicional.

Suponemos que este asunto no sucede en el mundo aymara en el departamento de La Paz, por la razón que sigue: la asociación entre la música y la estación no es tan explícita ni homogénea como la del mundo quechua. Aparte de ello, las interpretaciones de los conjuntos de flautas no llevan tanta popularidad para ser “la música” independizada del contexto ritual como la música de canción en quechua acompañada por cuerdas. Además, los aymaras apenas cantan, mientras que ninguno de sus conjuntos tradicionales puede realizar sin danza. Asimismo, casi no existe conjunto de flautas de pocas personas; más bien, la mayor parte de los conjuntos aymaras requiere muchos ejecutantes. Estos conjuntos grandes, compuestos por campesinos y no por músicos profesionales, no tienen movilidad suficiente para realizar “la música”, viajando a otros ambientes⁶¹.

Dadas las circunstancias, los conjuntos aymaras suelen mostrar dos tendencias opuestas: mantener lo tradicional o extinguirse, en vez de convertirse en la música popular descontextualizándose.

III.4.2. Conjuntos de flautas y Sirena

En la región Norte de Potosí también se ejecutan conjuntos de flautas semejantes a los aymaras. La *Jula jula* por flautas de Pan se interpreta desde principios de mayo hasta a finales de septiembre, acompañando el *tinku* o pelea ritual [fotografía III-9b]. Relevando a la *Jula jula*, aparecen flautas con canal de insuflación, cuya plena época es a partir del día de Todos los Santos hasta el Carnaval. Generalmente, estas flautas no se

⁶¹ Durante un tiempo la Radio San Gabriel, en su programa semanal abierto al público, invitaba a los conjuntos de campesinos aymaras. Sin embargo no duró mucho tiempo por la dificultad de organización, y se han sustituido por los conjuntos urbanos (de *folklore*, *sikuri*, etc.). En efecto, es difícil realizar la danza aymara de una manera diferente de la tradicional y comunal. En contraste con este caso, en el programa semanal Pikichakis de la Radio Pio XII (en Llallagua, Norte de Potosí), cada semana muchos pequeños conjuntos norte-potosinos participaban voluntariamente, por lo menos cuando lo visitábamos.

disfrutaban individualmente. Sobre todo las flautas de Pan de *Jula jula* son custodiadas en conjunto y utilizadas exclusivamente en las ocasiones comunales, por decenas de ejecutantes.

De tal modo, en lo relativo al conjunto de flautas, destacan puntos comunes con los conjuntos aymaras. No obstante, se observa también una homogeneidad entre dos tipos de conjuntos norte-potosinos: conjuntos grandes de flautas y conjuntos pequeños con instrumentos de cuerda. Por ejemplo, se percibe una vinculación estrecha con la Sirena: fuente de la música.

III.4.2.1. Sirena como fuente de la música

Stobart (1996a: 427, 1998: 583) afirma que en el pueblo de su investigación en la región Norte de Potosí, se dice que “toda música proviene de los *sirinus*”. Sirena, Sereno o *Sirinu* (pronunciación quechua) es uno de los espíritus malignos del mundo de abajo (subterráneo) (*vid.* Albó 1998:56, Harris & Bouysse-Cassagne 1988: 259)⁶² que, igual que las Sirenas de la mitología griega, implica la música y encanto. Aunque existen varias informaciones al respecto en las zonas altas de los Andes, incluida la del Perú (Turino 1983), se destacan las del Norte de Potosí y sus contornos; sobre todo, Sánchez (1988) revisa varios testimonios respecto a la Sirena, entrevistándose con los norte-potosinos.

Según Sánchez (1988, 1991), la Sirena, “diablo musical”, habita en los precipicios y las vertientes de agua. Allí se colocan los instrumentos con ofrendas para la Sirena. Luego, este espíritu sale de la profundidad de la oscuridad y realiza la creación musical, emitiendo sonidos finos y nuevos versos. Este proceso corre peligro; debido a su encanto, la Sirena enloquece a los que se acercan.

⁶² Como es bien sabido, en la cosmovisión andina, el mundo se divide en tres espacios: <este mundo: *aka pacha* en aymara *kay pacha* en quechua>, <el mundo de arriba: *alax pacha* en aymara, *janaq pacha* en quechua>, y <el mundo de abajo y adentro: *manqha pacha* en aymara, *ukhu pacha* en quechua> (*vid.* Albó 1998:54-59, Sánchez 1988).

En esta región Norte de Potosí, se colocan alrededor de la Sirena todos los instrumentos, tanto de cuerda como de viento, sin distinción: las flautas de Pan como de la *Jula jula*, los *pinkillus*, los charangos y los *qunqutas* (vid. Arnold & Yapita 1998:50, 67, Sánchez 1988, 1991, Stobart 1996a: 427-430). Es decir, se atribuye a la Sirena la fuente de la música, no solamente de los instrumentos de viento que son indivisibles del contexto ritual, sino también de los de cuerda que muestran una marcada tendencia a la descontextualización.

Este hecho nos llama la atención porque esto sugiere que en la región Norte de Potosí todos estos instrumentos musicales se clasifican en la misma categoría, la cual se asemeja al concepto occidental del instrumento musical o de la música. Además de ello, según nuestra investigación, en la fabricación de estos instrumentos tampoco existe distinción alguna; un fabricante dispone todo tipo de instrumentos musicales nortepotosinos, tanto de cuerda como de viento⁶³.

III.4.2.2. El antagonismo entre *Anchanchu* (fuente de la música) y el *Amijo*

En el mundo aymara del departamento de La Paz, uno de los espíritus malignos "*Anchanchu* (o *Lari lari*)" que causa la enfermedad o la muerte, puede implicar la música, igual que la Sirena⁶⁴. En Chuquiñuma también se conoce el *Anchanchu* que implica la música. No obstante, al contrario del caso de la región Norte de Potosí, la música del *Anchanchu* excluye los conjuntos locales, como el *Amijo* y otras danzas con flautas tradicionales.

En Chuquiñuma, se dice que el *Anchanchu* mora en la quebrada de la vertiente donde corre el agua solo en la época de lluvias. En la época seca, especialmente por la

⁶³ Como la demanda de instrumentos de cuerda es particular y muy alta, se lo fabrica y vende constantemente. Por otro lado, las flautas de Pan de *Jula jula* y de los *pinkillus* son pedidos en conjunto, ocasionalmente.

⁶⁴ Existen pueblos aymaras en los que se sabe tanto *Anchanchu* como *Sirena*, cuyas informaciones incluyen los dos seres malignos por separado (e. g. Spedding 1992, Albó 1998: 56). Por otra parte, según el Sr. Clemente Mamani, los dos seres malignos pueden ser identificados (comunicación personal).

medianoche de los martes y los viernes en agosto, el *Anchanchu* con su música seductora encanta y atrae a la gente hacia su morada, a través de una grieta en el suelo, y la mata. Según nos contó Faustino Luján, el *Anchanchu* es una parte de la “*Saxra Diablo*”⁶⁵; tiene oro en el cerro y puede sacarlo abriendo el cerro por la medianoche, y asimismo, hace caer la bola de fuego del cerro por la madrugada. El *Anchanchu* maneja al *Lari lari*, un tipo de insecto, con lo que quita el alma de la gente, la enferma y finalmente la mata. No deben quedarse dormidos escuchando fascinados la música bella del *Anchanchu* en la quebrada; si les come este diablo cuando están dormidos, morirán tras sufrir durante meses (Faustino Luján, el 6 de mayo de 1997, poco antes de su muerte prematura).

Merece la atención que al mencionar el *Anchanchu*, se refiere a la palabra “música” claramente. Entonces, ¿qué es la música de *Anchanchu*? Contestando a esta pregunta, generalmente se enumera en este pueblo aymara: la banda musical, el charango y el *sikuri*.

El *Sikuri*

Según Turino (1993: 42), la palabra *sikuri* en Perú se refiere a un género específico de la música del conjunto de flautas de Pan en Puno, y con esta cualidad funciona como el emblema de la identidad puneña. Por el contrario, en la Bolivia actual, el *sikuri*, sin epíteto alguno, generalmente es un género urbano de flautas de Pan, difundido ampliamente tanto en las ciudades como en el área rural [fotografía III-6a].

Es cierto que el *sikuri* boliviano también es un tipo del conjunto de flautas de Pan; en este sentido, se parece al *Amijo*. Sin embargo, el *sikuri* no tiene un lugar específico al que pertenezca. Su música generalmente se compone o se arregla por los músicos urbanos y se difunde mediante la radio o casete, y asimismo, es compartida por muchos conjuntos del *sikuri*. Se enseña en los colegios y existen numerosos conjuntos del *sikuri* entre los jóvenes; algunos de ellos contratan su ejecución en las fiestas particulares

⁶⁵ Según Berg (1985: 173), *Saxra* es el nombre genérico de los espíritus malignos.

(matrimonio, cumpleaños, entre otros). Los *sikuris* que participaron en la fiesta de la Santa Cruz en Chuquiñuma, “Jinamarca” y “Flor de Comanche”, también son ejemplos.

Parece que en los pueblos aymaras de nuestra investigación también el *sikuri* estaba de moda durante un tiempo; tanto en Chuquiñuma como en Colquencha el *sikuri* formaba parte de la fiesta comunal temporalmente. Sin embargo, en ambos pueblos este género musical no arraigó y lo abolieron. Hoy en día solo los conjuntos profesionales del *sikuri* participan en sus fiestas.

La música de *Anchanchu*

En cuanto al *Anchanchu* en Chuquiñuma, recogimos otros testimonios interesantes. Hace unas décadas, en Chuquiñuma también se colocaban los instrumentos musicales alrededor del *Anchanchu*. Según el anciano Lucían Arkani, quien participaba en el *Amijo* hace mucho tiempo, los instrumentos que se colocaban son: los cobres (trompeta, trombón, entre otros), el *siku* (flautas de Pan del *sikuri*) y el charango. Este anciano afirmó que jamás colocaban las flautas locales ni del *Amijo* ni de la *Qina qina*. Dichos tres géneros de instrumentos colocados al *Anchanchu* (los cobres, el *sikuri* y el charango) coinciden perfectamente con los géneros musicales citados más arriba, con los que el *Anchanchu* encanta y atrae a la gente en este pueblo.

De tal modo, la música del *Anchanchu* no incluye los conjuntos locales, ni el *Amijo* ni la *Qina qina* ni el *Pinkillu*. Por el contrario, la cualidad negativa del *Anchanchu* que causa la enfermedad y la muerte es incompatible con la cualidad positiva de estas danzas locales que atraen la abundancia y la *bendición*. En consecuencia, estos conjuntos locales contrastan con la música en el Norte de Potosí que proviene de la Sirena.

En el trasfondo de esta diferencia, se percibe una discrepancia del concepto de espíritus entre las dos regiones. Según Harris (1982), en el Ayllu Laymi del Norte de Potosí el espíritu maligno se identifica con el espíritu de cerros y se opone a los Santos. Por el contrario, en Chuquiñuma el espíritu de cerros (*Achachila*) se identifica con San Felipe y ambas divinidades discrepan de los espíritus malignos.

Aparte de ello, en el Norte de Potosí la música se renueva mediante la Sirena anualmente. Por el contrario, el *Amijo* no renueva sus temas. La mayor parte de su repertorio es antigua y se interpretan los mismos temas cada año, así que no se deben renovar los temas por el *Anchanchu*. No obstante, existen unos temas nuevos. Por ejemplo, entre los años 2001 y 2002, una canción popular⁶⁶ se arregló para incorporarse en el *wayñu* del *Amijo*. Entre el repertorio del *wayñu*, existen unos arreglos de canciones populares: “Ojos azules”, “*Wari wawita* (cría de vicuña)”. Por otro lado, todo el repertorio del *q’uchu* es antiguo, transmitido desde hace mucho tiempo. Con todo ello, los temas del *Amijo* incluyen los antiguos y los nuevos, y no deben renovarse anualmente⁶⁷. Asimismo, al introducir nuevos temas, no es necesario recurrir al poder ni del *Anchanchu* ni de la Sirena.

De este modo, la comparación de la interpretación de flautas locales de Chuquiñuma con la música norte-potosina nos muestra una discrepancia al respecto entre las dos regiones. Si bien el concepto occidental de la música es aplicable para las actividades musicales vinculadas con la Sirena en el Norte de Potosí, no siempre puede aplicarse para los conjuntos de flautas aymaras, por lo menos en el caso de nuestra investigación.

⁶⁶ Por casualidad sabemos que el origen del arreglo es una canción titulada “Cacharpaya del Carnaval”, grabado por el grupo chileno Illapu, en el disco “Raza Brava” en 1977. Pese a ello, parecía que a los *Amijos* no les importa el origen del tema.

⁶⁷ Según Arnold y Yapita (1998: 44-56), investigando en Qaqachaka del departamento de Oruro, las canciones y los bailes populares de este pueblo aymara provienen de la región colindante Norte de Potosí. Los jóvenes qaqachakeños copian anualmente los nuevos *wayñus populares* (canciones) del ayllu norte-potosino Jukumani, que sale de la Sirena más poderosa de la región. Por otro lado, las canciones a los animales, las de trabajo que cantaban pisando las papas para hacer *ch’uñu*, las de hilar o tejer, las de techar la casa, las de boda o las canciones a los dioses no cambian y se cantaban los mismos temas todos los años, y no provenían de las Sirenas.

Esta información coincide con nuestra investigación en que no se renuevan los temas que se realizan en el contexto ritual en el mundo aymara. No obstante, según Turino (1993), en Conima, pueblo aymara en Perú, se renueva su música anualmente.

III.5. Conjunto de flautas como un ritual: conclusiones

La discusión precedente ha dejado claro que en el *Amijo*, mediante varias representaciones simbólicas, se expresa su significado de conseguir la fertilidad y la abundancia que les dan las divinidades locales, las cuales se encarnan en el santo patrón en la fiesta de la Santa Cruz. Los *Amijos*, identificados con los curanderos herbolarios (*kallawayas*), son metamorfoseados de los campesinos corrientes, siendo mediadores; rezan a San Felipe o *Santa Cruz Tata=Achachila* (espíritu de cerros), mediante el soplo de sus flautas de Pan –*Amijo phusa*–, mientras ofrecen su danza, para que les dé “el viento” que representa la abundancia, y la helada que hace posible el procesamiento para conservar los productos.

El rezo del *Amijo* se realiza mediante el aliento sugerido por la designación de la flauta “*phusa* (soplar)”, y asimismo, por su analogía con el viento. El aleteo de *Cóndores* también se considera como el rezo, con lo que se puede atraer la abundancia junto con las actuaciones de la caza y la <Puesta del *Cóndor*>.

Por otra parte, la cualidad de la flauta de Pan permite formar un conjunto singular, propio del pueblo; esto realiza la diferenciación de la identidad social, formando su emblema. Además de ello, la estructura de dichos conjuntos, que interpreta una sola melodía de forma complementaria (*ira/arka*) y colectiva, implica una cualidad social que expresa y produce la unidad y solidaridad colectiva.

Con todo ello, podemos considerar la actividad del *Amijo* como un ritual. Sin embargo, hace una década, cuando escribimos “el *Amijo*: la música como un ritual”, un etnomusicólogo japonés nos advirtió que esta expresión era incorrecta, dado que la música no es el ritual, y por lo tanto, que debemos escribir “el *Amijo*: la música *para* un ritual”. Deducimos que esta opinión no es rara; generalmente, la música y el ritual no se consideran como de la misma categoría.

Entonces, ¿el *Amijo* es “la música para un ritual”? No. Como hemos visto, no cabe duda de que el *Amijo* no es mero elemento ni accesorio subordinado de algún otro ritual exterior.

El ritual ha sido estudiado desde distintas disciplinas como la ciencia de las religiones, sociología, psicología, antropología, entre otros, y su enfoque también se diversifica: por ejemplo, la comunicación (e.g. Leach 1972[1966]), el proceso transicional (e.g. van Gennep 1909), el simbolismo (e.g. Turner 1969), la interacción (e.g. Goffman 1967), la performatividad (e.g. Tambiah 1969), entre otros. De tal modo, la definición del ritual también varía. No obstante, podemos resumir que el ritual es una *practice* (acto conforme a la regla), que tiene el objetivo explícito y se realiza repetidamente en el momento preciso. En su mayor parte tiene sentido social que se transmite mediante el simbolismo, y asimismo, influye en el mundo real.

El *Amijo* también satisface estas condiciones. Así como es ritual sacrificar un animal a los dioses, con el objeto de la consecución de una abundancia, es ritual en sí mismo ofrecer la danza soplando las flautas de Pan para rezar a los dioses con el objeto de la consecución de una abundancia. En definitiva, dilucidamos el *Amijo* de forma novedosa, en virtud del análisis antropológico, librándonos de la idea fija de creer el acto con flautas como simple música, sin reflexión.



K'usillus

IV. Fiestas de la época de abundancia en Colquencha



IV.1 La fiesta de la Ascensión:

Una visión panorámica de la Organización de las autoridades comunales

IV.1.1. Fiestas en mayo

En la mayor parte de los pueblos del altiplano se cosecha una sola vez por año. En la época de la cosecha el aumento de la cantidad de víveres sobrepasa su disminución por el consumo diario. Esto significa que en esta época la cantidad absoluta de víveres del año llega a su máximo nivel. [fotografías: IV-1].

En efecto, en los campos las papas recién recogidas llenan varios costales. Una vez llevados a casa, la cosecha se amontona llenando el espacio desde el almacén hasta el suelo del rincón del patio. La cosecha de la cebada forrajera también se amontona formando la figura de una casa, cuyo tamaño es comparable al de una casita verdadera. Esta figura se va deformando en el transcurso del año, al dar el forraje a los ganados, por lo tanto sólo en esta época muestra su forma completa y abundante. De este modo, la época de la cosecha precisamente se caracteriza por la abundancia de los productos recogidos.

No obstante, la cosecha abundante no se puede conservar durante un año tal como está, sin procesarla, y es aún más difícil guardarla a más largo plazo. Sobre todo, dado que los tubérculos son difíciles de conservar, una parte de ellos se procesa mediante la congelación y la deshidratación, transformando las papas en *ch'uñus*, como hemos visto en el apartado I.2.

A pesar de este proceso de conservación, la cantidad absoluta de cosecha no aumenta. Sin embargo, si no se realiza tal procesamiento, las papas pueden pudrirse con el tiempo. En definitiva, el proceso para conservar los productos cosechados, que permite detener la pérdida potencial, también puede considerarse como un procedimiento para elevar el límite de la abundancia cosechada. Precisamente en la época de dicho proceso

poscosecha podemos experimentar la realidad de la abundancia, debido a la gran cantidad de papas extendidas en el campo, esperando la helada y/o secándose, más que en la época de la cosecha [fotografías: I-1 y I-5].

Con todo ello, el máximo nivel de la abundancia de cultivos se halla a partir de mayo, cuando la cosecha que comienza en abril llega a su apogeo, hasta alrededor de agosto, cuando culmina dicho proceso de productos. Asimismo, la mayor parte de las fiestas en el altiplano concurre en esta época. De este modo, precisamente este período es la época de abundancia y fiestas [véase la tabla IV-1].

Las crónicas nos sugieren que en la era precolombina también se celebraban fiestas en la época de la cosecha en el altiplano. Según informa Cieza de León en su obra “Crónica del Perú” (1553):

“Y como fuese esta nación de los collas tan grande, tuvieron antiguamente grandes templos, y sus ritos, venerando mucho a los que tenían por sacerdotes, y que hablaban con el demonio, Y guardaron sus fiestas en el tiempo del coger las papas, que es su principal mantenimiento, matando de sus animales para hacer los sacrificios semejantes...” (Cieza de León 2005[1553]: 258).

Además, en esta obra Cieza de León inserta un relato sobre un rito observado y descrito por un clérigo vallisoletano llamado Marcos Otazo. Se trata de un rito comunitario de “agradecimiento por la cosecha (Berg 2006: 141)” en un pueblo aymara Lampaz, al norte del lago Titicaca en mayo del año 1547. Según Berg, este relato de Otazo tiene un gran valor “porque presenta la única descripción detallada de un rito aymara de la época colonial” (*ibíd.*). Conforme al relato de Otazo, por el día de la luna llena de mayo, “los caciques y principales” del pueblo le pidieron el permiso de lo que “ellos acostumbraban hacer”. Otazo lo permitió a condición de que lo presenciase él; de tal modo, este clérigo pudo observar el rito que se cita a continuación:

“Marcos Otazo clérigo, vecino de Valladolid, estando en el pueblo de Lampas doctrinando los indios a nuestra santa fe cristiana, año de mil y quinientos cuarenta y siete en el mes de mayo, siendo la luna llena, vinieron a mí todos los caciques y principales a me rogar muy ahincadamente les diese licencia pare que hiciesen lo que ellos en aquel tiempo

acostumbraban hacer, yo les respondí que había de estar presente, porque si fuese cosa no lícita en nuestra santa fe católica, de allí adelante no la hiciesen. Ellos lo tuvieron por bien, y así fueron todos a sus casas. Y siendo a mi ver el mediodía en punto, comenzaron a tocar en diversas partes muchos *atabales* con un solo palo, que así los tocan entre ellos, y luego fueron en la plaza en diversas partes de ellas echadas por el suelo mantas a manera de tapices para se asentar los caciques y principales, muy aderezados y vestidos de sus mejores ropas, los cabellos hechos trenzas hasta abajo como tienen por costumbre, de cada lado una crizneja de cuatro ramales tejida. Sentados en sus lugares vi que salieron derecho para cada cacique un muchacho de edad de hasta doce años, el más hermoso y dispuesto de todos muy ricamente vestido a su modo, de las rodillas abajo las piernas a manera de salvaje, cubiertas de borlas coloradas, asimismo los brazos. Y en el cuerpo muchas medallas y estampas de oro y plata. Traía en la mano derecha una manera de arma como alabarda, y en la izquierda una bolsa de lana grande, en que ellos echan la coca. Y al lado izquierdo venía una muchacha de hasta diez años muy hermosa vestida de su mismo traje, salvo que por detrás traía gran falda, que no acostumbraban traer las otras mujeres. La cual falda la traía una india mayor, hermosa de mucha autoridad. Tras estas venían otras muchas indias a manera de dueñas con mucha medida y crianza. Y aquella niña llevaba en la mano derecha una bolsa de lana muy rica llena de muchas estampas de oro y plata. De las espaldas le colgaban un cuero de león pequeño que las cubría todas. Tras estas dueñas venían seis indios a manera de labradores, cada uno con su arado en el hombro y en las cabezas sus diademas y plumas muy hermosas de muchos colores. Luego venían otros seis como sus mozos, con unos costales de papa tocando su atambor. Y por orden llegaron hasta un paso del señor. El muchacho y niña ya dichos, y todos los demás como iban en su orden le hicieron una muy grande reverencia bajando sus cabezas. Y el cacique y los demás la recibieron inclinando las suyas. Hecho esto cada cual a su cacique, que eran dos parcialidades por la misma orden que iban el niño y los demás, se volvieron hacia atrás sin quitar el rostro de ellos, cuanto veinte pasos, por la orden que tengo dicho. Y allí los labradores hincaron sus arados en el suelo en ringlera [en regla, en línea]. Y de ellos colgaron aquellos costales de papas muy escogidas y grandes. Lo cual hecho tocando sus atabales, todos en pie sin se mudar de un lugar hacían una manera de baile, alzándose sobre las puntas de los pies. Y de rato en rato alzaban hacia arriba aquellas bolsas que en las manos tenían. Solamente hacían esto estos que tengo dicho, que eran los que iban con aquel muchacho y muchacha, con todas sus dueñas. Porque todos los caciques y las demás gentes estaban por su orden sentados en el suelo, con muy gran silencio escuchando y mirando lo que hacían. Esto hecho se sentaron y trajeron un cordero de hasta un año sin ninguna mancha toda de un color otros indios que habían ido por él, y adelante del señor principal cercado de muchos indios alrededor, porque yo no lo viese, tendido en el suelo vivo le sacaron por un lado toda el asadura, y esa fue dada a sus agoreros, que ellos llamaban guacacamayos, como sacerdotes entre nosotros. Y vi que ciertos indios de ellos llevaban cuanto más podían de la sangre del cordero en las manos, y le echaban entre las papas que tenían en los costales. Y en este instante salió un principal, que había pocos días que se había vuelto cristiano como diré abajo, dando voces llamándolos de perros y otras cosas en su lengua que no entendí. Y se fue al pie de una cruz alta que estaba en medio de la plaza, desde donde a mayores voces, sin ningún temor osadamente reprehendía aquel rito diabólico. De manera que con sus dichos y mis amonestaciones se fueron muy temerosos y corridos sin haber dado fin a su sacrificio, donde pronostican sus sementeras y sucesos de todo el año...” (Cieza de León 2005[1553]: 285-287).

La descripción de este relato nos transmite informaciones detalladas desde el saludo hasta la danza, incluido el toque de tambor, así como la manera de efectuar el sacrificio

y de echar su sangre entre las papas. Algunos elementos se observan en los ritos aymaras hoy en día.

En el altiplano actual también la época de fiestas llega a su apogeo en mayo. En el año 2002, las fiestas en la época de abundancia se celebraron con un itinerario que se muestra en la tabla IV-1. Las fiestas patronales de Colquencha también comienzan a partir de la fiesta de la Santísima Trinidad en la que entran nuevos *coroneles*: (uno de los puestos de la Organización de autoridades comunales) [véase la tabla X-2]. El puesto de responsabilidad del *coronel* se especializa en la actuación y la coordinación de las danzas y de los ritos comunales. Sólo la posesión de nuevos *coroneles* coincide con la primera fiesta patronal en la dicha época de abundancia [fotografías IV-8 y 9]. Por otro lado, la mayor parte del relevo de otras autoridades, incluidos los líderes, se realiza en el año nuevo gregoriano (1 de enero) o el día de San Juan (24 de junio), día festivo cristiano más cerca del año nuevo aymara (21 de junio).

Sobre el sistema de autoridades comunales vamos a centrarnos detalladamente en el capítulo X de la tercera parte; aquí sólo esbozamos la Organización de autoridades de Colquencha, antes de examinar las fiestas de este pueblo.

IV.1.2 Organización de autoridades comunales en Colquencha [fotografías: IV-2]

La Organización de autoridades originarias del pueblo Colquencha consta de veinte puestos¹ que se asignan a unas treinta parejas (matrimonios) anualmente² [tabla X-2]. Igual que otros pueblos aymaras, los puestos se asignan al comunero de forma rotativa, tomando una pareja como unidad, para desempeñarlos. El mandato de los puestos es de un año y se desempeñan sin remuneración.

¹ Aquí se excluyen los puestos de organizadores de fiestas (*mallku mayor* y *mayora*) que se ocupan temporalmente, aunque también forman parte de la Organización comunal.

² El número de parejas de *kamana* varía un poco dependiendo del año.

En los pueblos aymaras, el “*mallku*” es el término más difundido para designar a los que desempeñan dichos puestos. Por lo tanto, empleamos el término local <*mallku*> o <los *mallkus*> para referirnos a las autoridades comunales aymaras.

IV.1.2.1. Autoridades comunales: *mallkus* (cóndores) [figura IV-1]

En Colquencha, las autoridades comunales se denominan “*mallkus* (cóndores)” o “*K’uk’u*”³, así como “autoridades originarias”. En el altiplano se difunde el *mallku*⁴ en la lengua aymara, término que se remonta a la época pre-colonial (época de los señoríos aymaras). Actualmente el *mallku* también denota el cóndor⁵. Según nuestros informantes, entre los cóndores de los Andes (*Vultur gryphus*), los machos adultos que presentan una cresta o carúncula en la cara y cuello se denominan “*mallkus*”.

Como hemos visto en el capítulo anterior, el cóndor representa simbólicamente el mediador que une este mundo con el mundo celestial. Por otro lado, el *mallku* guarda el simbolismo de ser dirigente de la manera que se cita a continuación.

Aunque se dice que antes habitaban los cóndores en las zonas montañosas que circundan nuestro campo de investigación, ya hace mucho tiempo que no se ven en el altiplano. Según el anciano Julián Canaviri de Chuquiñuma, cuando era joven trabajaba como policía en su puesto cercano de la frontera de Chile y podía observar

³ “*K’uk’u*” implica más bien la Organización de autoridades comunales, y a la vez, significa frutas en Colquencha. Esta palabra no se encuentra en la mayor parte de los diccionarios de la lengua aymara. Sólo los de Layme la incluyen pero de diferente manera. En el nuevo se define como, “*k’uk’u*: personas importantes” (Layme 2009), mientras que en el viejo, como “*K’uk’u*: adj. Deforme, fruto atrofiado en la maduración y desarrollo // Uno que tiene deforme las manos y pies. // Casa de base circular y techo de paja” (Layme 1993).

⁴ “*Mallkus*” también implica los espíritus protectores locales y ancestrales, encarnados en las montañas “de menor poder que los grandes achachilas” (Berg: 1985: 117).

⁵ En los diccionarios del idioma aymara publicados en los últimos lustros se incluye el cóndor entre las denotaciones de “*mallku*”. Sin embargo, no se halla presente esta denotación en el diccionario de Bertonio (1612) que menciona: “*mallqu* o *mayqu*: Casique o señor de vasallos”. Tampoco se refiere al cóndor en el diccionario de De Lucca (1983). En el diccionario de Miranda (1970) se halla la voz “*Mallcu Condori*: el cóndor, por estar considerado como el rey de las aves”, aparte de “*mallcu*” y “*mallcus* (autoridades que ayudaban a gobernar al Inca)”.

habitualmente a los cóndores. Según su relato, los cóndores que tienen una cresta dirigen su grupo y empezaban a comer antes que los demás cóndores sin cresta.

Se subraya este respecto en la “Estructura orgánica de la federación de ayllus-provincia Ingavi (1993)”, folleto que señala la plataforma de las Organizaciones de autoridades comunales. Según el apartado que tiene el subtítulo de <Mallku: representa la suprema autoridad>, “Después de terminar el trabajo, los Mallku están sentados en medio de los demás comunarios para comer el fiambre, a su alrededor también están los niños. El Mallku comienza la comida con palabras ceremoniales y pide permiso a la pachamama para luego recién comer con los demás... (ARUWIYIRI 1993:21).” Al lado de este párrafo se presenta una ilustración; en el medio se halla un cóndor grande con una cresta y sus alas desplegadas, frente a la comida, sobre la prenda tejida, alrededor de la cual se ven otras cuatro aves de menor tamaño [figura IV-1].

Con estos datos, se supone que el cóndor, como el ave más grande, representa el poder de las autoridades, y asimismo, el cóndor con cresta que dirige a los demás cóndores representa el liderazgo en la sociedad comunal. En cuanto a la Organización de autoridades comunales tanto de Colquencha como de Chuquiñuma, el líder se designa con el nombre de “*jach’a mallku (mallku mayor)*” y el líder secundario “*sullka mallku (mallku menor)*”, y a la vez, “los *mallkus*” es el término genérico para designar a todas las autoridades comunales.

IV.1.2.2. La clasificación de las autoridades

En el rol de las autoridades comunales se perciben dos aspectos: el aspecto administrativo (coordinación de asuntos comunales y negociaciones exteriores), y el aspecto ritual, generalmente de tipo religioso, en el que las autoridades suelen actuar como mediadores entre los comuneros y los dioses, como veremos más adelante.

Existen unos puestos que se dedican solamente al rol ritual religioso, cuyos casos típicos son del *coronel* y del *postillón*. Las parejas de este último suben al cerro sagrado para

realizar la oración de “Ayuno” cada jueves pidiendo la *bendición* y la abundancia. Las autoridades en general también deben asistir a las fiestas y los rituales.

IV.1.2.2.1. Las autoridades de arriba y abajo

En el pueblo Colquencha existen dos iglesias⁶: una se denomina “*pata iglesia* (iglesia de arriba)” que se sitúa encima de la colina llamada “*cerro pata* (cerro de arriba) o “*gloria pata* (en lo alto de gloria)” [fotografías introducción (2), IV-3 a y b]. La otra se denomina “*manqha iglesia* (iglesia de abajo)” que se ubica en la plaza central del pueblo, que se designa también simplemente como “la iglesia” [fotografía IV-3d]. La Organización de autoridades comunales de Colquencha se divide en dos, correspondiendo a estas dos iglesias, aunque las dos partes componen una sola Organización comunal que no pertenece a la Organización parroquial.

La colina está deshabitada y no se cultiva. En la fiesta de la Semana Santa se permite pastorear los ganados [véase el capítulo XIII]. La iglesia en la colina es el espacio primordial de la fiesta de la Exaltación (14 de septiembre) y del “Ayuno” de cada jueves realizado por los encargados del puesto del *postillón*, como se mencionó más atrás. Las autoridades que corresponden a la iglesia de arriba constan de sólo seis puestos (Los líderes –principal y secundario–, secretario de iglesia y tres parejas del *postillón*) [véase la tabla X-2 (A-2)].

Por otro lado, las autoridades correspondientes a la iglesia de abajo son más complejas y constan de catorce puestos, desempeñados por unas veinte y cuatro parejas, incluidos los encargados de la justicia, del sembrado y de las escuelas, además de los líderes y los puestos religiosos. Su rol conlleva no solamente el aspecto religioso, sino también el civil [véase la tabla X-2 (A-1)].

⁶ En ambas iglesias no reside ningún cura y no se celebra el oficio de domingo. Las iglesias están en manos de la Organización de autoridades comunales.

IV.1.2.2.2. Las autoridades obligatorias y opcionales

En los dos pueblos de nuestra investigación se observan los puestos obligatorios por los que todos los comuneros deben pasar, así como aquéllos que no son obligatorios. En el presente trabajo designamos como “puestos obligatorios” a los primeros (●de las tablas X-1 y X-3), mientras que a los segundos los denominamos como “puestos opcionales”. Cada matrimonio pasa por todos los puestos obligatorios y por algunos opcionales, para cumplir con el itinerario de puestos (o “*cargos*” en el término local) de responsabilidad.

En Colquencha, dos puestos de la organización de fiestas –el *preste* y el *pasante*–, están fuera de los deberes (no son “*cargos*” en sentido estricto), pero pueden sustituir a los puestos opcionales (no obligatorios); los designamos como “puestos sustitutivos”. La clasificación de obligatorio, opcional y sustitutivo es sólo instrumental, y puede ser discutible; no siempre coinciden todos los comuneros en cuáles son los *cargos* obligatorios. Por lo tanto, consideramos como <puestos obligatorios>, a los que requieren alguna sustitución, en el caso de que no los desempeñen. Por ejemplo, en Colquencha, los que no desempeñan el puesto de *coronel* pueden sustituirlo por el ofrecimiento de animales para el sacrificio en algún ritual comunal, como veremos más adelante.

IV.1.2.2.3. Vestuarios de los *mallkus*

Los *mallkus*, tanto masculinos como femeninos, se distinguen visualmente de los demás comuneros. Entre los *mallkus* masculinos que deben asistir a los acontecimientos comunales, los líderes y los encargados de la justicia se visten, como uniforme de gala, con un poncho negro en el aspecto exterior (debajo del cual, se pone otro poncho de color rojo, gris o de *wayruru*: a rayas rojas y negras). De tal modo, los *mallkus* del *ayllu* Colquencha también se llaman “los ponchos negros”⁷ [fotografías IV-2 y IV-14b].

⁷ En la mayor parte del altiplano, sobre todo en la provincia Ingavi que se sitúa más cerca de la metrópoli, las autoridades comunales suelen vestirse con ponchos rojos, incluido el de *wayruru* (a rayas rojas y negras) que se ve también como rojo [fotografía IV-2c]. Dada esta circunstancia, en los últimos años se suelen mencionar las autoridades aymaras con el término “ponchos rojos”

Por otro lado, los encargados de la iglesia se visten con ponchos de color rojo o gris. Asimismo, los *coroneles* se visten de diferentes formas dependiendo de la ocasión. Los encargados de las fiestas (los *mallku mayores* y los *prestes*) también llevan un poncho no negro, generalmente de color rojo o gris.

Encima del poncho, se pone una “*chalina*” colgando del cuello: un tipo de faja tejida a mano con una línea central. Esta *chalina* que adorna el pecho representa el encargado responsable⁸. Todos llevan un *lluch'u* verde (gorro tejido con orejeras) y encima de él, un sombrero de fieltro.

En el pecho de los *mallkus* masculinos también se ve una pequeña bolsa tejida a mano colgando del cuello. En esta bolsa denominada “*wallqipu*” llevan hojas de coca y un botellín de alcohol para realizar una *ch'alla*. Cuando invitan a las demás personas, generalmente ofrecen el contenido de la bolsa –coca y alcohol– a la persona invitada, sin descolgarse del cuello (las personas invitadas en sí mismas sacan el contenido de la bolsa).

Las autoridades femeninas llevan una falda verde, un tipo de velo (*falt'a*), de color azul oscuro o verde, que llega hasta rodillas y, sobre sus espaldas un tejido a mano con rayas de varios colores, principalmente de verde. Las líderes se ponen, encima de este último, un tejido negro, así como un tipo de capucha negra (*mentirse*) bordada con figuras de estrellas y plantas⁹. Las mujeres también llevan sobre las espaldas un bulto envuelto en un tejido blanco con rayas de varios colores.

en los medios de comunicación. No obstante, según una mujer aymara, ayudante de hogar proveniente de la provincia Ingavi, antes los *mallkus* de esta provincia también debieron vestirse con poncho negro ‘para que haya buena cosecha’, y asimismo, sus esposas debieron ponerse un tejido negro aunque hiciese calor. Sin embargo, la costumbre ha cambiado y actualmente se visten con poncho de *wayruru* o incluso no se visten de gala, poniéndose cualquier ropa, según dijo (entrevista de 5 de febrero de 2010). No obstante, hasta hoy en día los *kamanas* (encargados de sembrados) suelen vestirse con poncho negro también en la provincia Ingavi.

⁸ Según Rubén Yujra, cuando una autoridad designa algún cargo a alguien, cuelga la *chalina* del cuello de este último para manifestar la designación.

⁹ Según Emilio Yujra, sombrerero, antes las mujeres casadas llevaban una tela plana en su cabeza y las solteras llevaban una capucha, la cual se convirtió en el sombrero de las

Según Emilio Yujra, quien desempeñó el puesto de responsabilidad del líder (*jach'a mallku*) con su esposa en el año 2000, este bulto consta por lo menos de diez clases de “*bendición*”: papas, *ch'uñus*, *tuntas*, quinua, cebada, pan, carne, dulces, monedas y coca. Además de este bulto, las mujeres llevan un tejido pequeño (*tarilla*) en la mano, en el que llevan dulces y coca. A la hora del saludo, invitan a estos dulces y coca metiéndolos directamente a la boca de la persona invitada.

De este modo, en Colquencha, las autoridades femeninas llevan la “*bendición*” en las espaldas e invitan a las personas a una parte de la misma directamente en sus bocas. Además, se sientan en el suelo directamente. Estos sugieren que las mujeres suponen ser mediadoras más cercanas de las deidades que otorgan la *bendición* a los comuneros, especialmente de la *Pachamama* identificada con la tierra. Sin hablar de esta interpretación, es indudable la importancia de las mujeres en la Organización de autoridades comunales.



Los mallkus de Colquencha

autoridades femeninas.

IV.1.2.3. Autoridades comunales como mediadores entre el pueblo y las deidades

En la vertiente ritual de las fiestas en el *ayllu* Colquencha, según nuestra observación, los que desempeñan un papel importante son las autoridades comunales y los intérpretes de flautas locales con sus figuras tanto de anciano (*Jach'a tata*) como de *K'usillu*, así como “los *maestros*” (*yatiris*: sabios). Estos últimos no forman parte de la Organización de autoridades comunales; todos aquellos que tienen conocimiento y voluntad pueden colaborar en los rituales como tutores¹⁰, sin limitación de tiempo.

Entre ellos, las autoridades comunales –*mallkus*–, deben asistir a todas las fiestas y rituales a nivel comunal (los *mallkus* de Chuquiñuma también comparten estas características, aunque no se celebran tantos rituales comunales como Colquencha)¹¹. Especialmente los líderes (parejas del *jach'a mallku* y *sullka mallku*) bailan la “Danza de los *mallkus*” en vísperas de las fiestas patronales [fotografías IV-7]. Se dice que si no la bailan, no se puede conseguir buena cosecha o una abundancia en general, de modo que los comuneros miran fijamente cómo bailan las dos parejas.

La idea de que los *mallkus* son responsables de la cosecha está difundida ampliamente; se percibe explícitamente en el relato de Rubén Yujra, que se cita a continuación¹². En el año 2003 en Colquencha, no ha llovido casi nada durante medio año, por lo que no se pudo comenzar la siembra hasta diciembre, aunque debía culminarse a finales de noviembre. En noviembre, aunque la lluvia llegó hasta los pueblos contiguos, no lo hizo a Colquencha.

¹⁰ En Chuquiñuma también existen unos *yatiris*, incluido Juan Luján, pero generalmente ejercen los rituales privados –los oráculos leyendo la coca y el curanderismo, entre otros– y no tienen un rol explícito en las fiestas comunales.

¹¹ No obstante, los *kamanas* (encargado de la protección de los sembrados) y los alcaldes escolares tienen sus funciones específicas y generalmente no asisten a los acontecimientos donde no se requiera el desempeño de la misma.

¹² Esta entrevista con Rubén Yujra se realizó el 2 de febrero de 2004.

En este caso, según Rubén, las autoridades son difamadas como “*Jaraphi Q’ara Mallkunaka* (*Mallkus* con costillas sin carne: significado de negligentes)” y “*Qullqi jaqi manq’ani lik’intata, thathantata* (comilones, tacaños, gordos borrachos)”, entre varios insultos. Según la explicación de Rubén, estos insultos implican que, aunque las autoridades deben “pagar (ofrendar a las deidades, así como invitar a los comuneros)”, escatiman gastos, haciéndolo sólo para comer y beber ellos mismos, y así engordarse.

Es dudoso que los comuneros crean seriamente que la sequía es por causa de la negligencia de los *mallkus*. Lo que nos llama la atención es el hecho de que se comparta la idea de atribuir a las autoridades comunales tal responsabilidad tanto del fenómeno atmosférico como del éxito de la cosecha, y que esta idea se exprese también en los rituales, como veremos en el presente trabajo. Esto sugiere que existe la creencia de que los *mallkus* son los encargados de mediar entre los comuneros y las deidades asegurando la *bendición* otorgada por parte de éstas.

Rasnake (1988), investigando en Yura, un pueblo quechua que se sitúa en el departamento de Potosí-Bolivia, interpreta que las autoridades indígenas son mediadores entre los Yuras y el mundo exterior incluido el espiritual, construyendo el universo simbólico y el modelo de la Organización social; los rituales son los medios sustanciales para ello. En su conclusión, citando a Berger y Luckmann (1967), Rasnake subraya que “las instituciones sociales y los preceptos culturales asociados con las mismas son construcciones precarias, creadas en historia por entidades sociales particulares. Los principios de la organización, valores, y visión del mundo existen sólo mediante interacciones en las que se reproducen socialmente (...). Esta construcción cultural no se realiza una sola vez, sino que debe ser enunciada repetidas veces (1988: 269)”. [As Berger and Luckmann recognized (1967), social institutions and the cultural precepts associated with them are precarious constructions, created in history by particular social entities. Principles of organization, values, and worldview exist only as they are socially reproduced in interaction (...). Nor is this cultural construction a one-time thing; it must be enunciated again and agein].

En el caso de Colquencha también la creencia de que los *mallkus* son mediadores entre los comuneros y el mundo espiritual se recrea repetidamente en la vida tanto ritual como cotidiana, incluidas dichas palabras de vituperación; si empleamos los términos Husserlianos, podemos considerar que este concepto se construye intersubjetivamente en el mundo de la vida aymara. Vamos a examinar de nuevo este tema en el análisis del ritual de la fiesta del Corpus Christi, con la teoría de la ideología [IV.5].

IV.1.2.4. El *Coronel*: un puesto especializado en los rituales comunales
[fotografías IV-4, IV-5a, IV-8a y b]

Como se cita más atrás, el *coronel* es uno de los puestos típicos que se especializan en el rol ritual; su misión primordial es la ejecución y la coordinación de las danzas que incluyen unas actuaciones rituales.

Dado que el puesto de *coronel*, que consta de cuatro parejas, es un puesto obligatorio, se designa a todos los hermanos de misma familia. No obstante, en vez de desempeñar el *coronel* durante un año, se puede ofrecer una llama para el sacrificio en algún ritual comunal. Con esta medida sustitutiva, se cumple con el puesto de coronel. En virtud de esta medida sustitutiva, es posible obligar el puesto de *coronel* a todos los comuneros en este pueblo que abarca más de mil unidades domésticas.

Los *coroneles* organizan las danzas de seis géneros en unas quince oportunidades anuales (e.g. las fiestas patronales y los rituales de sacrificio, entre otros). Los *coroneles* masculinos bailan tocando flautas locales, organizando el grupo de decenas de bailarines, que sobrepasa el centenar en ciertos casos. Sus esposas (*coronel mamas*) bailan sin tocar dichas flautas, llevando una jarra de licores para invitar a los participantes. Los *coroneles* coordinan también varios rituales de fertilidad que forman parte de las danzas.

Cada pareja del *coronel* debe aprender los seis géneros de danzas, adquiriendo las flautas propias de cada danza y diferentes vestuarios especiales que varían dependiendo de la oportunidad. Además de comprar diferentes vestuarios, sus esposas deben tejer

una decena de ponchos variados para su pareja. Dada esta circunstancia, el puesto de *coronel* supone una dedicación ardua e intensa, mucho más que los demás puestos. La carga del ofrecimiento de animales debe de ser mucho menor que desempeñar el puesto de *coronel*.

IV.1.2.4.1. Las danzas organizadas por los *coroneles*

La tabla IV-2 muestra las danzas que se bailan en Colquencha anualmente. Entre ellas, los seis géneros de danzas se organizan con los *coroneles*; cada género corresponde a una flauta especificada (cinco clases de flautas verticales y una flauta de Pan).

Aparte de estas seis danzas, se bailan dos clases de la danza de *Phusiri* con flautas de Pan, realizadas por sus propios organizadores –*mallku mayores*– quienes también forman parte de la Organización comunal de los *mallkus*.

Recordemos el caso de Chuquiñuma, donde se celebran sólo tres fiestas anuales, incluido el Carnaval, y se utilizan pocos instrumentos musicales [tabla III-2]; así que sus conjuntos se pueden dividir en dos clases, la danza y la música, mediante criterios como: la forma de organización (organización comunal / contrato monetario); la danza y la ejecución de flautas –fusionadas o no–; la descendencia de los ejecutantes.

Por el contrario, en Colquencha, dado que se celebran anualmente más de veinte acontecimientos comunales que incluyen danza y música, se halla una variedad de formas tanto de organización como de ejecución de las mismas. Al analizar todo ello, se observan unas actividades que se sitúan en un punto intermedio entre la danza local y la música como la banda musical: *Chunchu*, *Waka waka* y Danza de los *mallkus*.

Pese a ello, en Colquencha también las danzas con las flautas tradicionales tienen puntos en común con el caso de Chuquiñuma: 1. Su realización forma parte de la Organización comunal, con los puestos designados a los comuneros; 2. su danza y su ejecución de flautas son fusionadas; 3. No se realizan mediante el contrato monetario; 4.

Su repertorio musical es el original del lugar; 5. La mayoría de sus ejecutantes son los descendientes locales. 6. Las ocasiones en que se realiza están limitadas.

Sobre todo, la organización comunal y la fusión de danza y ejecución de flautas se destacan siendo los rasgos distintivos que diferencian las danzas locales de los demás actos musicales, en ambos pueblos objeto de nuestra investigación.

IV.1.3 La fiesta de la Ascensión: el retiro de los *coroneles*

El relevo de las autoridades comunales en el pueblo Colquencha no se realiza de una vez, sino que se reparte en cuatro oportunidades anualmente. Entre ellas, los seis puestos correspondientes a la iglesia de arriba se relevan en la fiesta de la Exaltación (14 de septiembre).

Entre las autoridades correspondientes a la iglesia de abajo, los cinco puestos se relevan el 24 de junio (la fiesta de San Juan)¹³: los líderes (*jach'a mallku* y *sullka mallku*), el suplente de líderes (*jach'a parruku*), el secretario de iglesia (*mayordomo*) y el ujier de iglesia (*obra*)¹⁴. En el año nuevo gregoriano (1 de enero) se relevan los tres puestos: el secretario de Justicia (*jach'a tata*), el juez secundario (*sullka justicia*) y su interino (*jisk'a justicia*).

En el caso del *kamana*, vigilante de la *aynuqa* (los sembrados), su retiro se marca en la vigilia de la fiesta de la Santa Cruz (2 de mayo). Sin embargo, su posesión en la época en que las semillas germinan, alrededor de diciembre, no está marcada por ningún acontecimiento comunal¹⁵.

¹³ Dado que la fiesta de San Juan es el día festivo cristiano más cerca del año nuevo aymara (21 de junio), se celebra el año nuevo aymara (21 de junio) coincidiendo con la fiesta de San Juan, en varios pueblos.

¹⁴ La traducción en español de cada puesto (e. g. Líder, el secretario de iglesia) es realizada por la autora, concibiendo la función de cada puesto.

¹⁵ Dado que cada *kamana* designa un *maestro* para que le dirija, se puede celebrar algún rito para comenzar su misión entre la pareja del *kamana* y su *maestro*, particularmente.

Siendo una excepción, sólo los *coroneles* se retiran del cargo en la fiesta de la Ascensión y los nuevos *coroneles* toman posesión del mismo en la fiesta de la Santísima Trinidad, primera fiesta patronal del año. El hecho de que su relevo se extienda entre estas dos fiestas es un reflejo de las características del puesto de *coronel*, cuya misión se especializa en la realización y la coordinación de las danzas, incluidas sus actuaciones rituales, como se mencionó anteriormente.

IV.1.3.1. El retiro de los *coroneles* (9 de mayo del año 2002)

Cuando la época de cosecha está llegando a su apogeo, las cuatro parejas del *coronel* se retiran en la fiesta de la Ascensión¹⁶. A continuación se describe esta fiesta observada el 9 de mayo del año 2002. La fiesta de la Ascensión en Colquencha se concentra en el retiro de los *coroneles* y no es una fiesta patronal con procesión.

IV.1.3.1.1. *Qina qina*: la danza de los *coroneles* en la fiesta de la Ascensión [fotografías IV-5a y IV-6]

Por la tarde del día de la Ascensión los *coroneles* ocupan el espacio frente a la iglesia dentro de la plaza central –al norte de la plaza– ; en este espacio se realizan los ritos comunales y lo definimos como “el espacio ritual frente a la iglesia” de aquí en adelante [figura IV-2]. Estos salientes del *coronel* se endomingan con el vestido de piel de jaguar, apropiado para su apodo “*tingre wayli* (danza de tigre)¹⁷”, celebrando dignamente el último día de su carrera (Los *coroneles* bailan la *Qina qina* también en otras fiestas –de la Semana Santa y de la Santa Cruz (el retiro de los *kamanas*) – pero vistiéndose con poncho).

¹⁶ El día de Ascensión es el cuadragésimo día después de Pascua. Aunque en algunos almanaques el día de la Ascensión cae en un domingo, en Colquencha se celebra esta fiesta en un jueves, día original de la Ascensión.

¹⁷ “El tigre” es el nombre común de jaguar (*Panthera onca*) en Bolivia.

En el día citado arriba, la ejecución de la flauta de *Qina qina* se realizaba con unos veinte hombres, incluidos los cuatro *coroneles*. Una persona tocaba el tambor (*wankara*), formando parte de la *Qina qina*. Los tambores o *wankaras* que se tocan en los pueblos de nuestra investigación son de dos cueros con un resonador (*charchu*) que consta de numerosos espinos colocados a lo largo del diámetro del cuero por su cara externa [figura IV-3]¹⁸. Para acompañar a las flautas verticales, incluida la *Qina qina*, se utiliza un tambor relativamente pequeño (con un diámetro de unos 30 cm.). En la época de cosecha y abundancia, se toca con un solo palo. Por el contrario, en la época de crecimiento de los productos, sobre todo en el Carnaval, se toca con dos palos. Recordemos la fiesta en mayo del año 1547, descrita por Otazo [IV.1.1.], donde se tocaban tambores con un solo palo.

La flauta de *Qina qina* (o *Qinalas*) es una flauta vertical sin canal de insuflación, de unos 50 cm. de longitud con seis orificios en la parte frontal. Según los ejecutantes, existe también una flauta de *Qina qina* cuya longitud es la mitad (unos 25cm) de la anterior, aunque esta investigación no ha llegado a verla.

La flauta vertical sin canal de insuflación es difícil de tocar. Para su fácil ejecución, algunos interpretes tocan la flauta de *Qina qina* con el canal añadido. Según los fabricantes de las flautas, tocarlas sin canal de insuflación es especialmente difícil para los ancianos sin dientes, razón por la cual fabrican también las flautas con dicho canal añadido. Esta transformación se observa comúnmente en el altiplano [II.2.2.]. En el día de la fiesta de la Ascensión, entre unos veinte ejecutantes, la mitad tocaba la flauta de *Qina qina* con la forma original y la otra mitad tocaba la flauta con el canal de insuflación añadido.

La estructura del repertorio de la *Qina qina* se puede expresar como AABBBCC AABBBCC... (las letras A, B, C representan cada frase o unidad de melodía). La transición de C a A se marca con un patrón de tonos descendentes (Sol-Mi), siendo un tipo de portamento (transición suave de una nota a otra). Se suele emplear este mismo patrón también en la conclusión de cada frase [véase tomo II (G21-G22)].

¹⁸ Sobre la descripción detallada de la *wankara*, véase Cavour 2003:163.

Las melodías sencillas se marcan con el toque moderado de tambor. Los ejecutantes giran subiendo y bajando sus hombros, produciendo un movimiento ondulante del vestido de jaguar.

IV.1.3.2. Los actos formularios de las autoridades comunales en los ritos

Alrededor de las 16:00 horas, las demás autoridades comunales incluidos los líderes entran en el espacio ritual frente a la iglesia. Los líderes se arrodillan por un momento enfrente de la iglesia, tocando el suelo con sus manos o la boca, como si mandaran un beso a la tierra. Luego, los líderes y las demás autoridades entran en la capilla para mostrar su respeto, donde el secretario de iglesia (mayordomo) los recibe. Saliendo de la capilla, las autoridades masculinas se sientan en la escalinata, a la derecha de la fachada de la iglesia. Enfrente de ellos, sus esposas se sientan en el suelo. Estos son los lugares habituales que ocupan los *mallkus* cuando se celebran ritos en el espacio ritual frente a la iglesia [fotografías IV-5b y IV-13d].

Saludos entre los *mallkus* y los bailarines

El conjunto de *Qina qina*, organizado por los *coroneles* salientes, se baila formando un círculo, bajo las miradas de las demás autoridades comunales. Entre sus bailes, se descansa; en este momento, las autoridades, tanto hombres como mujeres, se levantan y se acercan a los bailarines de *Qina qina*, incluidas las cuatro parejas del *coronel*, para saludarlos dando pasos a lo largo de la línea de los bailarines. Los *mallkus* masculinos saludan a cada uno de ellos intercambiando unas palabras, dándose la mano o abrazándose, invitando a su coca y alcohol. Las autoridades femeninas los saludan dando sus dulces.

Una vez terminada esta sesión de saludo, las autoridades vuelven a su lugar. Ahora los bailarines de *Qina qina* se acercan a este lugar saludando a los *mallkus* de uno en uno.

Este tipo de saludo formal, que nos recuerda el saludo descrito por Otazo en la fiesta a mediados del siglo XVI, se realiza en cualquier danza tradicional.

La donación del *ayni* [fotografías IV-6 y IV-14d]

En el momento de descanso se realiza también la donación del regalo por el *ayni*, semejante a la de la fiesta de la Santa Cruz en Chuquiñuma. En Colquencha, se regalan como *ayni* panes, hechos en forma de rosca para hacer un collar y, asimismo, en forma de pescado de casi 50 centímetros de largo, para cargar a las espaldas. Estos dos tipos de panes constituyen una gran parte de los objetos del *ayni* festivo¹⁹ en este *ayllu*.

El *ayni* con panes se prepara por pares para regalar a la pareja, uno a uno, a esposo y a esposa, respectivamente. Estos dos donatarios reciben el *ayni* arrodillándose en señal de agradecimiento, colgando del cuello el pan en forma de rosca (*pillu*), y asimismo, cargando el pan en forma de pescado a las espaldas con el tejido (*awayu*). Cuando sus cabezas están cubiertas con varias roscas, se despojan de ellas poniéndolas a un lado, para recibir de nuevo otras roscas.

Los *coroneles* masculinos tocan flautas y bailan siendo cubiertas sus caras con las roscas del pan. Aunque en Colquencha también se intercambian cajas de cervezas, billetes y otros objetos, el *ayni* con panes se destaca entre todos.



Danza de Qina qina cargando panes

¹⁹ En cuanto al *ayni* festivo, véase el capítulo VI de la segunda parte.

IV.2. La fiesta de la Santísima Trinidad

La fiesta de la Ascensión en la que los *coroneles* se retiran es el cuadragésimo día después de Pascua. Una vez pasada esta fiesta, se aproxima el invierno. La cosecha va llegando a la última etapa y se debe avanzar el procedimiento para la conservación de los productos cosechados. La fiesta de Pentecostés²⁰, –el domingo diez días después de la Ascensión–, es conocido como “el día de Espíritu” en los pueblos objeto de investigación, el cual marca el momento de la selección (*pallaña*) para clasificar las papas cosechadas según su destino: para transformarlas en *ch'uñu*, consumir directamente o utilizarlas como semillas. En Marquirivi del *ayllu* Colquencha se celebra una fiesta patronal en el día de Pentecostés²¹, en la cual existen casas que sacrifican ovejas (*wilancha*: sacrificio) y echan su sangre (*wilanchaña*) a las papas cosechadas y a las paredes de las casas. Además, queman incienso para impregnar su humo (*luqtasiña*: ofrendar en general) entre las papas cocidas. Según los lugareños, “por la tarde del día de espíritu todos los pájaros suben al cielo y no se queda ningún pájaro en este mundo”.

El domingo después de Pentecostés es la fiesta de la Santísima Trinidad, y el siguiente jueves es la fiesta del Corpus Christi. La fiesta de la Santísima Trinidad en el pueblo Colquencha se celebra como la primera entre las cinco fiestas patronales con procesión. Antes de describir la fiesta de la Santísima Trinidad, vamos a reseñar brevemente las características del *preste*, encargado de la fiesta patronal con procesión.

IV.2.1. El *preste*

El *preste* es un puesto de responsabilidad en la fiesta patronal. Su misión primordial es organizar los acontecimientos eclesiales en la fiesta como la procesión y la misa. En Colquencha, la obligación principal del *preste* se compone de: comprar cirios como

²⁰ El día de Pentecostés se origina en el judaísmo; la fiesta de la cosecha de trigo (*Shavout*).

²¹ En la fiesta de Pentecostés o Espíritu en Marquirivi se bailan la danza de *Waka waka* y de *Chunkululu wayli* (con la flauta *Pusi p'iya*).

ofrendas a los dioses, organizar la misa y la procesión, así como contratar una banda musical necesaria para acompañar a la <Danza de los *mallkus*>. Por el contrario, no existe el puesto de *preste* en la fiesta de la Ascensión donde no se realiza ni la procesión ni la Danza de los *mallkus*.

En Chuquiñuma, el puesto de responsabilidad del *preste* se obliga a todos los comuneros que poseen terrenos en la comunidad. Por otra parte, en Colquencha el *preste* se considera como un puesto de pura voluntad. Esta característica diferente del *preste* entre los dos pueblos refleja la diferencia de su rol en la fiesta. Sobre este tema, trataremos en la segunda parte [VI.4.3.].

Aunque se asume por la pura voluntad, el *preste* es un puesto imprescindible para organizar las fiestas patronales. Es decir, la falta del *preste* obstaculizaría su realización. Sin embargo, esta preocupación es innecesaria, según los comuneros. En primer lugar, la carga de desempeñar el *preste* no es tan pesada en Colquencha; los músicos de la banda para la misión del *preste* generalmente se consiguen en el pueblo, cuyo contrato no requiere mucho gasto (alrededor de 100us\$).

A pesar de esta facilidad, el *preste* es un <puesto sustitutivo>, de la Organización de autoridades comunales, como hemos visto con anterioridad [IV.1.2.2.]. Es decir, con la realización del *preste* se puede sustituir el cumplimiento de algún puesto –no obligatorio– de dicha Organización. Dada esta característica, existen comuneros que consideran que el puesto de *preste* también forma parte de la obligación de desempeñar los “*cargos*” comunales.

Además de ello, según la explicación de Emilio Yujra, desempeñar el *preste* se considera que atrae el favor divino. Emilio culminó su itinerario de la obligación del cumplimiento de las autoridades comunales con el puesto del líder (*jach'a mallku*) en el año 2001. Sin embargo, no ha podido desempeñar el *preste*, aunque quería hacerlo. La tabla X-1 muestra los puestos de la Organización comunal que Emilio y su esposa han desempeñado.

Según Emilio, el favor divino que atrae el puesto de *preste* varía dependiendo de la fiesta que se cita a continuación (entrevista en el 26 de mayo de 2002):

1. Fiesta de la Santísima Trinidad (consta de cuatro *prestes*)

1° Preste...*Ibis qallu* (abundancia de corderos)
[otro nombre: *Mayora*²²]

2° Preste [otro nombre: San Juan]...lo mismo que arriba

3°, 4° Preste ...Abundancia de papas y *ch'uñus*, así como de herencia
(rangos menores)

2. Fiesta de Corpus Christi

-Preste "*Bendición*" (papas, *ch'uñus*, quinua, cebada, etc.)
[otro nombre: Santísimo]

3. Fiesta de la *Asunta* (la Asunción de virgen María al cielo)

-Preste [otro nombre: *Apayiri*]... trabajo, dinero

4. Fiesta de la octava de la *Asunta*

-Preste... *Bendición*

5. Fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz

-Dos Prestes -*Pata Alférez* y *Manqha Alférez*:- *Concepción*, *Bendición*

De este modo, el número de los puestos anuales de *preste* es de nueve en total. Dado que existen unas 1000 unidades domésticas en Colquencha, incluidos los emigrantes, se tardan 111 años en completar los puestos de *preste* por todas las familias, y no es extraño que varias casas no puedan desempeñar este puesto.

Ahora bien, vamos a describir la fiesta de la Santísima Trinidad en Colquencha conforme a la observación participante realizada en los días 25 y 26 de mayo del año 2002.

²² El puesto denominado "*mayora*" se designa a una mujer soltera o viuda. Entre los nueve puestos de *preste*, sólo el primer *preste* de la fiesta de la Santísima Trinidad se considera como "*mayora*". Los demás puestos de *preste* se designan a las parejas. Aparte del *preste*, existen también otros puestos denominados "*mayora*", cuyas encargadas organizan un ritual específico en otras fiestas.

IV.2.2. La fiesta de la Santísima Trinidad en Colquencha [fotografías IV-8 y IV-9]

25 y 26 de mayo del año 2002

1º día (sábado) “Víspera (*luminario*)”: Entrega del guión (estandarte); “Danza de los *mallkus*”

2º día (domingo) “Fiesta”: procesión; actuación <Estrangulación del zorro>

1º día (sábado): Víspera (*Luminario*); *Wila* (vela) *Irpa* (llevar los cirios)

Por la tarde vespertina: ofrecimiento de los cirios y otorgamiento del guión

En el espacio ritual frente a la iglesia, comienza la danza de *Chuqila* con sus flautas verticales; flautas sin canal de insuflación, más delgadas y cortas que las flautas de *Qina qina*. En este día, la ejecución de la flauta de *Chuqila* se realizaba con unos veinte hombres. Entre ellos se incluyen cuatro nuevos *coroneles* (*mantiri*: los entrantes) que asumen su función precisamente a partir de esta fiesta, con la misión de organizar la danza de *Chuqila*.

Las cuatro parejas del *preste* entran en la iglesia, ofreciendo sus cirios. Se arrodillan frente al altar y reciben los saludos así como las felicitaciones por parte de las autoridades comunales en la capilla. Luego, el catequista local otorga un guión (se suele pronunciar como *guibón*, o *kibona*) a cada *preste* para que represente su misión. Cada *preste* lleva su guión a su casa siendo encabezado por los intérpretes del conjunto de *Chuqila*, el cual se divide en cuatro para acompañar a los cuatro *prestes* respectivos: Una mujer soltera (*mayora*) encargada del 1º *preste* y las tres parejas del 2º al 4º *preste*.

Dicho proceso –el ofrecimiento de cirios, otorgamiento del guión y llevarlo a la casa de *preste*– se realiza en la víspera de todas las fiestas patronales en Colquencha.

20:00 horas: Cada *preste* y su séquito vuelven a salir de casa para la iglesia llevando su guión de nuevo, siendo encabezado por el pequeño grupo de *Chuqila*. Los *mallkus* también se reúnen de nuevo en la iglesia.

21:30 horas: <Danza de los *mallkus*> [fotografías: IV-7]

Las dos parejas del líder, *jach'a mallku* (líder principal) y *sullka mallku* (líder secundario) bailan la Danza de los *mallkus* frente a la entrada de la iglesia, con acompañamiento de la banda interpretada por unos cinco músicos locales. En las cinco fiestas patronales anuales en Colquencha, se baila esta danza seis veces, con la misma música que es muy alegre con una estructura de AABBC (las letras A, B, C representan cada frase o unidad de melodía) [véase el ejemplo musical (tomo II: G29)].

Las dos parejas se visten de fiesta. El *jach'a mallku*, quitándose sus ponchos, luce un largo traje negro que llega hasta la pantorrilla, como la levita, con tres aberturas profundas (laterales y trasera), con las que su bajo se divide en cuatro partes con bordados. El cinturón tejido a mano ajusta al traje. Encima del traje, se pone un poncho corto (*qhawa*) con rayas rojas y blancas (*pachin*: combinación de dos cosas) en sus dos extremos. Baila sin sombrero, poniéndose sólo el gorro tejido de color verde, portando en los brazos o con sus manos un sombrero beige de copa, de ala ancha, denominado “*wari* sombrero (sombrero de vicuña)”.

Su esposa (*t'alla mama*) se viste con una falda con rayas horizontes rojas y blancas. Se quita el tejido negro de su espalda, luce un tejido (*jisk'allu*) con rayas y figuras finas rojizas; sólo este tejido, “*jisk'allu*” excepcionalmente se lleva con rayas verticales a su espalda. Quitándose su capucha negra (*mentirse*), la lleva en los brazos o con sus manos, y baila con su velo verde en su cabeza.

El *sullka mallku*, por su parte, se pone un poncho corto con rayas rojas y blancas, encima de un traje normal de calle. Igual que el líder, baila poniéndose sólo el gorro verde, llevando un sombrero de fieltro en los brazos o con sus manos. Su esposa (*sullka mama*) se viste con una falda verde como su uniforme normal pero sobre su espalda luce un tejido blanco con rayas horizontales de varios colores, en vez del tejido negro; baila llevando su capucha negra con sus manos, igual que la *t'alla mama*.

Las parejas del líder bailan esta <Danza de los *mallkus*> con dicho vestuario especial en la víspera de todas las fiestas patronales. Esta ropa de fiesta no se viste fuera de esta danza. No obstante, se utiliza simbólicamente en un ritual en el mes de agosto vistiendo con ella a un par de figuras antropomorfas hechas de piedras [véase el capítulo V].

Al comenzar la danza, las dos parejas se arrodillan frente a la entrada –con la puerta abierta– de la iglesia, oran casi postrándose ante esta capilla, quitándose el sombrero. A la señal del comienzo de la música de la banda, primero, la pareja del *jach'a mallku* baila por unos minutos, dando vuelta varias veces girando, y luego se toma una pausa, tras saludar a la capilla. A continuación la pareja del *sullka mallku* baila. Luego, las dos parejas bailan juntas, trazando diagonales cruzadas, entre otros movimientos complejos, conforme a la coreografía establecida. Se repite el ciclo que consta de dichos tres patrones seguidos (danza de la pareja del *jach'a mallku*, la del *sullka mallku* y la de las dos parejas).

Numerosos espectadores miran la danza, alrededor del espacio, jaleando y animando a seguir; “¡*Jallälla, tata mallku!* (viva padre líder)”, “otra”, “*mayampi* (una vez más)”, “*mayampi muyutañani* (una vez más nos giramos)”, entre otros jaleos. Dado que la pareja del líder generalmente es de edad avanzada, suele bailar jadeando desesperadamente.

Los cuatro bailarines andan girando de un lado a otro por el espacio pequeño frente a la puerta abierta de la iglesia. En la pausa, les invitan al licor uno tras otro. Los *coroneles* también invitan a los asistentes al licor caliente con una tetera envuelta con una tela.

Tras unos ciclos de danza, alrededor de quince minutos después de su comienzo, el conjunto de *Chuqila* empieza a interpretar. A esta señal concluye la Danza de los *mallkus*. Luego, en el espacio ritual frente a la iglesia se baila la *Chuqila* alrededor de la hoguera. La banda también interpreta varias músicas bailables. Esta fiesta de la víspera continúa hasta la medianoche, incluida la *Chuqila* coordinada por los *coroneles*.

2º día (domingo)

Desayuno en la sede de las autoridades comunales y las casas de los *prestes*; misa, procesión; el almuerzo en la casa de la *mayora*; el acto de la <Estrangulación del zorro>

08:00 horas: Desayuno en la sede de las autoridades comunales: sopa con ají (*wayk'a*)

Los integrantes de la danza de *Chuqila* visitan el *cabildo* (la sede de las autoridades comunales) y bailan durante un rato. Los *mallkus* que los recogen saludándose, los invitan a la sopa de ají (*wayk'a*), animándolos. Luego, los del conjunto de *Chuqila* visitan las casas de los *prestes*, una tras otra, en las que bailan y son invitados a la sopa *wayk'a*. Este proceso –danza e invitación a la sopa– se realiza al aire libre, salvo que llueva mucho.

13:00 horas: “Espera misa”

Los *prestes* con su guión (estandarte) se reúnen en la iglesia. Mientras que los de la *Chuqila* interpretan en el espacio ritual frente a la iglesia, el catequista local celebra una misa sencilla, sin el sacramento de la consagración, cantando unos himnos, a la que asisten los cuatro *prestes* y los *mallkus*.

13:30 horas: Procesión [fotografía IV-8c]

Se realiza una procesión sin imagen del santo. El conjunto de *Chuqila* encabeza el pequeño desfile. Lo siguen dos autoridades comunales llevando una “*wara alta*” (una vara de unos tres metros de longitud) respectivamente, de forma vertical; los *prestes* les siguen con su guión. El grupo sale de la capilla y da una vuelta, de derecha a izquierda, a la plaza central, deteniéndose en las cuatro esquinas de la misma para realizar un rezo. Los participantes desfilan quitándose el sombrero.

13:50 horas: Nombramiento de *preste* del año próximo

Al regresar a la capilla, el conjunto de *Chuqila* se queda en el espacio ritual frente a la iglesia, bailando. Los demás participantes entran en la capilla; los candidatos al *preste* de la misma fiesta del año próximo se nombran formalmente con las autoridades comunales. Los *prestes* entrantes son bendecidos por el catequista y otorgados un broche con una pequeña banderilla nacional, que se fija en el pecho representando su

puesto de responsabilidad. Tras esta pequeña ceremonia, los participantes salen de la capilla.

14:00 horas: Preparaciones de la actuación en la casa de *mayora*

La *mayora* invita a los integrantes de *Chuqila* al almuerzo en el patio de su casa. Aparte de papas y *ch'uñus* servidos encima de la prenda tejida, se sirven a todos los integrantes una sopa y un plato “segundo” con cordero.

En la casa de la *mayora*, se reúnen todos los participantes para una actuación de la <*Lari Jaychja* (Estrangulación del zorro)>, que forma parte de la danza de *Chuqila*. Entre ellos, las esposas del puesto de *coronel* (*coronel mamas*) se visten con una blusa negra bordada, una falda verde y un velo oscuro. Sobre sus espaldas llevan un bulto envuelto en un tejido que consta de varios costales en miniatura, las cuales tienen *pitus* (grano molido tostado) y otros granos preparados.

Por otro lado, en el interior de la casa, los hombres encargados por la *mayora* se disfrazan de las figuras enmascaradas: un *Jach'a tata* (anciano, antepasado) y tres *K'usillus*. La *mayora* como 1º *preste* carga con la responsabilidad de la organización de dicha actuación: conseguir los intérpretes de las figuras enmascaradas y los accesorios como un zorro disecado, y la ropa de *Jach'a tata*, entre otros.

Danza de *Chuqila* [fotografías: IV-8 y IV-9]

La danza de *Chuqila* es una de las seis danzas organizadas por los *coroneles*. El vestuario de los ejecutantes masculinos de la flauta de *Chuqila* consta de un sombrero con el adorno llamado “*panqara* (flor)” con plumas de flamenco y un poncho rojo, encima del cual se lleva una piel de vicuña²³. Algunos ejecutantes llevan un gorro especial (*murú lluch'u*), sin orejera pero con cabellera rizada, así como los mitones (guantes sin dedos).

²³ Vicuña (*Vicugna vicugna*) es un animal silvestre entre las cuatro especies de camélidos sudamericanos.

En la piel de vicuña se atan unos flecos y lazos. Se puede ver a un bailarín que adorna su piel de vicuña con un racimo artificial de uvas (no obstante que no tenemos certeza de la presencia de este bailarín todos los años). Las patas traseras de la piel de vicuña se pasan por los hombros de los bailarines y se enlazan en su pecho.

La flauta de *Chuqila* es de un solo tamaño que mide unos 45 cm de longitud, con seis orificios delanteros y uno trasero. Ante unos veinte ejecutantes de la flauta, una o dos personas tocan su tambor (*wankara*). Igual que en el caso de *Qina qina*, el tambor de *Chuqila* consta de dos cueros con un resonador (*charchu*) y es relativamente pequeño. También se toca con un solo palo; a veces lo toca un *K'usillu*.

La estructura del repertorio de *Chuqila* también se puede expresar como AABBCC AABBCC... (como hasta ahora, las letras A, B, C representan cada frase o unidad de melodía). Su melodía es de estilo fluido y más elegante que la de *Qina qina*. Al contrario de este último, la transición de las frases de *Chuqila* se marcan con un patrón de tonos ascendentes, como si brincaran. El toque enérgico de tambor hace el estilo vigoroso [véanse los ejemplos musicales (tomo II: G23-G24)].

14:30 horas: <Lari Jaychja> [fotografías: IV-9]

Primero los tres *K'usillus*, llevando el zorro disecado, salen de la casa de la *mayora*. La vestimenta del *K'usillu* no varía mucho en el altiplano. Se pone un traje largo de color gris como la levita, con aplicaciones en colores vivos; especialmente en su pecho suele tener las rayas sobrepuestas de varios colores. Su máscara es de tela con unos cuernos. En sus piernas se pone una tela cilíndrica con aplicaciones de cintas de colores vivos.

Al salir los *K'usillus*, de repente el *Jach'a tata* (anciano) aparece terminando de ponerse su disfraz. La vestimenta de *Jach'a tata* en esta fiesta es: un pocho corto en blanco con unas rayas, encima de un traje corto finamente bordado. Un sombrero negro bordado con figuras de estrella, con cono largo y de ala grande, encima del *muru lluch'u* (gorro sin orejera citado arriba). Se pone una máscara de malla metálica con barba y bigote (la máscara que se usa masivamente en el Carnaval). En sus manos se ponen los mitones, llevando un lazo y una honda.

15:00 horas: Los integrantes salen de la casa de la *mayora*, bailando con el acompañamiento de *Chuqila*, dirigiéndose al espacio de actuación que se ubica encima de la loma noroeste del centro del pueblo, pasando un río. En este espacio los *K'usillus* levantan un poste de unos tres metros de altura, haciendo un hoyo en la tierra, fijando el poste con unas piedras grandes colocadas en la base.

Al oeste del poste se pone un tejido ritual (*Misa awayu*), en frente del cual se sientan las cuatro *coronel mamas*. Sobre el tejido, se ponen unos costales en miniatura, dos botellas de alcohol y coca, entre otras cosas. El *Jach'a tata*, figura enmascarada que representa un anciano, arrodillándose frente al tejido ritual, echa alcohol en la copa y lo arroja a lo lejos con fuerza, quitándose su sombrero. Esta libación *ch'alla* es un procedimiento ritual para pedir la “licencia (para comenzar el rito)” a las deidades. Los *coroneles* también se quitan su sombrero para este ritual. Luego el *Jach'a tata* se levanta y ofrece el alcohol a los ejecutantes de *Chuqila*.

Poco después los *mallkus* –autoridades comunales– llegan al espacio e intercambian saludos con los que ya están allí. El *Jach'a tata* sale bajando la loma para buscar el zorro, tras bailar con el conjunto de *Chuqila* durante un momento. Los *K'usillus* con el zorro disecado que estaban escondidos en una quebrada son sorprendidos por el *Jach'a tata*, y luego, aparecen encima de la loma, dando gritos extraños.

Las *coronel mamas*, frente al tejido ritual, agitan su tejido pequeño envuelto de dulces y coca, trazando círculos delante de su pecho mirando hacia los *K'usillus*. Esto es un acto de llamada alegre y esperanzado; “*Jawi jawi* (venga y bienvenida)”.

El *Jach'a tata* persigue al “zorro” de los *K'usillus* en un momento. El conjunto de *Chuqila* sigue interpretando, con lo que el *Jach'a tata* baila de vez en cuando. Esta actuación es un tipo de pantomima sin palabras, pero con los gritos extraños de los *K'usillus*.

16:00 horas: Finalmente el *Jach'a tata* captura al zorro; coloca su cuello en la cuerda colgada del poste y lo alza a su extremo superior halando la cuerda como si subiera una persiana. En este momento, se adivina la cosecha del año próximo con la dirección hacia la que el zorro mira.

En el año 2002 el zorro dirigió su mirada hacia el lago Toqi. Se dice que esto implica la lluvia y la *bendición*. Si la dirige hacia el nevado Sajama, esto es una señal de mala cosecha debido al granizo. La dirección hacia el nevado Illimani implica la multiplicación de corderos (*Ibis qallu*). Las demás direcciones implican el año regular. La dirección hacia el nevado Illimani, montaña alta que se ve desde el pueblo, es unánimemente una señal afortunada, aunque la interpretación de la predicción varía sutilmente dependiendo del individuo. Algunos se refieren al cerro Parca, montaña más alta del pueblo donde pastan los ganados, en vez de Sajama, volcán lejano que se ubica en la frontera con Chile.

17:00 horas: Baile en las casas de los *prestes*

Los participantes bailan durante un rato con la *Chuqila*, alrededor del poste en que se cuelga el zorro. Luego, tras recoger el poste, todos bajan de la loma dirigiéndose a la casa de uno de los *prestes*. En su patio también las cuatro *coronel mamas* se sientan en el suelo frente al tejido ritual. Los que se reúnen en este espacio, incluidas tanto las autoridades comunales como los parientes del *preste*, bailan alegremente formando un círculo grande, girándolo, uniendo las manos, con el acompañamiento de *Chuqila*.

Los *K'usillus* cogen los costales en miniatura del tejido ritual y los abren; ofrecen su contenido a los participantes que están en el patio, recorriéndolo. El contenido es de *pasancalla* (maíz dulce reventado), *tutu* (cebada tostada) y *wari chacharuna* (se traduce textualmente como frito de vicuña pero es de cordero, ternera, o llama). Los *K'usillus* los ofrecen sacándolos del costal pequeño con una cuchara y los introducen directamente en la boca de la gente. Los participantes visitan las cuatro casas de los *prestes* una tras otra y bailan de la misma manera.

La fiesta de la Santísima Trinidad es relativamente corta, pues dura sólo dos días, sábado (víspera) y domingo (fiesta central), tras los cuales comienza el itinerario de la fiesta del Corpus Christi. Antes de describir esta fiesta, vamos a examinar brevemente la actuación de la <Estrangulación del zorro>.

IV.2.3. *Lari Jaychja* (Estrangulación del zorro)

Muchos campesinos dicen que el zorro representa la mala suerte. Sin embargo, algunos piensan que este animal implica también buena suerte, dado que predice la abundancia y el itinerario adecuado de la agricultura. Tal ambivalencia del zorro se observa en un relato sobre la actuación de la danza de “*Jisk’a Lakita*” de la comunidad Amuqala de la provincia Los Andes, que se cita a continuación. Este tipo de explicación realizada por los comuneros mismos tiene importancia pues muestra la interpretación por parte de quienes son transmisores directos de la cultura.

“Significado del zorro.- Lo que el k’usillu tiene en su mano, el disecado del zorro significa que está atrapado este animal carnívoro, por que mientras se realiza la siembra pueden comer a las ovejas, para evitar esto lo tiene el k’usillu, a pesar que sea maligno para la crianza de los ovinos también este animal de la puna es beneficioso como, por ejemplo, siendo un buen pronosticador de la producción, inclusive señal en que espacios geográficos de la comunidad habrá buena producción y por otro lado si será año adelantado, medio o año atrasado proveendo de esta manera a los pobladores para tomar decisiones si siembran antes, normal o al último ” (CDIMA 2003:40).

Aunque no tenemos posibilidad de comprobar la probabilidad de tal “pronóstico” del zorro, es cierto que en los pueblos del altiplano se transmiten varias maneras de prever el itinerario de la agricultura, tomando en cuenta la conducta de los zorros. Los relatos sobre el zorro editados por la CIPCA (1992:13): también implican la predicción del zorro con su cualidad mediadora [Véase IV.2.3.2] y dicha ambivalencia:

“<El Zorro>: ...El zorro, ese animal que vive en los cerros, el que nos da miedo porque nos roba nuestras ovejas, es uno de los mensajeros de Viracocha...dice que, si el atragantamiento es al principio, la siembra será adelantada; si es a

medio aullar, será al medio, y si el atragantamiento es al final, la siembra será atrasada. Igualmente cuentan que, cuando la hembra en celo lleva al macho por el cerro, quiere decir que en los cerros la producción será abundante. Si en la pampa *[llanura] están los zorros, será buena la cosecha. Finalmente dicen que, si la caca del zorro se parece a la tunta y en la superficie se ve quinua o cáscara de chuño, la producción será buena”. *[Viracocha (Wiraxocha): uno de los dioses andinos en este contexto]²⁴

Pese a su capacidad profética, tal como indican los relatos citados, el zorro causa daños en el rebaño. Al hablar del zorro, se destacan odiosamente su rapidez en la fuga –que no permite que lo alcancen los perros– y la agilidad con la que ataca, mordiendo exactamente en el cuello de las ovejas, matándolas en un instante. A la vez, precisamente su avidez y glotonería, implican la abundancia, dado que precisamente la abundancia permite glotonear. La adivinación mediante la voz de los zorros refleja este punto: si aúllan con una voz que suena como si su boca estuviera llena, es una buena señal de fertilidad y abundancia; por el contrario, si gañen con una voz clara, es un presagio siniestro de mala cosecha (información personal del Sr. Clemente Mamani).

Estas características del zorro se observan en las actuaciones que se interpretan en las fiestas.

IV.2.3.1. Estrangulación del zorro glotón

En la actuación de la <Estrangulación del zorro> en Colquenchá, se expresa solamente la agilidad y rapidez en su fuga; se repiten varias veces el acto de que cuando el *Jach'a tata* asedia al zorro, deja escapar la caza. Por otro lado, en el pueblo contiguo, Micaya, se expresa la glotonería del zorro en la actuación que lleva mismo nombre “*Lari Jaychja*”. Vamos a esbozar brevemente la actuación de Micaya.

²⁴ *las notas son añadidas por la autora.

Micaya, que se ubica al sur de Colquencha, parece ser un caso típico de la antigua hacienda como “comunidad cautiva”²⁵. Según los ancianos del pueblo, en el período de la hacienda fueron obligados por los hacendados a la servidumbre, y a la vez, su Organización de autoridades comunales quedó suspendida. Pese a ello, en los demás aspectos de la vida no se han experimentado cambios drásticos durante dicho período. Se mantienen los sistemas tanto de *aynuqa* (uso comunal de tierras; véase el capítulo IX) como de autoridades comunales que se resucitó tras la reforma agraria. La actuación de la <Estrangulación del zorro> también se ha transmitido desde la antigüedad, antes del período de la hacienda. Más bien, la expansión de la iglesia protestante ha supuesto cambios profundos en la cultura del pueblo Micaya.

IV.2.3.1.1. “Estrangulación del zorro” en Micaya (3 de mayo de 2002)

La actuación de la <Estrangulación del zorro> se realiza el 3 de mayo, formando parte de la fiesta de la Santa Cruz, la cual marca la conclusión de los *kamanas* (guardianes del sembrado *aynuqa*) que se celebra el 2 de mayo y no es una fiesta patronal con procesión. A continuación se describe esta fiesta observada el 3 de mayo del año 2002.

Por la tarde del día 3 de mayo, unos veinte y cinco *K'usillus*, la mayoría de ellos niños disfrazados, visitan casa por casa, formando un grupo, para que les regalen una parte de sus productos recién cosechados. Cuando están andando por las calles, el líder del grupo de *K'usillus* toca una flauta pequeña con canal de insuflación y otro *K'usillu* lo acompaña con su tambor (*wayqu*). Los demás niños desfilan llevando el compás con voces extrañas; “jú, jú, júuu”.

Al atardecer, alrededor de las 18:00 horas, se reúnen los *K'usillus* que llevan un azote y unas ramas; llegan también los del conjunto de *Qina qina*, a la plaza principal del pueblo. Los dos grupos se saludan, de uno en uno. Los *K'usillus* excavan un hoyo en un

²⁵ En cuanto a la cualidad de la hacienda en el territorio aymara del altiplano, Carter y Albó (1988:460) explican acertadamente; “las haciendas habían surgido recién a fines del siglo XIX o principios del XX”, y tras la reforma agraria, se reconvirtieron en comunidades originarias. De este modo, “Con razón muchos han llamado a esas haciendas <comunidades cautivas>” (*ibid.*).

rincón de la plaza y levantan un poste de nada menos que unos cinco metros de altura, fijándolo con unas piedras grandes colocadas en su base. En el extremo superior del poste se colocan unas ramas de eucalipto. Este poste se llama “el árbol de manzana”. En principio, además de las ramas, deberían colocar también las frutas de peras, pero en la actuación del año 2002 no las colocaron. Los *K’usillus* bailan dando vueltas alrededor del “árbol de manzana” [fotografía IV-10a].

La <Estrangulación del zorro> en Micaya duró más de dos horas, mucho más tiempo que la de Colquencha; su número de espectadores también fue mayor. El espacio de la actuación es un rincón de la plaza principal frente al colegio²⁶, donde unas farolas iluminan el acto.

Actúan dos *Jach’a tatas* (anciano o antepasado) que tienen un zorro respectivamente; los dos se ponen un traje normal de calle. Encima de ello, se visten con un poncho corto; uno con rayas rojas y blancas, y el otro, en blanco. Los dos ponchos pequeños se ponen con su abertura para meter la cabeza de forma horizontal, a lo largo de los hombros, de forma diferente a la normal que es vertical. Dado que los dos *Jach’a tatas* se cubren su cabeza con una tela blanca grande, no se ven sus caras, aunque no se ponen máscaras. Ambos se envuelven sus piernas con una tela cilíndrica con rayas verticales.

Los dos *Jach’a tatas* atacan a los *K’usillus* y los “comen” –según la explicación de los lugareños– uno tras otro. Es decir, persiguen a los *K’usillus* y los pican intensamente con el pico del zorro. Los *K’usillus* “comidos” se caen al suelo y se hacen los muertos por un momento. Los *Jach’a tatas* suelen repetir un movimiento peculiar: se caen de culo y dando media vuelta, manejando el zorro disecado. De vez en cuando se abalanzan hacia los espectadores, haciendo un llamamiento al público, lo cual causa entusiasmo.

²⁶ La iglesia católica se sitúa una cuadra más arriba y no se ve desde esta plaza. Los participantes tampoco visitaban la capilla en esta fiesta, dada la situación del pueblo, en que los evangelistas tienen una influencia considerable.

Esta actuación también es un tipo de pantomima sin palabras, salvo por los gritos extraños de los *K'usillus*. Durante la actuación, los ejecutantes de *Qina qina* interpretan sus flautas, vistiéndose de piel de jaguar. En la primera mitad el líder de los *K'usillus* también toca su pequeña flauta.

Esta actuación ha durado casi una hora sin cambios notables. Luego, de repente dos *K'usillus* cogen a un *Jach'a tata* por los brazos (a ambos lados) y los tres empiezan a bailar del brazo. Una autoridad comunal se acerca a ellos; guarda el zorro y coloca su cuello en la cuerda colgada del “árbol” y lo sube hacia las ramas de eucalipto, halando la cuerda como si subiera una persiana, ayudado por un ejecutante de *Qina qina*. En este año, dado que la cara del zorro se dirigió hacia el nevado Illimani, los espectadores se alegraron proclamando con voz animada “¡Illimani!”, “¡Suerte!”

El otro *Jach'a tata* con su zorro se retiró del espacio y desapareció de la plaza en la última etapa de la actuación. Tras la ascensión del zorro, los participantes de la actuación bailaron con alegría uniendo las manos, formando un círculo grande girándolo con el acompañamiento de *Qina qina*.

Alrededor de las 21:00 horas, tan pronto como se recoge “el árbol de manzana”, todos regresan a casa, incluidos los ejecutantes de *Qina qina*. En nuestra investigación, esta terminación tan simple de la fiesta, sin beber ni bailar hasta medianoche, fue un caso único. Esto puede ser un reflejo de la gran proporción de evangelistas (protestantes) en este pueblo.

* * *

En la actuación de la <Estrangulación del zorro> de Micaya se observan elementos semejantes al caso de Colquencha: el zorro disecado, el *Jach'a tata* y el *K'usillu*. Asimismo, el zorro se alza hasta el extremo superior del poste (o “el árbol de manzana”) y con la dirección de la cara del zorro, se adivina la fertilidad y la abundancia del año próximo.

A pesar de estos puntos en común, en cuanto al reparto de los papeles entre el *Jach'a tata* y el *K'usillu*, los dos casos son contrarios. El *Jach'a tata* perseguía al zorro en Colquencha, por el contrario, esta figura maneja el zorro en Micaya. Los *K'usillus* que manejaban el zorro en Colquencha ahora interpretan el papel de ser “comido” por los zorros en Micaya. Esta diferencia de papeles corresponde a la diferencia en el modo de las actuaciones: <la caza del zorro por el *Jach'a tata*> (Colquencha) y <la caza de los *K'usillus* por los zorros> (Micaya). No obstante, al fin y al cabo, las dos actuaciones comparten el tema en común: el zorro se estrangula, se alza y adivina la fertilidad y la abundancia del año que viene.

Se observan otras diferencias entre los dos casos. En Micaya se realiza la actuación por la noche, lo cual es adecuado para interpretar el hábito nocturno del zorro. Además en la actuación de Micaya se expresa la glotonería de los zorros durante más de una hora, “comiendo” los *K'usillus*. Estos últimos representan la cosecha abundante, dado que habían sido obsequiados con la cosecha por las casas desde el día anterior. Ante todo, con el hecho de que actúen muchos *K'usillus* siendo “comidos” por los zorros, se expresa efectivamente la glotonería de este animal silvestre.

IV.2.3.2. Mediador que traspasa la frontera

Sobre estas actuaciones, aunque no hemos podido obtener una explicación suficiente por parte de los comuneros, vamos a desarrollar un ensayo para interpretarlas mediante el análisis simbólico.

En la mayor parte de los rituales realizados en el altiplano se expresa y se construye la idea o la creencia de que la *bendición* (la fertilidad y la abundancia) es otorgada por los dioses, como se manifiesta típicamente en la ofrenda recíproca a los dioses. Dada esta circunstancia, el zorro que tiene capacidad de adivinar el año abundante se puede interpretar como un mediador entre la comunidad y el mundo trascendente, que transmite un mensaje de los dioses que rigen la fertilidad y la abundancia. En efecto, entre varios apodos del zorro, se incluye un nombre de santo: San Antonio.

Dicha creencia también implica que la fertilidad agrícola proviene de un espacio trascendente, más allá del control de los humanos. Aquí se halla un tipo de traspaso de la frontera entre dos mundos: el mundo humano y el divino. Antes de tal pensamiento religioso, en la agricultura también hallamos un tipo de traspaso desde el mundo de la Naturaleza hasta el mundo doméstico, en el proceso que va desde la producción hasta el consumo. El zorro también traspasa esta frontera: aunque es un animal silvestre, entra en el mundo doméstico, invadiendo el corral del ganado. De tal modo, hallamos una cualidad conceptual en común de <traspasar la frontera> entre el exterior e interior del mundo doméstico, que se comparte entre la agricultura y el hábito del zorro.

Ciertamente, dicho traspaso de zorros vivos causa sólo daños y no beneficios, por lo que esto no puede ser una metáfora de la consecución de la fertilidad y la abundancia. Pese a ello, precisamente por razón de la naturaleza glotona y depredadora del zorro, su muerte implica la abundancia. Esto coincide con el concepto de que la *mayora* que se encarga de <Estrangulación del zorro> puede gozar de *Ibis qallu* (multiplicación de corderos), como favor divino [véase IV.2.1.].

En esta actuación el zorro desempeña el papel de mediador entre dos mundos, como un mensajero del mundo divino, después de su “muerte” y su ascensión al extremo superior del poste. Con relación a esta cualidad mediadora del zorro, Itier (1997: 313), investigando en el pueblo Usi en Cuzco-Perú, interpreta el zorro como “un intermediario que cobra las deudas”, enviado de “la divinidad del mundo subterráneo”, conforme a la explicación de los pastores: “el zorro puede llevarse algunas de sus ovejas como contraparte de lo que les da la Tierra” (*ibíd.*). Por esta razón, “Algunos pastores llegan incluso a hacer pagos a la Tierra con el objetivo de evitar los estragos del depredador, como adelantándose a las cobranzas de éste (*ibíd.*)”, puesto que “el zorro contribuye al mantenimiento de un equilibrio provechoso entre nuestro mundo y el otro” (*ibíd.*). Estos testimonios indican que en el pueblo cuzqueño también el zorro se considera como un mediador entre dos mundos, traspasando su frontera.

Por cierto, el zorro se designa también como “San Antonio” sugiriendo su cualidad divina, como se cita más atrás. Además de ello, tiene varios apodos; entre ellos, los que enumeró Emilio Yujra de Colquencha son siete: *Antoño* (Antonio), *Achachi* (anciano, antepasado), *Lari*²⁷, *Pampa anu* (perro del altiplano), *tiwula*, *qamaqi*, *watoka*. El zorro es el único animal que lleva tantos nombres.

Por otro lado, se dice que si se refiere al zorro sin emplear el nombre “San Antonio”, el zorro acude pensando que le llaman y causa daño; aquí se convierten en un tabú los nombres aparte de “San Antonio”. Se puede considerar que llamar a uno con su nombre intensifica la relación entre los que llaman y los que son llamados²⁸. Se supone que, para evitar tal intensificación con el zorro, único animal que causa daño a los aymaras, se han agregado varios nombres uno tras otro. Entre ellos, el nombre del santo patrón supone resultar más inofensivo.

Hemos examinado brevemente sobre la cualidad conceptual del zorro en general. A continuación, vamos a analizar un elemento destacado de la actuación de la <Estrangulación del zorro>: el poste o “el árbol de manzana” que implican el vínculo entre arriba y abajo.

IV.2.3.2.1. El árbol de la vinculación entre arriba y abajo [fotografías: IV-11]

El zorro se alza hacia arriba unos tres a cinco metros de altura, en ambos pueblos investigados. El poste o el árbol dividen y, a la vez, unen los dos espacios: arriba y abajo. Entonces, ¿cómo es el espacio de arriba donde el zorro puede adivinar la abundancia del año próximo? Para examinar este tema, vamos a ver un acto de la fiesta

²⁷ *Lari* denota también los parientes masculinos del lado de la mujer. Por ejemplo, según el diccionario más antiguo de la lengua aymara editado por Bertonio (1993[1612]), “Tío hermano de madre y casi a todos los varones parientes de parte de madre llama lari. Kimsaqallqu lari. Todos los varones parientes de la mujer son llamados así, del marido e hijos de ella”. No obstante, el contenido de *lari* varía dependiendo de la región. En cuanto a este tema, Arnold et al. realizan un análisis sobre el simbolismo del zorro y el cóndor de Qaqachaka, pueblo aymara en el departamento de Oruro (Arnold et. al. 1992).

²⁸ Interpretación que nos enseñó el Dr. Junzo Kawada (vicedirector de nuestra tesis de Máster).

de la Santa Cruz (3 de mayo) en Marquirivi, pueblo contiguo que se sitúa al norte de Colquencha.

La fiesta de la Santa Cruz de Marquirivi entraña una variedad de actos desde el 30 de abril hasta el 3 de mayo: empieza con la terminación de *kamanas* y la Danza de los *mallkus*, así como culmina con los tres rituales: “*Qarwa qarwa* (las llamas)” con las figuras enmascaradas que representan las llamas; el ritual de roturación y el ritual de “*Ch'uñu wara* (extender *ch'uñus*)”.

Entre ellos, se levanta un árbol de la misma clase que ya hemos visto, en la plaza central frente a la iglesia [fotografía IV-11a]. En el extremo superior del árbol, se colocan unas ramas de eucalipto, en las cuales se atan varias peras. Es decir, este árbol es parecido al de Micaya. No obstante, el árbol de Marquirivi se queda en la plaza durante tres días, desde el segundo día de la fiesta hasta su conclusión (el 3 de mayo).

Aunque el árbol pertenece al conjunto de *Qina qina*, no se representa la escena de la <Estrangulación del zorro>. Sólo los *K'usillus*, tras levantar el árbol, trepan al mismo y cogen las peras, de vez en cuando. Al lado del árbol se coloca un tejido ritual en el suelo, encima del cual, se ponen unos costales en miniatura, hojas de coca y unas botellas de refresco, entre otros. Al lado del tejido ritual, se coloca un camión de juguete que carga billetes en miniatura. Los *K'usillus*, quienes llevan un azote de goma en miniatura sólo en esta fiesta, colocan las peras cogidas del árbol en el camión, y asimismo, tiran del camión con un cordón [fotografía IV-11b]. Es decir, los *K'usillus* interpretan la actuación mímica de recoger las peras y llevarlas en el camión, con voces extrañas, como siempre. No cabe duda de que las peras cogidas representan la cosecha.

Ciertamente, no se puede comprobar si este árbol con peras en Marquirivi y los dos homólogos –en Colquencha y Micaya– comparten un significado semejante. Aun así, dado que los tres “árboles” se levantan en los pueblos contiguos en el mismo mes, no es extraño suponer que sean equivalentes.

Ahora bien, en el árbol con peras en Marquirivi, la fuente de <la cosecha> se halla en el espacio de arriba que se forma mediante el poste alto, acentuando la distancia desde la tierra. En consecuencia, <la cosecha> se baja desde arriba hacia abajo. Si consideramos que este árbol comparte su significado con sus homólogos, a los que se alzan los zorros, el espacio de la parte de arriba, donde el zorro adivina la fertilidad del próximo año, implica una fuente de la cosecha, la cual está bajo el dominio de deidades como se citó más atrás²⁹.

Viendo el árbol del cual “cosechan” las peras en Marquirivi, es interesante el hecho de que los de Micaya dicen que cuelgan peras al árbol y lo llaman “el árbol de manzana”, no de pera. No sabemos la razón de esta incoherencia. Tal vez en parte porque la pera es más accesible: es la fruta del tiempo y más económica que la manzana. Además, la pera tiene sus ventajas para esta actuación ritual: gracias a su cáliz relativamente largo –no hundido–, es fácil colgarla en las ramas y, no es tan pesada como para desprenderse (la pera boliviana es relativamente pequeña y liviana). También el color de las peras es parecido al de las papas, más que la manzana.

No obstante, lo que nos llama la atención es el hecho de que no les importe dicha incoherencia. Es probable que el término “manzana” no funcione como un significante, sino como una sinécdoque que implica cualquier fruta que representa metafóricamente los productos agrícolas, especialmente las papas. Si es así, la “manzana” se emplea debido tal vez a sus características favorables: redonda, grande y dulce.

En otras palabras, lo importante puede ser precisamente el hecho de representar los productos como papas, con el nombre “manzana”, sin importar la especie de frutas que cuelgan, incluso sin ninguna fruta, como el caso de nuestra investigación en Micaya. Más bien, dado que los productos representados con este “árbol” deben de ser los de arriba –el mundo celestial–, en principio, es difícil representarlos. Es el caso de

²⁹ El árbol con peras que se levanta en Marquirivi se denomina “*wara alta* (vara alta)”, que también es el nombre de las dos varas que se llevan para el desfile de procesión en las fiestas patronales en el *ayllu* Colquencha. En ambos casos la *wara alta* supone unir los dos mundos: arriba (el mundo celestial) y abajo (este mundo).

Colquencha, en el que el zorro se alza al extremo superior del poste, que no lleva ni ramas ni frutas.

Por lo mencionado, la actuación de la <Estrangulación del zorro> nos recuerda unos cuentos del zorro que viaja al cielo, los cuales se transmiten en los Andes Centrales. Según Tomoeda (1980, 1982) que comparó diferentes versiones de cuentos del zorro, “Algunas versiones terminan con el origen de las plantas cultivadas que salen de su estómago, que el héroe glotón devoró en un banquete celestial” (Tomoeda 1982: 275). Asimismo, la “dispersión después de [la] disyunción (arriba/abajo) es un patrón invariable que caracteriza la formación narrativa de todas las versiones” (Tomoeda 1982: 275).

Por ejemplo, la versión recogida por Paredes alrededor del año 1949 (*op.cit.*:278) en un pueblo de la provincia de Potosí-Bolivia es como sigue: Aunque el cóndor llevó el zorro al banquete celestial, este último hizo derroche de glotonería y malos modales, de tal modo el cóndor lo abandonó. El zorro empezó a descender por una cuerda ofrecida por un pájaro. Pese a ello, los loros cortaron la cuerda al recibir insultos del zorro y este último se precipitó estrellándose; de su vientre salieron los manjares ingeridos que se esparcieron por la tierra. Desde entonces existen el maíz, la quinua y la cañahua (fuente: Paredes 1973: 57-60, Tomoeda 1982: 278).

Por otro lado, en otro cuento del zorro, también recogido por Paredes, se refiere al árbol: En un tiempo muy lejano, el Dios llamó al zorro, ordenándole entregar las semillas a los hombres y hacerles saber que si las sembraran en un surco, crecería un árbol de variados frutos como papas, maíz, quinua y cañahua. El zorro reunió a los hombres diciendo que sembrasen las semillas en diferentes campos de acuerdo a los colores, forma y tamaño de éstas. Desde entonces los hombres cultivan con laboriosidad y el Dios castigó a la mentira del zorro, rajando su boca hasta sus orejas (fuente: Paredes 1973: 62, Tomoeda 1982: 290).

Hallamos unos puntos en común entre estos cuentos y la actuación de la <Estrangulación del zorro>: vinculación de arriba (mundo celestial) y abajo (este

mundo), la cuerda, la muerte del zorro glotón y el árbol. Aunque no hemos obtenido informaciones de tales cuentos en nuestro campo de investigación, estos puntos comunes nos llaman la atención; especialmente la vinculación y la separación entre dos mundos arriba / abajo nos parecen sustanciales para analizar los rituales aymaras.

IV.2.3.2.2. Estrangulación: desunión entre arriba y abajo

En la fiesta de la Santísima Trinidad de Colquenchá, entre los cuatro *prestes*, se dice que la *mayora* que prepara la actuación de la <Estrangulación del zorro> puede gozar de abundancia de corderos, como hemos visto; lo cual puede ser razonable en el contexto de la fiesta, dado que en la actuación se mata el zorro que devora el rebaño de ovejas.

Por otra parte, el modo de ejecución como una <estrangulación> sugiere otra significación simbólica. En el Carnaval, fiesta que se realiza en plena época de maduración de los cultivos, se halla una importancia en el uso de serpentinas de papel. En el campo de cultivo, los campesinos ponen serpentinas en el tallo de los productos “para que crezcan bien”, sobre todo en el cultivo de papas que están en la época de floración [fotografía IV-10c]. Asimismo, les ponen serpentinas a los ganados en el rito de su fertilidad que se realiza en la semana del Carnaval. También adornan el interior y exterior de la casa con serpentinas [sobre el Carnaval, véase el capítulo XI].

Además, a los hombres también los enrollan con serpentinas en el cuello, deseándoles prosperidad [fotografías IV-10b, XI-6, 11-13]. Al ponerlo, se tiene la costumbre de dirigir la palabra: “¡*Jaychikatama!* (vas a ser estrangulado)”. Los que son enrollados con serpentinas se lo agradecen con gran alegría. Entonces, ¿por qué les “estrangulan” para que tengan prosperidad?

Fomentar la madurez de los cultivos, especialmente de los tubérculos, es el objeto principal del ritual agrícola del Carnaval de los pueblos aymaras del altiplano [XI]. La madurez de los tubérculos no puede prescindir de la muerte de la parte de arriba (la parte aérea de la planta y la semilla). En otras palabras, para la reproducción de

tubérculos, es necesaria la transición de la vitalidad de la parte superior –arriba– a la parte inferior –abajo. En consecuencia, es imprescindible la disyunción entre las dos partes: arriba y abajo.

Si <la estrangulación> mediante la serpentina representara una transición hacia la maduración, inspirándose en dicha disyunción que se halla en la fase de madurez de las papas, este ritual singular podría interpretarse como una expresión del deseo de fomentar la transición necesaria hacia la madurez, igual que las serpentinatas puestas en los tallos de las papas en los campos de cultivos.

Aunque no hemos obtenido testimonios sobre esta analogía, en los vestuarios de las danzas locales se destacan los ornamentos de plumas que se ponen en la cabeza, que representan “la flor de papas”. Esta expresión de la indumentaria, en la que se extienden tallos y flores desde la cabeza humana, sugiere que la cabeza humana se compara a la semilla³⁰. Además, se observan también los ornamentos de varias bolas tejidas, ligadas por cordones, que se cuelgan en la cintura de los bailarines [fotografías IV-4c, 10d y XI-11]. Estas bolas ligadas no dejan de sugerir que representan los tubérculos en cultivo. De este modo, hallamos expresiones visuales de los cultivos mediante el cuerpo humano y su vestuario.

Sin mencionar dicha analogía de la madurez de las papas, por lo menos, no es extraño suponer que las serpentinatas puestas tanto en los tallos de las papas como en el cuello de los hombres comparten la misma significación. Si es así, la serpentina puesta en el cuello humano “para que sea estrangulado” también tiene como objeto fomentar la madurez. En consecuencia, se puede suponer que <la estrangulación> guarda un significado positivo que implica la madurez y, como consecuencia, la prosperidad.

³⁰ Tomoeda y Millones (1992) prestan atención a la degollación como sigue: el último Inca Atawalpa fue ejecutado por estrangulación en el año 1553. Sin embargo, en las artes peruanas se representa este motivo de la degollación. Desde la época prehispánica la expresión iconográfica de trofeo implica la lógica andina de “regeneración” y la idea de fertilidad; por ejemplo, en la iconografía Nazca se hallan cabezas trofeos, de las que brotan vegetales o van germinando las plantas de la región (*op.cit.*:155).

Aparte del Carnaval, existe otra ocasión donde se halla <la estrangulación> con serpentinas: la fiesta de licenciamiento del servicio militar. Entre los aymaras, cumplir con el servicio militar es extremadamente importante, para hacerse hombre responsable, siendo un rito de iniciación (*vid.* Gill 2000:117-120). En efecto, esta fiesta suele llamarse como la de “*Machaq* ciudadano (nuevo ciudadano)”. En la fiesta, los recién regresados del cuartel son enrollados con serpentinas en los pueblos aymaras, del mismo modo que en el Carnaval. Esto corrobora que <la estrangulación> tiene un significado simbólico de fomentar una transición a una fase nueva y progresada.

A la luz de estas observaciones acerca de los conceptos de la estrangulación y de la vinculación entre arriba y abajo, se supone que los zorros en Colquencha y Micaya deben ser estrangulados para culminar una fase y dirigirse a la nueva de la fertilidad del año próximo, subiendo hacia arriba, el cual implica el mundo celestial y la fuente de la cosecha.

Ahora bien, en Colquencha, a la fiesta de la Santísima Trinidad sigue la segunda fiesta patronal: Corpus Christi. En el siguiente apartado vamos a ver la fiesta del Corpus Christi, con su ritual del *ch'uñu* que forma parte de la danza de *Phusiri* con la flauta de Pan, donde hallamos una importancia primordial entre las danzas de este pueblo.



Lari Jaychja

IV.3. La fiesta del Corpus Christi: el comienzo del proceso de *ch'uñu*

La fiesta del Corpus Christi, que incluye un rito de *ch'uñu* denominado “*Ch'uñu wara* (extender *ch'uñu*)”, marca el comienzo del proceso de conservación de las papas convirtiéndose en *ch'uñus*. Luego, se celebra la fiesta patronal mayor del pueblo: la fiesta de la *Asunta* (Asunción)³¹ del 15 de agosto. El tiempo entre las fiestas del Corpus Christi (mayo o junio) y de la *Asunta* se considera como la época del proceso del *ch'uñu* –congelación y deshidratación de las papas–. En efecto, este período corresponde al invierno, tiempo de helada.

En Marquirivi también en la fiesta de la Santa Cruz (3 de mayo) se celebra el mismo rito <*Ch'uñu wara*> siendo una parte de la danza de *Phusiri*, igual que el caso de Colquencha (En Marquirivi, se actúa “*Ch'uñu wara*” enfrente del “árbol” con peras, mencionado más atrás). El hecho de que se realice sucesivamente en dos pueblos que pertenecen al *ayllu* Colquencha sugiere la importancia del rito en esta época, poniéndose énfasis en la apertura del proceso del *ch'uñu*.

En esta época, especialmente en junio y julio, Emilio Yujra está muy atareado ajetreándose con papas recién cosechadas; las extiende en un lado y las lleva a otro lado para secar o para meterlas en el agua, sacándolas después del agua. Parece realmente alegre y contento. El proceso de conservación es una parte de la cocina, además de ser un procedimiento agrícola. Así que, para conseguir las papas elaboradas más exquisitas, trata de ingeniárselas con mucho afán.

Ahora bien, vamos a describir la fiesta del Corpus Christi en Colquencha conforme a la observación participante realizada en los años 2001 y 2002.

³¹ Aunque este día festivo (15 de agosto) es de la Asunción de la Virgen María al cielo, en el calendario litúrgico cristiano, en Colquencha “la *Asunta*” se considera como si fuera el nombre de la virgen siendo la Santa patrona del pueblo.

IV.3.1. La fiesta del Corpus Christi [fotografías: IV-12, IV-13 y IV-14]

(De 28 a 31 de mayo del año 2002 en Colquencha)

1° día (martes) “*Anthapi*”: concentración de los *Phusiris*

2° día (domingo) Víspera (*luminario*): “*Ch'uñu wara*”; danza de los *mallkus*

3° día (sábado) “Fiesta”: procesión

4° día (domingo) “*Anxata*”: baile en casa del *preste*

1° día (martes): “*Anthapi*”: dos días antes de la fiesta central (28 de mayo de 2002)

La fiesta del Corpus Christi en Colquencha comienza el martes después de la fiesta de la Santísima Trinidad. El martes se reúnen los participantes de la danza de *Phusiri* en la casa de su organizador (*mallku mayor*) pasando la noche en vela para realizar una concentración denominada “*Anthapi*”; esta reunión se realiza un día antes de la víspera de las tres fiestas en las que se baila el *Phusiri*, aunque no tenemos información detallada sobre el “*Anthapi*”, dado que esta investigación no ha llegado a observarlo. Se explica que el objeto del “*Anthapi*” es consolidar la unidad del conjunto de *Phusiri*³².

***Mallku mayor* (Pareja del organizador del *Phusiri*)**

El puesto de responsabilidad del *mallku mayor* es uno de los puestos que componen la Organización de autoridades comunales. Varios comuneros dicen que este puesto es obligatorio y que todos los hermanos de una misma familia deben desempeñarlo. Sin embargo, dado que el *Phusiri* se baila tres veces anualmente y existen solo tres puestos para el organizador, no todos los comuneros pueden cumplir con este puesto. Pese a ello, los que no la desempeñan no están obligados a alguna sustitución como el ofrecimiento del animal en sacrificio, difiriendo del caso del puesto del *coronel*. Por lo tanto, no

³² El “*Anthapi*” se realiza también para el rito de la entrada en función del nuevo líder (24 de junio), en el que la pareja del líder entrante convoca a todas las autoridades comunales en su sede invitándolos a un par tanto de platos de sopa, como de botellas de alcohol, para consolidar la unidad del equipo de liderazgo, según la información de Emilio Yujra [véase el capítulo V].

consideramos el puesto de *mallku mayor* como un puesto obligatorio, aunque se percibe una importancia en ello.

Por otro lado, la asignación del *mallku mayor* es una obligación de las autoridades comunales. Cuando nadie se ofrece a encargarse del puesto, los *mallkus* deben nombrar a uno rogando su aceptación y cumplimiento. Para este puesto se tiende a designar al comunero que posee terrenos grandes y se dice que los nombrados deben aceptarlo.

El puesto del *mallku mayor* corresponde al del *Amijo cabecilla* de Chuquiñuma, y su función es casi idéntica a la del *Amijo cabecilla*: 1. Conseguir los participantes del *Phusiri* (diez flautistas masculinos y dos personajes de *Jach'a tata*) mediante el <ruego>, regalando coca y alcohol, procedimiento establecido para pedir la aceptación de participación. 2. Conseguir un conjunto de diez flautas de Pan de *Phusiri* alquilándolo a su dueño (no obstante, tanto los tambores como los vestuarios son preparados por cada intérprete) [figura II-3]. 3. Organizar unos ensayos antes de la fiesta y asimismo, una reunión “*Anthapi*”. 4. Invitar a los *Phusiris* a comidas y bebidas durante la fiesta y en los ensayos. 5. Bailar con los *Phusiris* endomingándose e invitar a bebida (y coca) a los interesados, así como a las divinidades mediante la *ch'alla* (libaciones). 6. Conseguir los accesorios necesarios para la actuación ritual <*Ch'uñu wara*>. 7. A la conclusión de la fiesta, invitar a los *Phusiris* al banquete especial.

El *Phusiri* [figuras. II-3, IV-3 y IV-4, fotografías IV-12]

Phusiri que proviene del término *phusaña* (soplar en la lengua aymara) con el sufijo de nominalizador “*iri*”, denota “persona que sopla”. Por lo tanto, la denominación de la danza “*Phusiri*” significa “los intérpretes” (flautistas) de esta danza y, a la vez, su actividad. En el presente trabajo nos referimos a la actividad del *Phusiri* en singular “el *Phusiri*” y a sus ejecutantes en plural “los *Phusiris*”.

Aunque este término *Phusiri* es el único título que designa el género de esta danza que se realiza en la fiesta del Corpus Christi y la fiesta de la *Asunta*, se observa una

tendencia de dar su nombre como “*Suri Sikuri*” a los forasteros, ocultándose el nombre verdadero [véase II.2.3.3.].

Los *Phusiris* soplan la flauta de Pan tocando el tambor simultáneamente. El conjunto de *Phusiri* consta de cuatro tamaños de las flautas de Pan de relación octava; cada tamaño se divide en dos partes de *ira* y *arka*, con pares de las flautas isomorfas respectivas. La denominación de estas flautas son: la más pequeña se denomina “*ch’ili (ira y arka)*”; la segunda “*liku (ira y arka)*”; la tercera “*mala (ira y arka)*” y la más grande “*jach’a (ira y arka)*”. Todas las flautas constan de ocho tubos para soplar y algunas tienen su segunda hilera que resuena. Aunque las flautas de *ira* y *arka* son idénticas, la melodía del *Phusiri* se interpreta de manera complementaria con estas dos partes, conforme a la costumbre de los conjuntos aymaras de la flauta de Pan.

Entre los cuatro tamaños, sólo el *liku* se duplica, es decir, se interpreta con cuatro ejecutantes (dos parejas de *ira* y *arka*) denominándose el 1º *liku* y el 2º *liku* [figura II-3]. Por lo tanto, los ejecutantes del *Phusiri* suman en total diez, número determinado. Suelen tocar en formación de dos columnas, especialmente cuando caminan o interpretan frente a la iglesia [figura IV-4]. En la cabeza de la columna izquierda queda el *liku-ira*, y en frente suyo (cabeza de la columna derecha) se sitúa el *jach’a-ira*. Los otros ocho ejecutantes también se sitúan en sus posiciones fijadas. Designamos esta posición como “la posición fundamental del *Phusiri*”. Cuando forman un círculo, dichos dos delanteros se comunican, así como los dos traseros (*ch’ili-ira* y *ch’ili-arka*).

En la melodía del *Phusiri* se destaca la repetición de los mismos toques, debido en parte al isomorfismo de las flautas de *ira* y *arka*. Se interpretan las melodías de tono alegre, con el ritmo del andar con pasos cortos. El toque de tambor uniformador de todos los ejecutantes, marca la melodía manteniendo el mismo ritmo. El tambor (*wankara*) es del mismo tipo tanto de la *Qina qina* como de la *Chuqila*: consta de dos cueros con un resonador y se toca con un solo palo. No obstante, el tamaño del tambor del *Phusiri* es más grande, con un diámetro de unos 50 cm. Sobre la forma musical del *Phusiri*, véase la “Forma musical del *Phusiri*” en el tomo II (G7-G15).

Entre su vestuario, destaca el enorme ornamento con plumas de ñandú que los intérpretes se colocan en la cabeza, llamado “*punqaya*”. Según los ejecutantes, esta palabra propia del pueblo se identifica con el término *panqara* (flor en aymara) y este ornamento representa la flor de las papas. En la base del ornamento colocada a la cabeza se pone una cinta roja larga que alcanza casi el suelo. Debido a la dificultad de bailar con ello, no se coloca la *punqaya* todo el tiempo sino sólo en los momentos importantes. La *punqaya* del *Phusiri* en las fiestas del Corpus Christi y de la *Asunta* se designa como “*chujña-puntani* (puntas en verde)”, dado que las puntas de plumas se colorean en verde [fotografías IV-12a y IV-14a]. Por otro lado, la *punqaya* en la fiesta de la Exaltación se colorea en blanco y se llama “*janq’u punqaya* (flor blanca)” [fotografías VIII-2 y XII-4, también la tapa del capítulo II].

Los *Phusiris* se ponen un poncho corto con rayas rojas y blancas en sus dos lados, encima de un traje normal de calle. Sobre el poncho lucen una tela blanca (una tela cuadrada que se dobla formando un triángulo) en sus espaldas, atando los dos extremos de la tela a la altura del pecho. Encima de ello, se pone una faja tejida a mano con una línea central (*chalina*), que los *mallkus* cuelgan del cuello. En la espalda también dejan colgada otra faja negruzca como una cola, muy larga, que alcanza casi el suelo, denominada *llakuta* (azul en aymara); con esta faja, los *Phusiris* son apodados “*Wich’inkhani* (los que tienen cola)” y/o “*Qhiparu* (hacia atrás)”. Los comuneros nos informaron que antes se ponía esta faja en beige en la víspera y la negruzca en la fiesta central. Sin embargo, se ha olvidado esta distinción y se pone sólo la “cola” negruzca en los últimos años.

Las dos figuras de *Jach’a tata* (o *Achachi*: anciano, antepasado) son interpretadas por los mayores sin máscara llevando un bastón y un cuerno alargado (añadido a un tubo) [fotografías IV-12 a, b y IV-13c]. Se pone un traje negruzco que llega hasta pantorrilla, como la levita, que es muy parecida a la del líder que se viste sólo para la Danza de los *mallkus*. En sus espaldas lucen una tela y una faja (*chalina*) igual que los *Phusiris*. En sus piernas se pone una tela cilíndrica con aplicaciones de cintas de colores vivos. Su sombrero está cubierto de plumas negruzcas con una parte roja (*chimpu*: símbolo, señal, marca en aymara) en su centro. Los *Jach’a tatas* en el *ayllu* Colquencha dejan colgadas

unas trenzas alargadas en su espalda; hablan a su modo, con un ritmo peculiar y sin entonación, bajando el tono de las palabras finales.

La Lakita [fotografías IV-4b, IV-14c y VII-7]

En la fiesta del Corpus Christi en Colquencha se baila la danza de *Lakita*, también con la flauta de Pan. Los *coroneles* organizan esta danza bailando con sus flautas y tambores. El conjunto de la *Lakita* no tiene un número límite de participantes y no solamente sus tambores, sino también sus flautas son poseídas particularmente. Dada esta circunstancia, en su momento culminante, decenas de intérpretes masculinos y también decenas de bailarinas forman un grupo muy numeroso.

La escala de flautas de Pan se complementa con tonos alternados de *ira* (8 tubos) y *arka* (7 tubos) [figura II-3 abajo]. Los tres tamaños de relación octava componen su estructura. No obstante, no siempre puede completarse el conjunto con los tres tamaños, puesto que cada flautista participa libremente con su flauta de tamaño preferido. Dado que la flauta más pequeña apenas se interpreta, existen comuneros que afirman que la *Lakita* incluye sólo dos tamaños de flautas de Pan. La mayoría de los flautistas tocan simultáneamente su tambor, igual que el *Phusiri*. La *Lakita* se interpreta creando una atmósfera alegre [véanse los ejemplos musicales (tomo II: G19-G20)].

Los cuatro *coroneles* y algunos participantes masculinos se ponen un sombrero que tiene dos palos con flores hechos de plumas, que representan las flores de las papas – según los ejecutantes–. Debajo del sombrero, algunos llevan *murú lluch'u* (un gorro sin orejera pero con cabellera rizada). Se ponen un poncho rojo con una tela blanca doblada formando un triángulo que se ve en la espalda. Algunos llevan también un adorno semicircular llamado “*pechugera*” con unos espejos bordados encima de dicha tela blanca en sus espaldas.

La interpretación de *Lakita* comienza a la señal del toque de tambor, generalmente por los *coroneles*. La estructura del repertorio de la *Lakita* se puede expresar como AABBC AABBC... (como venimos haciendo, las letras A, B, C representan cada

frase o unidad de melodía). Entre ellos, la segunda melodía BB es una copia de la primera melodía (AA) bajando paralelamente con intervalo de quinto. La última melodía consta de una frase pequeña fija (X) con una frase de B. Por lo tanto, podemos sustituir CC (la tercera parte) por XBXB; en consecuencia, también podemos expresar la estructura total como AA BB XBXB.

A una nueva señal, se culmina repentinamente y para terminar se sopla la flauta de Pan con un solo aliento, moviendo la boca de derecha a izquierda, con tonos ascendentes siendo un tipo de glissando³³, y se percuten los tambores en conclusión.

Según los informantes, entre los seis géneros de danzas organizadas por los *coroneles*, sólo al comenzar la *Lakita* –única danza con la flauta de Pan– se realiza la concentración “*Anthapi*” igual que el *Phusiri*. La misma *Lakita* se interpreta una vez más en la fiesta de la Octava de la *Asunta* en agosto.

2º día (domingo) Víspera (Luminario) (29 de mayo del año 2002)

Alwanti (oración del alba); “*Ch'uñu wara* (extender *ch'uñu*)”;

Wila (vela) *Irpa* (llevar los cirios); Danza de los *mallkus*

4:00 horas; Oración del alba: Estación

Se tañe la primera campana de la iglesia. Luego la segunda y la tercera se tocan con unos treinta minutos de intervalo. Estas campanadas son una señal para convocar a los miembros de las danzas *Phusiri* y *Lakita*. En Colquencha, con el modo de toque de campana, se transmiten diferentes informaciones; en el caso de las campanas dobladas, se transmiten incluso la edad y el género del muerto. El encargado de la iglesia (el puesto de la *obra*) es quien toca las campanas.

³³ “Un *glissando* (remedo del italiano que proviene del francés *glisser*, 'resbalar', 'deslizar') es un efecto sonoro consistente en pasar rápidamente de un sonido a otro haciendo oír todos los sonidos intermedios posibles (Fuente: Wikipedia: <http://es.wikipedia.org/wiki/Glissando>).

5:00 horas: Los *Phusiris* que han velado para la concentración del *Anthapi* entran en el espacio ritual frente a la iglesia. Primero en la capilla oran yendo de rodillas. Luego, al salir de la iglesia los *Phusiris* interpretan por un momento en la posición fundamental (los delanteros se sitúan más cerca de la entrada de la iglesia). Luego se interpreta una frase corta llamada *Alwa* (alba), tres veces sin bailar, mientras que los tres ejecutantes ofrecen oraciones pidiendo la “*licencia*”³⁴ de uno en uno, mirando hacia la iglesia y doblando la rodilla, por orden del *jach’a ira*, el *liku ira*, y el *ch’ili ira*³⁵. Se dice que el objeto a quien se dirigen las oraciones en esta fiesta es el *Tata Corpus* (señor del Corpus).

Luego, el conjunto de *Phusiri* se marcha, interpretando el tema de “*Wila (vela) Irpa*” (llevar los cirios) y da una vuelta, de derecha a izquierda, a la plaza central, deteniéndose un momento en las cuatro esquinas de la plaza. Este desfile se denomina “*Estación*”. Luego vuelve al espacio ritual frente a la iglesia formando la posición fundamental. Los *mallkus* también llegan y se ponen en una fila, teniendo a su espalda la iglesia; rezan hacia el este y realizan una *ch’alla* arrojando el alcohol de la copa a lo lejos con fuerza tres veces. Los de la *Lakita* también llegan y visitan la capilla para orar, e igual que el *Phusiri*, dan una vuelta a la plaza.

Visita en la sede de las autoridades comunales (*cabildo*)

Luego, los *Phusiris* van de visita al “*cabelito*” (cabildo), sede de las autoridades comunales, a una manzana de la plaza central. En el momento de la investigación, en el fondo del terreno, había una única casa de una sola planta que incluye dos salas. A su lado, se extiende un patio hacia la entrada, que se estima de unos quinientos metros cuadrados. En este espacio, los *Phusiris* bailan mientras que los dos *Jach’a tatas* entran en la casa saludándose con los *mallkus*. Luego los *Phusiris* suspenden su interpretación y van a saludar a los *mallkus*. Estos últimos también salen de la casa a saludar a los visitantes y realizan la *ch’alla* arrojando el alcohol tres veces.

³⁴ “pedir la *licencia*” es un procedimiento para pedir permiso de las deidades como receptoras de ofrendas rituales, al comenzar el proceso ritual. La *ch’alla* también se realiza con este objeto.

³⁵ Según unos ejecutantes del *Phusiri*, el *jach’a* representa el padre, el *liku*: la madre y el *ch’ili*: el hijo que se suele considerar como la Santísima Trinidad.

Los de la *Lakita* también llegan y saludan a los *mallkus*. El *Phusiri* se sitúa cerca de la casa en el fondo, mientras que la *Lakita* ocupa el espacio cerca de la entrada en dicho patio. En esta fiesta, los dos grupos se sitúan de esta manera, tanto en este espacio como en el espacio ritual frente a la iglesia [figura IV-5]. Luego, los *Phusiris* van a la casa del *mallku mayor* y los de la *Lakita* van a la casa de uno de los *coroneles*.

12:00 horas; Oración del mediodía: *Estación*

Los *Phusiris* entran en el espacio frente a la Iglesia y repiten la actividad que hicieron al amanecer. Esta vez se ponen la *punqaya*, ornamento gigante con plumas de ñandú. Dada la dificultad de bailar con este ornamento, generalmente no dura mucho tiempo. El ornamento descolgado se deja cerca de la iglesia, colocando la parte superior, abajo. Unos encargados de este ornamento ayudan a ponérsela y quitársela, así como llevársela.

13:00 horas: Los *Phusiris* visitan la casa del *preste* para saludar y van a la casa del *mallku mayor*.

13:30 horas: El *mallku mayor* invita a los *Phusiris* al almuerzo en el patio de su casa. Aparte de papas y *ch'uñus* servidos encima de la prenda tejida, se sirve a todos los integrantes dos platos de sopa y un plato “segundo” con cordero. Luego, se preparan los accesorios para la actuación ritual <*Ch'uñu wara*>, especialmente con las papas.

15:00 horas: Los *Phusiris*, incluidos dos *Jach'a tatas*, y la pareja del *mallku mayor* van al espacio ritual frente a la iglesia en la plaza central.

Ch'uñu wara (extender ch'uñus) [fotografías: IV-13]

Esta actuación ritual es dirigida por dos personajes de *Jach'a tatas* en la plaza central, principalmente en el espacio ritual frente a la iglesia.

15:00 horas: Primero, se extiende paja en el suelo frente a la iglesia y sobre ella, se extienden las papas. En el centro de las papas, se colocan sal, ají y una rama de palma (esto se realiza en el proceso real de *ch'uñu* en el campo). Alrededor de las papas extendidas, se sitúan los *Jach'a tatas* y la pareja del *mayordomo* (secretario de iglesia),

entre otros; echan unos vasos de refresco y hojas de coca a las papas quitándose su sombrero. Asimismo, realizan una *ch'alla* rociando el suelo con una copita de alcohol con hojas de coca. Se hace el fuego quemando el incienso preparado por el *mayordomo*. Los participantes soplan el humo del incensario de uno en uno. Uno de los *Jach'a tatas* sopla la corneta hecha de calabaza hacia las papas, mientras que el otro toca el tambor en miniatura [fotografía IV-13c].

Al lado de ello, los *maestros* sacrifican una oveja. Se dice que una parte de su sangre debe de ser derramada sobre las papas y el suelo, aunque no hemos podido observarlo. Alrededor de la escalinata a la fachada de la iglesia, donde se sitúan los *mallkus*, también se realiza el ritual <*Ch'uñu wara*> al que acuden los *Jach'a tatas* a dirigirlo. Además, enfrente del edificio del Ayuntamiento se realiza igualmente, en el que las autoridades municipales soplan el humo del incensario quitándose su sombrero. En otros rincones de la plaza –frente a unas tiendas– también se realiza el <*Ch'uñu wara*> particularmente.

16:30 horas: Los dos *Jach'a tatas* dan una vuelta juntos a la plaza central, de derecha a izquierda; uno anda tocando la corneta de calabaza y el otro lo acompaña con su tambor en miniatura. En el camino, cuando los que realizan <*Ch'uñu wara*> particular invitan a los *Jach'a tatas* a tomar cerveza, colaboran para dirigir su ritual por un momento. Los *Phusiris* se quedan en el espacio ritual frente a la iglesia interpretando de vez en cuando. A unos diez metros de ellos, se reúnen los de la *Lakita* interpretando alrededor de su <*Ch'uñu wara*> [fotografía IV-14c].

17:30 horas: Los *Phusiris* salen de la plaza central y van a recoger a la pareja del *preste* a su casa.

Wila (vela) Irpa (llevar los cirios)

Todos los ejecutantes del *Phusiri* desfilan llevando una *punqaya*, grande ornamento de plumas de ñandú, para traerse a la pareja del *preste* que debe llevar unos cirios a la Iglesia. Los *Phusiris* caminan hacia la plaza central, manteniendo la posición

fundamental, interpretando el tema de “*wila irpa* (llevar los cirios)”. Entre el repertorio del *Phusiri*, se sabe el título de algunos temas. No obstante, es muy raro empezar el tema mencionando su título, igual que otros pueblos aymaras. En el caso del *Phusiri* generalmente los del 1º *liku* determinan el siguiente tema que van a interpretar y para indicarlo, suelen tocar el comienzo del mismo. Los ejecutantes del *jach'a* (la flauta de Pan más grande) también suelen intervenir en este proceso.

18:00 horas: En la capilla el mayordomo acoge al *preste* para recibir sus cirios. La pareja del *preste* y su séquito rezan arrodillándose enfrente del altar donde se ponen los cirios ofrendados y luego, el mayordomo entrega a la pareja del *preste*, el guión (estandarte) que representa su cargo.

18:30 horas: El grupo del *preste* regresan a su casa llevando su guión. Los *Phusiris*, tras acompañarlo, vuelven a la casa de su organizador –*mallku mayor*–, para que sean invitados a la cena (dos platos de sopa).

“Luminario” (fiesta de la víspera); Danza de los *mallkus*

Los *Phusiris* visitan la casa del *preste* para traerse tanto a la pareja del *preste* como su banda musical (contratada por el *preste*) para la Danza de los *mallkus*.

20:00 horas: El grupo del *preste*, incluida su banda musical, marcha hacia la plaza central, siendo dirigido por el *Phusiri*. El conjunto de la *Lakita* también se reúne. Ante la entrada de la iglesia, a la izquierda, se sitúa la banda. A este lado se ubica primero el conjunto del *Phusiri* y luego (más lejos de la iglesia) el de la *Lakita*. La banda interpreta unos temas de danzas urbanas como de la *Morenada*. El *Phusiri* y la *Lakita* también bailan interpretando sus temas con las flautas de Pan. Se bailan y se tocan varias melodías simultáneamente en un espacio, costumbre muy difundida entre los aymaras.

21:00 horas; Danza de los *mallkus*: Las dos parejas del líder (*jach'a mallku* y *sullka mallku*) tienen seis ocasiones en las que deben bailar la Danza de los *mallkus* en su

mandato que dura un año. Entre ellos, la fiesta del Corpus Christi es la última. Sobre la danza, véase la descripción de la misma en la fiesta de la Santísima Trinidad [IV.2.2.].

21:20 horas: El *Phusiri* comienza a interpretar percutiendo su tambor. A esta señal concluye la danza de los *mallkus*. El *Phusiri*, la *Lakita*, y la banda musical empiezan la música y la danza. Esta fiesta de la víspera dura toda la noche, con el baile y la bebida; varios comuneros venden licores en la plaza central formando un chiringuito temporal con las mesas traídas de la casa de los vendedores.

3° día (lunes) Fiesta Uru (el día de la fiesta: en la plaza central) (30 de mayo del año 2002)

Desayuno en la sede de las autoridades comunales; misa y procesión;

Donación del “arco” al *preste*; Fiesta en la plaza central.

08:00 horas; (wayk'a): Los integrantes tanto del *Phusiri* como de la *Lakita* visitan la sede de las autoridades comunales para bailar durante un rato y ser invitados a la sopa de ají (*wayk'a*) por los *mallkus*, quienes los animan con esta invitación. Luego, los dos conjuntos visitan la casa del *preste*, donde también pueden ser invitados a la *wayk'a* en su patio.

10:00 horas; Kibona Iripusu (sacar el guión): Sacan el guión del *preste* al exterior de la casa y lo colocan en el dosel, bajo el cual se colocan un banco y una mesa para los invitados importantes como los *mallkus* [las fotografías IV-2b y IV-14b]. A esta pequeña ceremonia de sacar el guión suele acompañar la música de la banda; esta se realiza en todas las fiestas patronales en Colquencha.

13:00 horas; “Espera misa” y procesión: Tras una misa simplificada que se celebra con el catequista local, se realiza una procesión sencilla sin imágenes del santo. La pareja del *preste* dirigida por el catequista sale de la iglesia y dan una vuelta a la plaza central, deteniéndose en sus cuatro esquinas; en cada esquina el catequista realiza un rezo y un himno religioso perfumando con incienso. Los conjuntos de flautas deben

encabezar el desfile. Pese a ello, en esta fiesta del año 2002, los dos conjuntos de la flauta de Pan decidieron boicotearlo, para castigar al *preste* por la insuficiencia de la preparación de cirios. De tal modo, dado que el *Phusiri* y la *Lakita* se quedaban enfrente de la capilla, sólo la banda acompañó a la procesión.

13:25 horas; Nombramiento del *preste* del año próximo: Al regresar a la capilla, los candidatos del *preste* y del *mallku mayor* (organizador del *Phusiri*) para el año que viene son bendecidos por el catequista y otorgados un broche con una pequeña banderilla nacional. Al salir de la capilla, la pareja del *mallku mayor* entrante que tiene dicho broche de las cintas tricolores colgado en su pecho, baila con la pareja activa del brazo dentro del círculo de los *Phusiris*.

13:30 horas: La donación del “arco” [fotografía IV-2b]

Los parientes íntimos del *preste* –especialmente el yerno– preparan unos regalos y esperan la salida del *preste* de la iglesia, después de la procesión. Estos donantes están listos para la donación en pleno camino cerca de la iglesia hacia la casa del *preste*. El regalo principal se llama el “arco” o *kuichi* (el arco iris o el arco en el idioma aymara). El “arco” es hecho de madera cubierta de tela, que alcanza hasta tres metros de altura; en la cara del “arco”, se cuelgan numerosos objetos: panes, frutas, conservas, billetes, dulces, mantas, jofainas y tinas, entre otros. Además de este regalo gigante, el familiar del *preste* también prepara licores para invitarle y realizar la *ch’alla* en el camino de regreso de la iglesia. Los “arcos” se llevan al patio de la casa del *preste* y la decoran apoyándolos en la pared y el techo de la misma.

14:00 horas: Los *Phusiris* van a la casa de su organizador, *mallku mayor*, para ser invitados al almuerzo.

15:00 horas: La fiesta en la plaza central: Alcanzando el apogeo de la fiesta, la *Lakita* llega a ser un grupo muy numeroso, con unos cincuenta intérpretes de la flauta de Pan (alrededor del 80 por ciento de ellos tocan su tambor simultáneamente). Las mujeres también forman un grupo numeroso con unas treinta bailarinas. Este grupo grande de la

Lakita baila con una coreografía alternando las dos fases repetidamente: Los participantes forman en masa y se dividen en dos grupos.

15:40 horas: Tras el almuerzo, los *Phusiris* también bailan en la plaza central. Los participantes voluntarios bailan alegremente formando un gran círculo giratorio, uniendo las manos. Los *Jach'a tatas* tocan su cuerna de vez en cuando.

Luego, el *mallku mayor* invita a una comida al miembro y su familia del *Phusiri*, así como a los *mallkus*, frente a la iglesia. Los ejecutantes del *Phusiri* forman un círculo y sus esposas también forman otro círculo. En el medio de estos círculos, se ponen una prenda tejida respectivamente, en la cual se sirven papas, *ch'uñus*, carne cocida de llama y ají, entre otros, para que cada uno se sirva libremente de esta comida. [fotografía IV-12d].

La concesión del *ayni*

Los donantes del *ayni* se acercan al *mallku mayor* para realizar su donación: principalmente los panes en forma de rosca y pescado, cervezas o refrescos en cajas de una docena. La pareja del *mallku mayor* los recibe arrodillándose en señal de agradecimiento, se cuelgan los panes en forma de rosca en el cuello y los panes en forma de pescado se cargan con el tejido (*awayu*). Con las bebidas donadas (la cerveza y el refresco) se invita a los participantes y visitantes en el mismo lugar.

El rito de iniciación de los neófitos

En el año 2001, el *Phusiri* incluía unos ejecutantes neófitos. Los demás *Phusiris* hicieron una *ch'alla* para ellos, echando la cerveza en sus cabezas, manos y tambores.

19:00 horas; Meter el guión (Kibona Irpanta): El *preste* mete el guión que representa su cargo al interior de la casa. Durante la fiesta, cada mañana sacan el guión y lo meten por la tarde. A estos acontecimientos acompaña la banda musical contratada por el *preste*, interpretando un himno religioso; unos conjuntos locales también suelen acompañarlo de misma manera.

4º día (martes) *Anxata* (Fiesta en la casa del *preste*) (31 de mayo del año 2002)

Baile en la sede de las autoridades comunales; Invitación especial (*cariño*) a los *Phusiris* de su organizador (*mallku mayor*); La fiesta final en la casa del *preste*: *Anxata*

11:00 horas: *Wayñu* Los *Phusiris* visitan la sede de las autoridades comunales y bailan en el patio. Los de la *Lakita* también llegan y bailan del mismo modo. Los *mallkus* los invitan a la sopa de ají (*wayk'a*). Luego, la esposa del *mallku mayor* recoge una parte del vestuario de los ejecutantes (las fajas de los *Phusiris* y el sombrero del *Jach'a tata*) y se la deja a los *mallkus*. Se dice que cuando se visten con estos, pueden obtener facultad para bailar. Todas las autoridades comunales bailan alegre e intensamente formando un círculo giratorio con las manos. Este baile se llama “*wayñu*” [fotografía IV-14a].

Tras bailar con el *Phusiri* brevemente, los *mallkus* devuelven las fajas y el sombrero a los *Phusiris*; a continuación bailan con la *Lakita* luciendo una parte de su vestuario, especialmente con la tela blanca prestada de los ejecutantes de la *Lakita*.

12:30 horas: Banquete especial (*cariño*) para los *Phusiris* [fotografías IV-12b y e]

La pareja del *mallku mayor* invita a un banquete especial al miembro del *Phusiri* contando con el apoyo de sus padres. Esta invitación se realiza en el patio de la casa del *mallku mayor* o de sus padres. Los *Phusiris* visitan la casa y bailan durante un rato. Luego, comienza el banquete: Primero, se ponen unas prendas grandes de tejido en el suelo del patio. Encima de la prenda tejida, se colocan las papas y los *ch'uñus* en gran cantidad. A lo largo del borde de la prenda, se dividen en doce partes (para los diez ejecutantes y dos *Jach'a tatas*); cada uno puede recoger su parte. Se invitan una sopa y un segundo plato a cada participante. Por último, se reparte un juego de pan y pierna de cordero al horno. Pueden comerlos en el mismo lugar o llevarlos a casa.

Al terminar el banquete, los *Phusiris* interpretan el tema de agradecimiento (*Gracias o Yuspagara*), sin bailar ni tocar el tambor. Unos ejecutantes de la parte de *liku* devuelven al dueño de la casa los tejidos doblados poniendo una o dos papas encima. Los *Phusiris*

agradecen diciendo “Gracias, *mallku mayor*”. Después de esta comida, se invitan a unas botellas de refresco. Los que invitan a los *Phusiris* bailan alegremente con una parte del vestuario prestado del *Phusiri*, especialmente su faja, formando un círculo giratorio con las manos.

14:30 horas: Los *Phusiris* visitan la casa de los padres del *mallku mayor* y son invitados de nuevo a un banquete de *cariño*, repitiendo todo el proceso citado arriba.

16:00 horas; La fiesta final en la casa del *preste*: *Anxata*

Los *Phusiris* van a la casa del *preste* a bailar y los de la *Lakita* también. Este baile en la casa del *preste* se denomina “*Anxata*”; se reúnen todos los conjuntos, así como los *mallkus* y bailan hasta la noche. La banda musical del *preste* también interpreta músicaailable para los participantes voluntarios. En el año 2001 en *Anxata* la pareja del *mallku mayor* recibió varios *aynis* y bailó con los panes donados por el *ayni* [fotografía IV-14d].

No obstante, en el año 2002 no se realizó esta fiesta de *Anxata*, debido a que al *preste* lo castigaron el *Phusiri* y la *Lakita* boicoteando tanto la procesión como la *Anxata*, por la insuficiencia de los cirios que se ofrecen a los dioses. En cualquier caso, con la fiesta de *Anxata* concluye la fiesta.



Phusiri

IV.4. Características interesantes de las fiestas de Colquencha

Como vemos en este apartado, hallamos una importancia destacada en el *Phusiri* en las fiestas del *ayllu* Colquencha, razón por la cual hemos revelado minuciosamente este género de danza [véase también <La forma musical del *Phusiri*> (tomo II: G7-G15)]. Apoyándonos en estos datos detallados vamos a analizar diferentes aspectos de las fiestas en el transcurso del presente trabajo.

IV.4.1. Estrato de prioridad entre las danzas locales

Nos llama la atención el hecho de que se ejecutan dos danzas con la flauta de Pan –el *Phusiri* y la *Lakita*– en las fiestas que incluyen el ritual de *ch'uñu* (*Ch'uñu wara*) tanto de Colquencha (fiesta del Corpus Christi) como de Marquirivi (fiesta de la Santa Cruz). Además de ello, se percibe una importancia primordial en la danza de *Phusiri*, basándose en los puntos siguientes:

- En la fiesta del Corpus Christi, el *Phusiri* se encarga del ritual de <*Ch'uñu wara*> que caracteriza la fiesta.
- Existe un puesto (*mallku mayor*) que se especializa en la organización del *Phusiri*.
- Sus flautas de Pan se custodian en conjunto, igual que el caso de las flautas de Pan del *Amijo*.
- El *Phusiri* se encarga de llevar y traerse al *preste* en esta fiesta, así como de dar la señal de la conclusión de la Danza de los *mallkus*.
- Los participantes llevan indumentarias especialmente elaboradas con la *punqaya*, ornamento destacado con plumas.

Sobre la jerarquía entre las danzas locales, según nuestra observación de todas las fiestas en Colquencha, se descubrió un estrato de prioridad en torno a la guía del *preste* y la señal de conclusión de la Danza de los *mallkus*, como se cita a continuación: en la fiesta patronal que no incluye ninguna danza de la flauta de Pan, que es la de la

Santísima Trinidad, la *Chuqila* con la flauta vertical se encarga de ello; en la fiesta que incluye la *Lakita* como la única danza con la flauta de Pan (la Octava de la *Asunta*), este grupo se hace cargo de ello; en la fiesta que incluye dos danzas de la flauta de Pan, tanto del *Phusiri* y como de la *Lakita*, que es la del Corpus Christi, es el *Phusiri* quien se encarga de este papel; en las fiestas que incluyen tanto el *Phusiri* como la danza con la flauta vertical (la *Asunta* y la Exaltación), el *Phusiri* se lo encarga.

Con todo ello, se observa el estrato de la prioridad: el *Phusiri* > la *Lakita* > las flautas verticales y la travesera³⁶. Aquí se revela la prioridad en la flauta de Pan. Por consiguiente, nos interesa la vinculación entre el proceso de *ch'uñu* y el *Phusiri* que goza de la importancia primordial entre varias danzas, junto con la *Lakita* que tiene la segunda prioridad, en comparación con el concepto del *Amijo*, danza con la flauta de Pan del pueblo Chuquiñuma, la cual atrae la helada necesaria para el proceso de *ch'uñu*.

La *Lakita* también actúa como protagonista en el ritual de la fiesta de la Octava de la *Asunta*, acompañando la actuación ritual en la cual se lleva a cabo todo el proceso de la producción de papas. Ya nos referimos con anterioridad, a la vinculación entre papas y la flauta de Pan, así como entre la quinua y las flautas verticales, especialmente de la *Qina qina* (el sonido de *Qina* se parece al de quinua) [II.2.3.6.]. Suponemos la posibilidad de que estas vinculaciones simbólicas se comprenden intuitivamente, aunque pocas veces nos las explican lingüísticamente.

IV.4.2. El árbol de mayo: un caso de hibridación cultural

En Europa, se observa ampliamente una costumbre de origen germano, llamada “*Maibaum*” (“*Maypole*” en inglés) en la cual se levanta un árbol en los primeros días de mayo. En la región de Castilla en España, se levantaba un árbol llamado “el mayo”, que medía más de diez metros de altura, totalmente despojado de ramas excepto en su

³⁶ Entre las flautas no de Pan, las verticales interpretadas por los *coroneles* destacan por su importancia. La *Chuqila* se encarga de la guía de los *prestes* y la actuación de la <Estrangulación del zorro>. Otros conjuntos organizados por los *coroneles* también suelen encargarse de algún rito comunal.

extremo final, del cual se colgaba una figura humana de tamaño natural, hecha de paja, vestida con ropa vieja; la costumbre se interpreta como una celebración de la llegada de la primavera³⁷.

Por otra parte, la danza del *Maypole* –en la cual cada uno baila agarrando una cinta colorida, entre varias cintas colgadas del extremo superior del poste, respectivamente–, se difunde especialmente en Inglaterra. No obstante, esta danza se halla también en España (e.g. «tejer el cordón» citado por Julio Caro Baroja 1984:161-177), e incluso en La Alberca, en la provincia de Salamanca, se baila actualmente <el baile del trenzado>, el 15 de agosto en la fiesta patronal de la Virgen de la Asunción³⁸. Este tipo de danza se observa en Bolivia en las zonas tanto altas como bajas, ampliamente³⁹. En Colquencha también se realizaba, después de la actuación ritual de la <Caza de la vicuña (*Wari Katu*)>, en la fiesta de la Virgen de *Asunta* (Asunción) en agosto.

Ahora bien, aunque es difícil probar que los árboles que se levantan en mayo, en Colquencha, Marquirivi y Micaya, tengan su origen en el *Maibaum* o <el mayo> europeo, es muy natural que lo deduzcamos así. Porque es lógico que se hayan introducido no solamente los elementos católicos oficiales, sino también los populares desde el Occidente. Ante todo, la vestimenta “tradicional” entre las aymaras, con una falda y un sombrero deriva de la occidental.

³⁷ Esta información sobre “el mayo” en Castilla es otorgada por nuestro director de tesis, Dr. Alfonso Gómez Hernández.

³⁸ La fuente de esta información es de la página web del ayuntamiento de La Alberca, especialmente del “VIDEO DEL OFERTORIO”, <http://www.laalberca.com/diagosto.html>. (consultado el 31 de enero del año 2011).

³⁹ Por ejemplo, en el libro de fotografías, “Fiesta boliviana” por H. Boero (1991), se halla una fotografía de esta danza llamada “*Sarao*” con un palo que una mujer sostiene (es sorprendente que la base del palo no toque la tierra), del cual cuelgan siete cintas de diferentes colores, con las que las chicas engalanadas están bailando. Esta fotografía fue tomada en el festival de San Ignacio de Moxos en el departamento de Beni, que se sitúa en la tierra baja de Bolivia (no se aclara su fecha pero supone ser en agosto). Por otra parte, el etnomusicólogo alemán P. Baumann (1980, 1982) informa sobre una danza semejante, en la Fiesta de la Santa Cruz (mayo) en un pueblo aymara en el altiplano boliviano (provincia de Pacajes). Esta danza es acompañada por la *Chuqila*, danza aymara que “representa en forma pantomímica la caza de la vicuña” (Baumann 1980: 16); “Los 30 hombres y mujeres bailarines realizan conjuntamente el baile de las cintas en la cual se trenzan alrededor de un palo adornado artísticamente con cintas verdes, rojas y amarillas. La especie de trenzado que resulta lo llaman tejido de PUMA NAIRA (ojo de puma)...” (*ibíd.*).

Aun así, los elementos culturales introducidos no siempre calcan su forma original. Por ejemplo, <el mayo> en Castilla no es idéntico al *Maibaum* germano. Pese a que los árboles europeos de mayo comparten la característica de levantarse en mayo en plena primavera, estos árboles también deben de haber adquirido su tradición peculiar en cada región en su propio contexto.

En el hemisferio austral, dado que el mes de mayo está en pleno invierno, su árbol de mayo no puede ser una expresión de la llegada de la primavera. No obstante, según Julio Caro Baroja (1994: 25), el árbol llamado «mayo» “es propiamente el que en regiones de Europa recibe el nombre claro de «mayo de la cosecha»”. Si es así, coincide con el significado de los árboles levantados en mayo, en los pueblos de nuestra investigación.

Apropiándose de esta costumbre que supone derivar del Occidente, los aymaras expresan la división y la conexión entre los mundos arriba / abajo, realizando una adivinación con el zorro, según nuestro análisis. El otro árbol con las cintas, que es más parecido al “*Maypole*” europeo, suele relacionarse con la actuación de la <Caza de la vicuña> en los pueblos aymaras.

De este modo, los aymaras suponen haber creado su propia cultura ritual, introduciendo elementos exteriores positivamente, incluidas las mímisis de los elementos occidentales (*vid.* Taussig 1993). Este proceso cultural se puede comprender como “una síntesis” según Berg (2005), o “una hibridación” según Canclini (1990), o bien un mestizaje.

Entonces, ¿cómo podemos interpretar los rituales aymaras que se han constituido de tal modo y que incluyen diferentes expresiones simbólicas, desde la visión global? Ante todo, ¿cómo los rituales orientan o determinan las demás prácticas sociales? En el siguiente apartado, vamos a centrarnos en el rol performativo o regulativo de los rituales (*e.g.* Tambiah 1985, Gose 1994), aplicando principalmente la teoría de la ideología, tema que desarrollamos paulatinamente en el transcurso del presente trabajo.

IV.5. Los ritos y la sociedad: expresión ritual del conocimiento ideológico

IV.5.1. Aproximación de la teoría ideológica en la antropología

Esbozamos esta reflexión sobre la aplicación de la teoría de la ideología en la disciplina antropológica, conforme a una introducción escrita por S. Tanabe (1989)⁴⁰, antropólogo japonés quien tradujo unos trabajos de Maurice Bloch, los cuales veremos más adelante. En primer lugar, la antropología en Estados Unidos, que se caracteriza por el concepto de la cultura holística y coherente, ha estado alejada del concepto de la ideología. Mientras tanto, la antropología social inglesa guarda una tradición funcionalista que suele considerar la sociedad como un sistema integral; el conocimiento y la cognición, incluida la ideología, también suelen ser tratados por sus funciones para la integración social, de modo que su propio mecanismo ha sido desatendido. Por el contrario, en los análisis estructuralistas y/o simbolistas, los sistemas tanto de conocimientos como de clasificaciones han sido examinados de manera variada. En su mayor parte, consideran el símbolo como una representación que transmite el significado, igual que el código semiótico, y asimismo, intenta aproximarse a la cosmología como un conocimiento global y homogéneo del pueblo investigado. Los puntos omitidos por estas aproximaciones son:

- El hecho de que el acto en los ritos y las costumbres conlleva una fuerza, la cual impulsa a la gente a ponerse en acción, además de que transmita el significado.
- La realidad del conocimiento que incluye discrepancias y contradicciones, las cuales suelen ser abstraídas a sombra de dicho énfasis de la integración global.
- La existencia del conocimiento especial en el ritual, el cual difiere del sistema de conocimiento que se transmite mediante el código semiótico.

⁴⁰ El resumen en torno a la teoría ideológica que se esboza a continuación se despliega en la introducción del libro “Ideología y práctica” editado por Tanabe (1989: 3-23).

Para superar estos defectos, es importante prestar atención a la ideología, la cual conlleva un efecto impulsor de la acción y plasma tanto la relación como la institución de la sociedad de un modo concreto y material (físico). Además, Tanabe concluye que, examinando la práctica –encarnación de la ideología–, incluidos los actos habituados y restringidos por la sociedad, es posible aproximarse al mecanismo general de la reproducción de la ideología; su proceso de construcción, efecto y relación con el poder.

Ahora bien, vamos a revisar concretamente la aproximación a la teoría ideológica de M. Bloch que inspiró a Tanabe, la cual se basa en la investigación del ritual de circuncisión de los merinas de Madagascar⁴¹. Es el problema de la determinación social del ritual, el punto de partida del argumento de su obra principal “*From Blessing to violence: History and Ideology in the Circumcision Ritual of the Merina*” (1994[1986]); Robertson-Smith (1889) –precursor del problema–, enunció más claramente la determinación del ritual mediante los demás factores, considerando que la organización del clan crea el ritual con el objeto de la solidaridad; Fustel de Coulange (1864) considera que el culto a los antepasados determina toda la historia romana; Durkheim (1912), por su parte, considera el ritual como un aparato, con el cual se crean las categorías de la percepción de la Naturaleza y la sociedad; Godelier (1973, capítulo V.) –uno de los autores marxistas–, considera el ritual como una parte de la ideología y se determina para mantener el orden; Radcliffe-Brown (1952) considera el ritual como el aparato para mantener la unidad del grupo. Bloch argumenta que todos estos autores se ven en la misma dificultad, confundiendo la conexión, entre el ritual y la organización social, con la causalidad.

Bloch intenta demostrar históricamente una parte de la causalidad –no de la creación del ritual, sino de su transformación en un momento en la historia–, razón por la cual atribuye gran valor al argumento causal. Por otro lado, en el presente trabajo, no damos la importancia a la causalidad, sino más bien interpretamos la propiedad performativa de los rituales, para comprender los fenómenos culturales eficazmente.

⁴¹ El argumento que se cita a continuación se despliega en los capítulos I y VIII del libro (1986).

Ahora bien, Bloch afirma que, como resultado de su investigación histórica, el simbolismo del ritual de circuncisión de los merinas no ha cambiado pese al cambio social, con lo que acentúa que la teoría funcionalista es refutada; el contenido del ritual “no es un producto de la coyuntura política-económica en un momento determinado” (1994[1986]:373).

Bloch también critica el reduccionismo de los estudios precedentes citados arriba: “El problema es que cualquier teoría que explica rituales mediante sus funciones, regladas socialmente, presta atención a pocos aspectos del fenómeno rico y complejo [The problem is that any theory that explain rituals in terms of their socially regulative functions pays attention to only a few aspects of very rich and complex phenomena] (Bloch 1986: 7)”; “Es imposible explicar la complejidad” del ritual, mediante tales funciones de “las exigencias sociales de la unidad, dominación y equilibrio fisiológico, entre otros”. Bloch agrega que los simbolistas y los intelectualistas reducen los rituales al argumento intelectual, produciendo la llamada cosmología; de suerte que “los anti-funcionalistas caen en la otra forma del reduccionismo que puede ser aún más peligroso [The antifunctionalists therefore fall into another form of reductionism that may well be even more dangerous] (*op. cit.*: 8)”.

Para superar estos límites y profundizar el análisis del ritual, Bloch incluye la visión histórica y la teoría de la ideología. El presente trabajo emplea esta última. A continuación, vamos a examinar brevemente el análisis del ritual de circuncisión de los merinas a través de la teoría ideológica, realizado por Bloch.

Bloch aprecia el hecho de que Althusser señale que la ideología asegura la reproducción de las relaciones de producción, mediante lo que él llama “los aparatos ideológicos del Estado –iglesias, familia, escuela, entre otros-”, con el concepto de la ideología definida por Althusser como: “<la representación> de una relación imaginaria de los individuos con las condiciones reales de la existencia [(Althusser in a brilliant essay defines it as) a ‘representation’ of the imaginary relationship of individuals to their real conditions of experience](*op. cit.*: 175)”. Bloch aplica esta teoría althusseriana de la ideología al análisis antropológico de la etnografía de los merinas. En consecuencia, afirma que

“para la sociedad como la de merina, el ritual principalmente tiene la obligación de cargar con la ideología [for a society such as the Merina, ritual has the main burden of carrying ideology] (*op. cit.*: 175)” y “además, conforme a lo sugerido recientemente por numerosos autores, deduce que lo cual puede ser válido en una extensión más amplia de lo que imaginamos, en casi toda la sociedad [Furthermore, it has recently been suggested by a number of writers that this might be true to a greater extent than we imagine in nearly all society] (*ibíd.*)”.

En el ritual de los merinas, los ancianos, más cerca de los antepasados, desempeñan el rol de mediadores entre los vivos y los antepasados, transmitiendo la bendición –echarse el agua con el aliento– de estos últimos a los descendientes. Los niños se incorporan en el orden mediante la violencia como circuncisión (la violencia se manifiesta de diversos modos en el ritual, como la arrebatina de plátanos, agua, entre otros). En estos rituales Bloch halla dos proposiciones clave: “1. La creatividad no deriva del acto humano, sino del poder trascendente por mediación de la autoridad. 2. Se legitima y se reclama la conquista violenta de los subordinados por los superiores, cercanos de los antepasados (Bloch 1994[1986]:365)”.

Según Bloch (1986: 167-8), desde el punto de vista de los actores, la circuncisión es “la transmisión de la bendición (*blessing*) de los antepasados a la generación más nueva”, y asimismo, la bendición es “la transmisión del poder de los antepasados a los vivos”; de este modo, “los actores comprenden el ritual en el marco místico (*op. cit.*: 168)”, mientras que los observadores debemos comprender el ritual como “crear el marco místico, es decir, la noción de descendencia en este caso [we must see the ritual as creating that mystical framework, which in this case is the notion of descent (*ibíd.*)]”. En otras palabras, para los actores, el ritual transcurre dentro de un contexto místico, que parece consistir en que la bendición proporciona un “hilo conductor” que une a las distintas generaciones, mientras que el observador debe “construir” (o “interpretar”) dicho contexto en su propia clave cultural, que en este caso se resume en el concepto de descendencia.

Este punto de vista de los observadores supone ser la clave de la teoría de la ideología que implica la visión constructivista, así como la performativa, especialmente para aplicarla al análisis antropológico.

Finalmente Bloch sintetiza su crítica del reduccionismo convergiendo al contraste entre la enunciación y la acción como:

“la perspectiva funcionalista que hemos visto... se parece a algunas de las teorías marxistas en algunos aspectos. Aquí el ritual es considerado como el opuesto exacto de la enunciación; es mera acción. Los rituales son lo que rituales hacen. Para estos autores (por ejemplo, Radcliffe-Brown 1952), la religión es un aparato para mantener la unidad de los grupos... [there is the functionalist perspective... which as we saw is in some respects like some of the Marxist theories. Here ritual is seen as the exact opposite of a statement; it is merely an action. Rituals are what rituals do. For these writers, (for example, Radcliffe-Brown 1952) religion is a device for maintaining the unity of groups...] (M. Bloch 1986:180)”

Bloch concluye que: “Ninguna de las aproximaciones, ni intelectualista ni funcionalista, es errónea pero tampoco es correcta, y por la misma razón, algunas teorías marxistas fracasan. El problema reside en el hecho de que los rituales no sean una exposición de los conocimientos de las personas estudiadas: una enunciación; y tampoco son meras acciones cuya significación reside simplemente en su performance –desempeño–. Los Rituales son acontecimientos que *combinan las propiedades de enunciaciones y acciones*. Debido a esta combinación su análisis ha resultado infinitamente difícil. [Neither the intellectualist nor the functionalist approach is wrong yet neither is right, and for the same reason some Marxist theories fail. The problem lies in the fact that rituals are neither an exposition of knowledge of the people studied: a statement; nor are they actions whose meaning lies simply in their performance. Rituals are events that *combine the properties of statements and actions*. It is because of this

combination that their analysis has proved endlessly elusive (*op.cit.* 181)” [La acentuación con las letras cursivas es realizada por el autor: M. Bloch].

De tal modo, Bloch sitúa el ritual entre los dos conceptos: la enunciación y la acción, sin reducirlo ni a la “significación” ni al “performance”. Estos contrastes suponen ser análogos al contraste entre las interpretaciones reduccionistas del ritual, criticadas anteriormente por Bloch: <manifestación de la cosmología –el ritual desde la visión intelectualista–> y <realización para conseguir la integración social –el ritual desde la visión funcionalista–>.

Bloch intenta superar estos reduccionismos extremos y comprender el ritual que conlleva una complejidad, concibiendo e incluyendo ambos intereses, y empleando la teoría de la ideología.

* * *

Hemos esbozado el análisis de Bloch. Se supone que uno de los significados de la aplicación de la teoría de la ideología al análisis antropológico de los rituales es que podemos comprenderlos, de manera más profunda y dinámica, incluyendo el poder y la institución social en torno a los mismos, tal como Tanabe sugiere. Ante todo, el análisis de la fuerza de los rituales, que impulsa a la gente a ponerse en acción, también es una búsqueda del rol regulativo del ritual, desde la visión performativa.

Concibiendo estas ventajas, intentamos introducir la teoría de la ideología en nuestros análisis. En la presente tesis, dado que abordamos también el trabajo y el proceso de la producción –“infraestructura” del concepto marxista–, podemos examinar suficientemente sobre los conocimientos ideológicos [*ideological knowledge*] que se construyen en el ritual, los cuales organizan acciones de los comuneros.

IV.5.2. Conocimientos ideológicos observados en los rituales de Colquencha

En el ritual del <Ch'uñu wara> se actúa una parte del proceso de *ch'uñu*, en el espacio público y sagrado. Al ritual acompañan los *mallkus* quienes desempeñan el rol de mediadores entre el pueblo y el mundo trascendente, como hemos visto más atrás [IV.1.2.3]. Además, dado que los *Phusiris*, especialmente los *Jach'a tatas* organizan el ritual, estos protagonistas también pueden considerarse como los mediadores entre los comuneros y las deidades en este contexto ritual.

Con todo ello, podemos interpretar que en este ritual se construye una ideología que entraña unos puntos citados a continuación:

1. El proceso de *ch'uñu* que asegura la vida fértil se puede llevar a cabo mediante el poder de las deidades.
2. El ritual hace posible lograr el éxito en el proceso, con dichos mediadores.
3. En este ritual se deben ofrecer a las deidades los animales, el humo de incienso y la danza entre otras ofrendas para que otorguen al pueblo, de manera recíproca, la “*bendición*” incluido el éxito del proceso de *ch'uñu*.

Así que, la *bendición* –la fertilidad y la abundancia– se puede asegurar por mediación de las autoridades comunales, así como otros protagonistas en los rituales, incluidos los flautistas. En otras palabras, estos conocimientos ideológicos se encarnan en el ritual de <Ch'uñu wara>. En definitiva, por lo que observamos e interpretamos, el ritual se puede considerar como un aparato ideológico para afirmar y reafirmar los valores y/o conocimientos en la sociedad comunal, y en consecuencia, para mantenerlos.

Bloch también aplica la noción de la alienación de la “Ideología alemana” de Marx, considerando que <los antepasados y la tumba> corresponden al <capital> como una fuerza supranatural, puesto que estos también son considerados como la verdadera fuente de la creatividad (Bloch 1986: 176). Agrega que “así como la ideología del

capitalismo explica la razón por la cual se legitima el control de obreros por los capitalistas, también la ideología de circuncisión legitima el control por los mayores... [Thus as the ideology of capitalism explains why the control of workers by the capitalist is legitimate, so the ideology of circumcision legitimates the control by the elders, whoever they might be... (*ibíd.*)]”.

Si aplicamos esta noción a nuestro caso, las tierras y sus deidades –fuerza supernatural–, correspondientes al capital, son la fuente de la productividad agrícola y su fertilidad. Asimismo, la propia comunidad se erige en clase dominante, la cual puede perpetuarse mediante la ideología⁴².

Como detallamos en el capítulo X, los comuneros deben cumplir con los puestos de responsabilidad de la Organización comunal para legitimar su derecho, tanto a la posesión como al uso de la tierra del territorio de la comunidad. El rol de estas autoridades comunales (*mallkus*) está sintetizado en la frase <los *mallkus* cuidan la tierra> –enunciada por los comuneros–, mediante los rituales, realizados y participados por los *mallkus*. Como veremos más adelante, los propietarios, aunque tengan registradas las tierras, carecen del pleno derecho de disposición (*ius abutendi*), es decir, no pueden vender su terreno a los forasteros y, en el caso de disposición del terreno individual, su poder decisivo lo tiene la comunidad. Además, no pocas comunidades guardan el sistema de *aynuqa*, control comunal de las tierras para su uso eficiente y sostenible [véase el capítulo IX]. Con todo ello, el acceso a las tierras de la comunidad se permite exclusivamente a los comuneros, y el cumplimiento de los puestos de responsabilidad de los *mallkus*, asignados como “*uraqita* (por la tierra)”, es el respaldo consuetudinario de su derecho.

Los *mallkus* son asignados a todos los comuneros que poseen la tierra, de forma rotativa por mandatos de un año. De modo que el poder de cada *mallku* no perdura, mientras que se perpetúa la comunidad que se basa en las tierras, mediante el sistema de <*mallkus* por la tierra>; los comuneros se obligan a obedecer al sistema, el cual permite delimitar el

⁴² Esta interpretación de la comunidad es propuesta por nuestro director, Dr. Alfonso Gómez Hernández. Expresamos nuestro cordial agradecimiento a su comentario sustancial.

acceso a los comuneros, puesto que son los únicos que pueden cumplir sus deberes: organizar los rituales o participar en ellos para “cuidar la tierra”. Podemos interpretar que, para reproducir la comunidad y su sistema, sirve la ideología –la consecución de la abundancia y la fertilidad se puede asegurar mediante los rituales y sus procesos, especialmente el proceso del intercambio recíproco entre la comunidad y las deidades, por mediación de los *mallkus* y otros protagonistas, incluidos los flautistas–, la cual legitima el sistema de la comunidad y se expresa, se construye o se encarna en los rituales.

Bloch señala acertadamente que la verdadera fuente del poder se atribuye al mundo trascendente, de suerte que el rol de mediadores puede ser desempeñado por cualquier persona mayor (Bloch 1989:407). Esto es cierto también en el caso de los rituales aymaras. Los mediadores no deben ser determinados y cualquier comunero puede desempeñar su rol, tanto de *mallkus* como de flautistas así como de figuras enmascaradas.

Bloch también pone énfasis, citando a Sperber (1974), en la discrepancia abismal entre la comunicación lingüística y la simbólica, desentrañando profundamente la naturaleza de conocimientos que se transmiten en los rituales; subraya que el conocimiento ideológico organiza las actividades muy específicas en los rituales; las proposiciones del ritual no son fáciles de comprender, debido a su diferencia del discurso ordinario y su medio como el canto, la danza, y/o los símbolos materiales no lingüísticos; en virtud de estas características, el ritual no es fácil de cambiar (Bloch 1989: 398-406).

Ciertamente, en nuestro caso, el simbolismo en torno al *Amijo* –el aleteo del Cóndor, el aliento para soplar la flauta de Pan y la actuación de la <Puesta del Cóndor>, entre otros– no es fácil de comprender. Si no consiguiéramos explicaciones de los participantes, no podríamos saber acerca de sus conocimientos ideológicos que se transmiten mediante el simbolismo; por ejemplo, el *Amijo* atrae la helada y el frío, y en consecuencia, la abundancia. Además, en los casos de la actuación de la <estrangulación del zorro> y, de la <estrangulación con serpentinatas> –costumbre muy

difundida entre los aymaras—, dado que los participantes no explican sobre sus simbolismos, estas expresiones son difíciles de comprender para los observadores. Los participantes comprenden estas expresiones y/o imágenes rituales de modo no lingüístico, sino icónico e intuitivo, y así las comparten. Los observadores no tenemos más remedio que descifrarlas con inseguridad construyendo una interpretación analítica.

A pesar de todo ello, en el caso de la actuación de <Ch'uñu wara>, destaca su expresión concreta y explícita sin mayor complejidad simbólica; de suerte que los conocimientos ideológicos suponen ser transmitidos de modo relativamente inteligible. En Colquencha, en la fiesta de la Octava de la *Asunta* (22 de agosto) también se realiza una actuación ritual que demuestra los procedimientos agrícolas. En esta ocasión, antes del comienzo de la siembra, se actúa todo el proceso de la producción de papas, salvo el del *ch'uñu*, con la danza de *Lakita* [véanse VIII.1.2. y VIII.2.].

Sobre el sistema de autoridades comunales y el de uso comunal de tierras, vamos a abordar detalladamente en la tercera parte. Además, en cuanto a la ideología que se construye en los rituales, vamos a profundizar en el transcurso del presente trabajo. A continuación, en la segunda parte, vamos a ver las fiestas y rituales realizados en la época de la preparación de siembra.



<Ch'uñu wara>

Segunda Parte

**Las fiestas con miras a la siembra
y al nuevo ciclo agrario**





V. La preparación de la siembra



V.1. Los ritos del día de San Juan: el ritual de la fertilidad y el relevo de los líderes

V.1.1. El ritual de la fertilidad con la *phichhaña* (hoguera) [fotografías V-1 (a,b)]

El solsticio invierno en el hemisferio austral, 21 de junio, es bien conocido como el “*Machaq mara* (año nuevo)” en el altiplano, así como ‘el año nuevo aymara’ en Bolivia. En el calendario litúrgico, el día de San Juan (24 de junio) está más cerca del año nuevo aymara, pues, se celebran varios ritos en los pueblos del altiplano, en ese día.

Dado que coincide con la temporada más fría del año, “San Juan” se emplea en el refrán popular: “San Juan *wari q’asaya qala t’aqaya* (en San Juan las vicuñas lloran y las piedras se rompen [debido al frío]*)”¹. En la noche de San Juan (23 de junio), en las aldeas aymaras se celebra en las casas familiares un ritual que describimos a continuación. Como veremos, no se halla gran diferencia al respecto entre la familia Luján de Chuquiñuma (1997) y la familia Yujra de Colquencha (2001):

Los rituales observados de las dos familias comenzaron alrededor de las 20:00 a 21:00. En ambos casos, primero, se colocaron bostas secas en el suelo del patio, formando un cuadrado que imita el corral del ganado. Se desplegaron varios “corrales” alineándose. Cada “coral” de unos 20 x 20 x 20 cm componía una fila de unos 1.5m de largo. Los “corrales” se repartían entre animales u otros objetos; en el año 1997, la familia Luján designó los siete “corrales” a 1.bóvidos, 2.ovinos, 3.asnos, 4.cerdos, 5.casa, 6.conejos y 7.llamas. No obstante, la familia Luján no criaba conejos ni llamas. Por otro lado, la familia Yujra, en el año 2002, también dividió en siete “cercados” pero designó nueve objetos: 1.*ch’uñu* y dinero, 2.gente, 3.patos, 4.perros, 5.casa, 6.gallinas, 7.asnos, 8.ovinos, y 9.bóvidos. Así los números de divisiones y de objetos no correspondieron. Sobre esta desproporción, Emilio Yujra comentó que “es que faltan las bostas”; parecía que esta desproporción no le importaba.

¹ Nos enseñaron este refrán la familia Luján de Chuquiñuma, especialmente Faustino Luján. En la refrán, la nota []* es añadida por la autora del presente trabajo, conforme a la explicación de la familia.

Tras dicha designación, prendieron fuego a los “corrales” hechos de bosta, con apoyo de pajas y queroseno, orando como “*¡miratawa!*” (“¡Que multiplique!”). Juan Luján de Chuquiñuma –un sabio aymara llamado “*yatiri*”–, colocó un tejido ritual con hojas de coca y una botella de alcohol, en el suelo frente a la hoguera ritual, masticando coca. Este sabio aymara oró invocando a las deidades: el nevado Illimani, *illapa* (rayo) y Santiago²: “*Kunturmamani*³, *asnotaki*, *wank’utaki*, *wakataki*, *iwisataki*, *taqpacha walisuma miratañataki*” (casa, asnos, conejos, bóvidos, óvidos, que todos muy bien multipliquen). Para finalizar, arrojó una copita de alcohol a la hoguera. Su mujer, Juana Aguilar, también arrojaba los fragmentos de la bosta que tenía en su falda, con lo que el fuego llameó.

Según Juan Luján, este rito tiene por objeto invocar a *Achachila* en su ayuda para que consigan la abundancia del ganado y la prosperidad de la familia. El resultado de esta invocación se puede saber mediante “*quilla uñaña*” (observar la ceniza) del día siguiente. Si el color de la ceniza es blanco, esto es una buena señal como “*janq’u suerte* (suerte por lo blanco)”; si es negro, es un mal augurio. Emilio Yujra, por su parte, entierra la ceniza “porque, de lo contrario, el espíritu maligno *Saxra* vendrá y se llevará la ceniza”.

En Colquencha, se celebra este ritual con el fuego no solamente en los patios de las casas, sino también en las serranías donde los ganados pastan, así como encima de la loma donde se celebra la <Estrangulación del zorro>.

En la ciudad de La Paz también se celebra la festividad de San Juan en la noche del 23 de junio. Se dice que “esta noche es la más fría del año”, por lo que “para calentar a la *Pachamama*”, se realizan fogatas y fuegos artificiales. Las fogatas en las que se queman

² El apóstol Santiago de Mayor que se identifica con el rayo o su divinidad (*illapa* o *illapu*) (vid. Berg 1985: 172).

³ Según Berg (1985: 97), “KUNTURMAMANI: Espíritu protector del hogar, a veces, identificado con el fogón de la cocina.” En El caso de la oración de Juan Luján, esta deidad supone ser identificada con la casa.

los objetos innecesarios se consideran como una liquidación de lo viejo para renovar la vida en el solsticio de invierno⁴.

En Europa, especialmente en España, la noche de San Juan –23 de junio–, es bien conocida por la hoguera del solsticio de verano. En dichas costumbres en Bolivia, tanto en la de los pueblos aymaras como en la de la ciudad de La Paz, se nota la influencia de la costumbre española. Entre ambos mundos hallamos un punto en común que implica el solsticio –ya sea verano o invierno–. En Bolivia esta festividad implica el año nuevo y/o la renovación; especialmente los aymaras esperan con especial interés la abundancia y la prosperidad, en esta ocasión también.



Phíchhaña (hoguera) de San Juan

⁴ En los últimos años en Bolivia, desde el punto de vista de la conservación del medio ambiente, se prohíben la fogata y la venta de los fuegos artificiales para la noche de San Juan.

V.1.2. El rito de relevo de los líderes

En el día de San Juan en Colquencha, se relevan los cinco puestos de la Organización comunal; los líderes (*jach'a mallku* y *sullka mallku*), el suplente de líderes (*jisk'a parruku*), el secretario de iglesia (*mayordomo*), y el ujier de iglesia (*obra*) [véase la tabla X-2]. Entre ellos, el relevo del líder principal (*jach'a mallku*) conlleva un ritual que se describe a continuación (esta observación fue realizada en el año 2002).

Alrededor del mediodía del 24 de junio, la pareja del líder saliente (*misturi*) visita la casa de la pareja del entrante (*mantiri*), llevando una olla de sopa. Esta pareja del líder saliente invita a la sopa con refrescos a los participantes del rito, que consta principalmente de la parentela tanto de los salientes como de los entrantes del puesto, además de los líderes que le antecedieron. Esta invitación se realiza en el patio de la casa del nuevo líder [fotografías V-1c, d y V-2a].

En el año 2002, el líder saliente fue Genaro Ortiz, quien reside en el pueblo Colquencha. Por otro lado, el líder entrante, José Hilaquita Merma⁵ vive en Marquirivi. Dada esta circunstancia, Genaro y su esposa visitaron la casa de José en Marquirivi. En este momento, el líder saliente se puso el poncho negro. Su esposa llevaba el vestuario que representa su puesto de responsabilidad. Por otro lado, la pareja del líder entrante se ponía la ropa de diario.

Tras la comida ligera con la sopa que tiene muchos tropiezos como el cocido español, se realiza una *ch'alla* mediante una copita de alcohol con unas hojas de coca. A continuación, la pareja del líder saliente ayuda a la pareja del entrante a vestir la ropa oficial de la pareja del líder [fotografías V-1(c y d)].

Primero, el líder saliente pone al entrante un poncho rojo, encima del cual sobrepone un poncho negro. Pone también una faja tejida “*chalina*”, una bolsa para hojas de coca “*wallqipu*”, y un *lluch'u* verde (gorro tejido con orejeras). La líder saliente por su parte,

⁵ El suegro de la segunda hija de Emilio Yujra.

pone a la líder entrante una falda verde, un tipo de velo (*falt'a*) de color oscuro y, sobre sus espaldas, un tejido verde con rayas horizontales, encima del cual sobrepone un tejido negro. De este modo, en este momento aparecen dos parejas con el uniforme del mismo puesto del líder principal.

Tras vestirse, las dos parejas se arrodillan alineándose y rezan juntos en el patio mirando hacia este [fotografía V-2a]. El líder saliente del año 2002 también era el catequista local; rezó rogando a los dioses la *bendición*, especialmente la de las papas, en el *ayllu* Colquencha bajo la dirección del nuevo líder. Luego, los líderes sucesivos (*pasado mallkus*) acercaban a los entrantes animándolos con unas palabras, poniendo su mano en el hombro del nuevo líder que se arrodillaba.

Tras el acontecimiento en el patio de la casa del nuevo líder, al atardecer, los dos líderes se marcharon, cogidos de la mano, a la plaza central del pueblo Colquencha, realizando unas *ch'allas* en las esquinas en el camino. Al llegar a la plaza, primero, entraron en la iglesia para mostrar su respeto. Luego, visitaron el ayuntamiento para saludar a las personalidades del municipio, incluida la alcaldesa de entonces⁶.

Luego, los nuevos líderes se dirigieron al “*cabildo*”, sede de la Organización de autoridades comunales [fotografías V-2 (b y c)]. Se realizó la primera reunión con los demás *mallkus*, con bebidas y libación *ch'alla*. Por otra parte, los *mallkus* salientes que se retiraban ese día, incluido el líder, se reunieron en el espacio ritual frente a la iglesia; bailando con la música dispuesta por cada *mallku* saliente. Igual que los *coroneles* salientes de la fiesta de la Ascensión, los *mallkus* salientes de la fiesta de San Juan también recibieron regalos por el *ayni*: cajas de cervezas, panes en forma tanto de pescado como de rosca [véase IV.1.3.2.]. Los donatarios bailaban poniéndose el *ayni* con panes. Luego, cada *mallku* saliente se marchó a su casa y continuó su fiesta en privado.

⁶ Estos cargos oficiales del ayuntamiento son remunerados y unipersonales que se asumen con los individuos y no con parejas.

V.1.2.1. *Anthapi*

Por otra parte, el nuevo líder convoca una reunión denominada “*Anthapi*” en la mencionada sede. Según Emilio Yujra, ex líder (*jach’a mallku* 2000-2001), asisten todas las autoridades correspondientes a la iglesia de abajo (12 parejas de 9 puestos) a esta reunión, que esta investigadora no ha llegado a observar directamente. En la mesa de la sala, se coloca un tejido blanco, encima del cual, se sobrepone otro tejido (*kuka tari*) también blanco, para poner hojas de coca. El nuevo líder invita a un par tanto de platos de sopa, como de botellas de alcohol, a cada pareja de los *mallkus*; esta invitación se denomina “*limíte*”. La reunión “*Anthapi*” se realiza para consolidar la unidad⁷ del equipo de liderazgo. El día siguiente, 25 de junio, el equipo reorganizado de las autoridades comunales visita cada casa de los *mallkus* salientes de los cinco puestos mencionados. Estos últimos les invitan al “*limíte*”, es decir, como se ha mencionado, a un par de botellas de alcohol.

V.1.2.2. *Residencia* (confirmación ritual de los residentes)

Poco después del mencionado relevo del líder, según Emilio Yujra, se realiza un rito denominado “*residencia*”, que al no haber podido observar, describimos según su explicación: el nuevo líder pasa lista de las familias pertenecientes al *ayllu* Colquencha, ante los comuneros que se reúnen en el espacio ritual frente a la iglesia. Luego, el líder entra en la iglesia y recibe del *mayordomo* un maíz antiguo denominado “*qunta tunqu*”, el cual se ha guardado en la iglesia durante varias décadas. El líder vuelve al espacio ritual y muestra el maíz al pueblo. Después de devolver el maíz a la iglesia, el líder invita a todos los asistentes a una copita de alcohol, proclamando “*¡jallälla! (¡viva!)*” alabando el *ayllu*. Luego, invita a todo el pueblo a un banquete en la sede de autoridades comunales (*cabildo*).

⁷ Sobre la unidad, Emilio Yujra se refirió a las expresiones en aymara; *mayasitasiña* (unificar, hacerse uno): “*mä wawaki* (como un bebé)”, “*mä tronco* (como un tronco)” [véase II.2.3.5.].

Alrededor de las 20:00 horas, se colocan más de una centena de costales (actualmente se usan los mismos costales usados para el trigo, pero anteriormente eran los de la lana de llama para meter las papas cosechadas). Alrededor de cada costal se sientan tres comuneros, incluidos los niños, dividiéndose en cuatro grupos: las parejas de los *mallkus* actuales ocupan el interior de la casa que se sitúa en el fondo del terreno de la sede. Luego, en el patio más cercano a la casa se sitúan los “*pasados*” –cumplidos de los puestos de responsabilidad de los *mallkus*–. Luego, los comuneros masculinos, y finalmente, las comuneras femeninas quienes ocupan el patio más próximo a la entrada del terreno [véase la figura IV-5].

Sobre los costales colocados en el suelo, los servicios, empleados por el líder, ponen papas y *ch'uñus* ofrecidos por la pareja del líder. Además de esta comida, los demás *mallkus* ofrecen la sopa. Cada pareja prepara su sopa en un bidón para invitar a los participantes; cada uno de los comuneros toma más de diez platos de diferentes sopas. Este banquete continúa hasta alrededor de las 23:00 horas.

V.1.2.3. *Ayuno*

Poco después del rito “*residencia*”, las autoridades comunales realizan un “*Ayuno*”, o plegaria por el ayuno, en un periodo que va de jueves a sábado –durante tres días–. Según Emilio Yujra, a las cuatro de la madrugada del jueves, los *mallkus*, tanto de la iglesia de abajo como de la de arriba, suben a la iglesia de arriba y rezan cantando himnos religiosos para que el nuevo equipo de los *mallkus* pueda llevar a cabo su misión en adelante con éxito. El viernes, segundo día del *Ayuno*, los *mallkus* pertenecientes a la iglesia de abajo rezan en esta iglesia, mientras que los *mallkus* que corresponden a la iglesia de arriba suben a la iglesia de la colina nuevamente. El sábado, último día del *Ayuno*, todos los *mallkus* realizan el *Ayuno* en la iglesia de abajo.

Durante los tres días del *Ayuno*, el cual se realiza varias veces anualmente –de jueves a sábado, sin excepción–, los *mallkus* deben guardar el ayuno durante toda la mañana; después de la oración, comen en el espacio frente a la iglesia, invitándose a la sopa que

cada pareja prepara; por consiguiente, deben tomar varios platos de la sopa. Este proceso es idéntico en todos los rituales llamados “Ayuno” en Colquencha [fotografías VI-4c y d].

V.1.3. El rito de transición de la sociedad comunal

Los procesos rituales en torno al relevo de los *mallkus* –especialmente el del líder principal *jach’a mallku*– pueden comprenderse mediante las teorías del rito de paso, concepto que Van Gennep (1909) propuso, y que se ha desarrollado principalmente con V. Turner (1969) y E. Leach (1976). Los procesos descritos arriba constituyen no solamente el rito de iniciación del nuevo líder, sino también el de transición de la sociedad comunal, como veremos a continuación.

Primero, la pareja del líder saliente con el uniforme va a la casa de la pareja entrante, quien se viste con ropa informal; la primera pone el uniforme a la pareja entrante. A partir de este momento aparecen dos parejas del líder principal con la ropa formal idéntica, formando una situación <liminal> con una ambigüedad, rompiendo el orden estructurado, durante unas horas. Luego, tras las visitas de cortesía tanto en la iglesia como en el ayuntamiento, el nuevo líder convoca una reunión para iniciar su soberanía y completar la incorporación a su puesto, con los rituales *Anthapi* y *limíte* en la sede de la Organización de *mallkus*, la cual es un espacio cerrado.

Por otro lado, los líderes salientes culminan su misión bailando en el espacio ritual frente a la iglesia, recibiendo regalos por el *ayni*. En este momento, los *mallkus* salientes ya no ocupan el lugar habitual, –escalinata de la iglesia–, sino el espacio más abierto al público, o mejor dicho, el espacio para el público. Luego, regresan a casa retirándose definitivamente del puesto. El día siguiente, el nuevo líder con el uniforme visita al anterior que se viste con ropa informal, un acto inverso a la visita al líder entrante que inicia los procesos rituales del relevo. A través de dichos procesos, la sociedad comunal finalmente incorpora a la nueva organización bajo el dominio del nuevo líder, lo cual se afirma en el ritual “*residencia*”.

El quid de los procesos citados se puede esquematizar conforme a la teoría estructuralista del rito de paso que articula el tiempo social, propuesta por E. Leach (1981[1976]: 160), como se indica en la figura V-1 (Tomo II: E15 de la presente tesis).

V.1.3.1. El simbolismo del maíz

Nos llama la atención el hecho de que se utilice un maíz antiguo, llamado “*qunta tunqu*”, en el ritual “*residencia*”. En los pueblos de nuestra investigación, se observa que se regalan los productos que no se pueden cosechar en su propio campo, tanto por el *ayni* como por el *cariño* en el contexto festivo [véase el siguiente capítulo VI]. En el trasfondo de estas características, hallamos una apreciación de los objetos raros, exteriores y difíciles de conseguir.

Es indudable que esta inclinación a valorar los objetos raros y exteriores es universal; en la sociedad industrializada también es muy común que elijamos el mejor regalo entre los objetos raros como un producto especial de una región lejana; el otro ejemplo es que los objetos guardados con cuidado en los museos suelen ser los que no se pueden conseguir en las cercanías con facilidad. Con todo ello, se supone que el maíz que no se puede cultivar en el altiplano conlleva un valor simbólico en los pueblos altiplánicos.

Además, según Rasnake (1988: 75, 194), en el pueblo Yura del departamento de Potosí-Bolivia, donde se cultiva el maíz, los granos de maíz representan las familias del pueblo; en la antigüedad, las autoridades comunales utilizaban los granos de maíz para memorizar la recaudación de impuestos. En el momento de su investigación el sistema de los granos de maíz se mantenía de un modo simbólico: “Los granos de maíz siguen simbolizando la solidaridad del ayllu y la unidad contribuyente, aunque ya no demuestra la exactitud matemática de antes [The corn grains, while still symbolizing the unity of the ayllu and the tasa units, no longer demonstrate the mathematical exactitude of before]” (*op.cit.*:75). Por ejemplo, cuando se asume la responsabilidad del *alcalde* –un

puesto de autoridades comunales de Yura—, los *alcaldes* actuales visitan a los electos, cargando los granos, envueltos en la bolsa tejida, en sus espaldas; tras contar los granos cotejando su número con el del año pasado, los transfieren a los *alcaldes* electos junto con su bolsa tejida (*op.cit.*:195).

En Colquencha, el maíz antiguo se guarda de forma entera y el nuevo líder lo muestra al pueblo. Si los granos no sueltos también representan las familias, la mazorca supone representar la unidad del pueblo. Además, por el hecho de que se utilice el maíz antiguo anualmente, sin renovarlo, esta mazorca representa la antigüedad y continuidad de la sociedad comunal. La cualidad de esta mazorca que <pertenece a la iglesia> también se comparte con las autoridades comunales, y en consecuencia, con los comuneros, dado que todos los comuneros deben cumplir con la responsabilidad de autoridades comunales.

Ahora bien, conviene destacar que el uniforme del líder que representa su posición, plasma la situación liminal mencionada arriba: la aparición de dos líderes con el mismo uniforme. Además, el vestuario del líder se utiliza como un tipo de signo en el sacrificio ritual. Vamos a examinarlo a continuación.



Dos parejas del líder saliente y entrante en el día de San Juan

V.2. La preparación de la nueva *aynuqa* y el sacrificio ritual de agosto

V.2.1. La preparación de la nueva *aynuqa* [fotografías V-3 (a,b y c)]

Entre los terrenos de los pueblos investigados, existen terrenos bajo el control comunal, el cual determina la rotación de cultivos (alternancia de productos), así como el ciclo de la tierra cultivable (*aynuqa*) y la del descanso-pastoreo (*puruma*); sus tierras se dividen en dos zonas ecológicas: *parki* (terreno pendiente de la ladera) y *pampa* (terreno plano de la llanura), y asimismo, cada zona se divide en alrededor de diez setores, en las cuales se realiza dicha rotación de la *aynuqa*.

Tanto en Chuquiñuma como en Colquencha, las tierras para *aynuqa* se dejan descansar de 6 a 7 años, siendo la *puruma* que se utiliza como un pastizal común entre los comuneros. La *puruma* en este contexto debería traducirse a la lengua española como “el campo en barbecho”. Sin embargo, la palabra “barbecho” se usa con el significado de “segunda roturación de la *aynuqa*” entre los aymaras, con la pronunciación de “*barbichu*”⁸. Para evitar la confusión, empleamos los términos locales, *puruma* y *aynuqa*, sin traducirlos. En cuanto al control comunal sobre las tierras para la *aynuqa*, vamos a ocuparnos en el capítulo IX, y aquí veremos el procedimiento técnico para preparar la nueva *aynuqa*.

Se levanta la veda para roturar la nueva *aynuqa* mediante un ritual realizado en el período del Carnaval, el cual se denomina “*Uraqi laki* (reparto de tierras)” en Chuquiñuma y, “*Yapu laki* (reparto de parcelas)” en Colquencha. Las tierras de la nueva *aynuqa* están endurecidas, dado que no se han removido durante los años de descanso, siendo la *puruma*. No obstante, el período del Carnaval favorece la labranza, correspondiendo a la época lluviosa, en la cual se remoja la tierra. Para arar la tierra, en la antigüedad, especialmente en la época precolombina, se utilizaba un arado de palo (*uysu* o *wiri*). Actualmente casi ya no se usa y se ha difundido el uso de la yunta ampliamente en el altiplano boliviano. Además de ello, últimamente, la introducción del

⁸ Vid. Carter & Mamani (1982: 89), Berg (2005: 22).

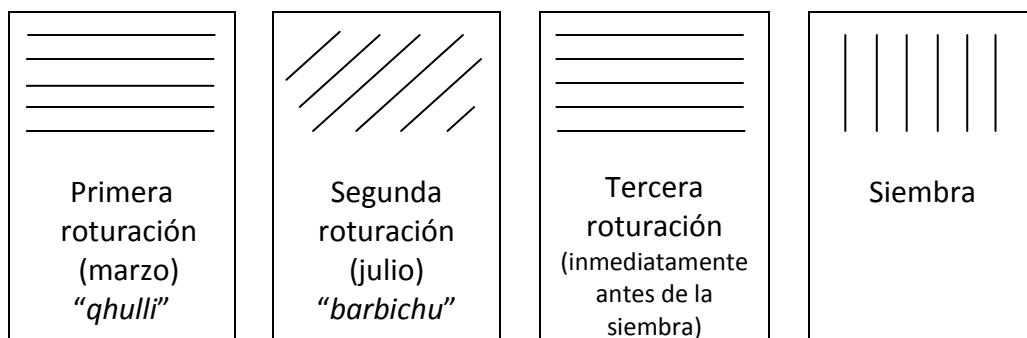
tractor también está siendo cada vez más acelerada; con tractor pueden preparar la tierra para la siembra, con sólo una roturación.

En cuanto al procedimiento técnico para layar el campo entre los aymaras del altiplano, existen informaciones detalladas por Carter y Mamani (1982). De este modo, aquí esbozamos el procedimiento de roturación de la *aynuqa* con yunta, informado por Emilio Yujra, sólo para presentar un dato al respecto.

Según Emilio Yujra, la preparación de tierras para la siembra de la nueva *aynuqa* es como sigue: se realiza la primera roturación “*qhulli*”, después del Carnaval, la cual requiere varias manos, para remover las piedras y quitar las hierbas duras.

A continuación, “después de la Semana Santa”, en julio –no obstante que pasen varios meses desde la Semana Santa–, tras una lluvia o una nevada se realiza la segunda roturación llamada “*barbichu*”, en la que se layan los surcos con el arado con un ángulo de 45 grados respecto a los surcos de la primera roturación. Este trabajo puede realizarse con una sola persona manejando la yunta. Tras esta roturación “*barbichu*”, se celebra el sacrificio ritual en la nueva *aynuqa*, como veremos más adelante. Luego, poco antes de la siembra, se efectúa una tercera roturación en la misma dirección de la primera, para acabar la preparación de la tierra.

Al sembrar, abre los surcos en la orientación perpendicular a los surcos de la tercera roturación. Emilio Yujra ilustró dichas roturaciones como se indica a continuación:



No obstante, estos procedimientos ideales no siempre pueden realizarse. Por ejemplo, en el año 2003, no llovió salvo unas nevadas livianas que cayeron en julio y agosto. Además, dado que el hijo mayor de Emilio asumió el *pasante* de la fiesta de la Asunción (15 de agosto)[fotografías VII-1b y VII-3d], debía ayudar a preparar su misión. Así, estuvo muy ajetreado y no pudo realizar la segunda roturación hasta agosto cuando seguía la pertinaz la sequía. Dadas estas circunstancias, al fin y al cabo la familia Yujra desistió la siembra de la *aynuqa* (zona de la *pampa*) en ese año⁹.

V.2.2. El sacrificio ritual de agosto: “*barbichu*” [fotografías V-3d, V-4 y V-5]

El 1 de agosto, en la tierra de nueva *aynuqa* donde ya se ha hecho la segunda roturación “*barbichu*”, se celebra el sacrificio ritual, el cual también suele llamarse “*barbichu*” distinguiéndolo de otros dos sacrificios para atraer la lluvia, ejecutados en noviembre. El otro término aymara “*wilancha*” derivado de “*wila* (sangre)” corresponde al sacrificio de animales en general. Asimismo, el término “*luqtaña*” significa globalmente la ofrenda, incluido el sacrificio animal.

A continuación vamos a describir el ritual del 1 de agosto basándonos en la observación realizada en el año 2002. Los procesos rituales iban progresando simultáneamente en varios sitios, y asimismo, se extendieron durante todo el día, por lo tanto era difícil observar todos los procesos detalladamente. Dada esta circunstancia, esbozamos el ritual concentrándonos en el sacrificio, a lo largo de unas horas.

Este ritual se realiza bajo la dirección de unos *maestros* –sabios y/o celebrantes tradicionales–, con la participación de las autoridades comunales y unos niños que desempeñan el papel de “*Angelitos*”. Los participantes rezan arrodillándose en la iglesia en la madrugada (alrededor de las 5:00 a 7:00 horas). Luego, acuden a la nueva *aynuqa* de la zona de ladera (*parki*), denominada “*Wayllamaya*” (*aynuqa* del año 2002). Su

⁹ Según la familia Yujra, las tierras que no se siembran aunque están en la etapa cultivable (*aynuqa*), por algunas circunstancias, se denominan como “*tususki*”.

espacio ritual tiene una extensión de alrededor de una hectárea, dilatándose desde la loma hacia la llanura. Los dos extremos –este y oeste– de este espacio ritual son demarcados respectivamente, con las piedras alineadas [véase la figura V-2].

“Qala Achachi” (Achachi de piedras) [fotografías V- 3d y V-5b; figura V-2]

En el centro entre estas dos líneas de demarcación, más cercano al oeste, se colocan un par de figuras antropomorfas hechas de piedras, que miran hacia el este. Estas figuras son de tamaño natural, representando a personas sentadas en el suelo, poniéndose el vestuario de la Danza de los *mallkus* de la pareja del líder principal (*jach'a mallku* y *t'alla mama*), cuya parte inferior toca el suelo. La figura femenina se viste con la falda con rayas rojas y blancas, así como el tejido fino con figuras verticales rojizas en la espalda. Debajo del tejido, se pone el otro en color verde, y en su cabeza, la capucha negra; estos dos puntos componen una pequeña diferencia del vestuario de la Danza de los *mallkus*, en la cual se baila llevando la capucha en las manos y no se viste el tejido verde. El vestuario de la figura masculina también es similar al de la Danza de los *mallkus*: el poncho corto con rayas rojas y blancas, así como el traje largo. En su cabeza se pone el *wari* (vicuña) sombrero, en vez de llevarlo en las manos.

En el medio de las dos figuras, se coloca en el suelo un tejido para hojas de coca. Al lado derecho de la figura masculina, se coloca una bandera nacional, cuya parte inferior toca el suelo. Además, enfrente de las figuras, se colocan las varas de mando clavándolas en la tierra: la vara más larga es del *secretario de justicia*, y las dos cortas son del *sullka justicia* y del *jisk'a justicia* respectivamente. En el asidero de cada vara de mando, se adorna una cinta tricolor de la bandera nacional.

La figura femenina se denomina “*Pachamama*”, “abuelita”, o “*t'alla mama*”, la cual representa las tierras (*uraqi*) y la *aynuqa*, según los comuneros. La figura masculina que está a su derecha se denomina “*Achachila* (espíritu tanto de los antepasados como de los cerros)”, “*mallku*”, o “*jilaqata* (autoridad comunal)”. Emilio Yujra llama estas figuras “*Qala Achachi*” (*Achachi* de piedras).

Detrás de las figuras, en paralelo a estas, las autoridades femeninas se sientan en el suelo alineándose. Enfrente de ellas, a unos tres metros de distancia, las autoridades masculinas se sientan en las piedras de demarcación. El líder principal y los *maestros* están en el centro de esta línea. Cada uno de ellos se acerca a las figuras y les saludan abrazándolas y/o invitándolas a coca y alcohol, como si las figuras fueran vivas.

Dado que las tierras de *aynuqa* se extienden atravesando el territorio del *ayllu*, el ritual de la *aynuqa* es, en principio, un acontecimiento de todo el *ayllu*, que consta de tres pueblos. En efecto, las autoridades de la Organización de autoridades comunales de Marquirivi también participan en este ritual. No obstante, el pueblo Machacamarca que no guarda buena relación con el pueblo Colquencha –centro del *ayllu*–, no participa desde ya hace mucho tiempo representado por sus autoridades, según los participantes.

10:30 horas: preparar la ofrenda “misa”[fotografías V-4 (a y b)]: Se coloca un tejido ritual entre las dos líneas de las autoridades –femeninas y masculinas–. Encima de este tejido, se colocan las “*misas*” (ofrenda como comida para las deidades)¹⁰ y los tejidos (*misa awayus*) de las autoridades femeninas, quienes lo llevan para envolver las “*bendiciones*”. Los ingredientes de las *misas* incluyen sebo de llama (*qarwa unto*), *q'uwa*¹¹, lana de llama y dulces, entre otros.

En este ritual, las *misas* constan de dos clases: “*Dulce misa*” para la *Pachamama* y “*Gloria misa*” para los *Achachilas*. Los ingredientes son comprados por los *mallkus*, y los *maestros* los arreglan determinando el destinatario de cada *misa* (a cuál *Achachila* de entre varios). En el centro de las *misas*, se colocan dos juegos consistentes en sendas naranjas con una flor roja cada una, metida en la fruta cítrica [fotografías V-4 (a y b)].

¹⁰ “*Misa*” se describe también como “*mesa*”, que se define como “un tipo de ofrenda construida por una serie de ingredientes que se articulan entre sí configurando un plato de comida. Esta ‘comida’ es la pertinente para los seres tutelares comprometidos en la preservación de la identidad y subsistencia del aymara.”, según Gerardo Fernández Juárez quien examina las “*mesas*” aymaras pormenorizadamente en su libro “El banquete aymara; Mesas y yatiris” (1995 hisbol: 21) que se basa en su tesis doctoral de la UCM.

¹¹ *Q'uwa* es una yerba aromática del altiplano que “posee un olor penetrante característico que al quemarse produce una intensa humareda.”(Fernández 1995: 233).

Las autoridades, tanto femeninas como masculinas, se sientan en círculo alrededor de las *misas*. Una vez preparadas, los *mallkus* pasan sus bolsas de coca (*wallqipu*) al participante de su izquierda, recibiendo la del de su derecha, hasta completar una vuelta: uno pasa su bolsa a la persona que está a su derecha y recibe la bolsa de la persona que está su izquierda. De la bolsa recibida de la izquierda saca unas hojas de coca y pasa esta bolsa a la derecha. Se repite, hasta que vuelva su propia bolsa.

11:30 horas: Oblación de las *misas* [fotografía V-4d]: Los *maestros* llevan las *misas* preparadas al otro extremo del espacio ritual, pasando delante de las mencionadas figuras antropomorfas, dirigiéndose hacia el este. Los *maestros* queman las *misas* en un horno sencillo hecho de piedras, que se instala al lado de las piedras de demarcación, invocando varios seres tutelares para que reciban las ofrendas; se invocan decenas de divinidades uno tras otro; por ejemplo, la *Pachamama* y los *Achachilas* de los nevados como Illimani (6402m), Mururata (5869m), Huayna Potosí (6088m), así como de los cerros cercanos¹².

Al mismo tiempo, el otro *maestro* lleva a los niños disfrazados de “*Angelitos*” a la mitad de la colina, al sur del espacio donde están los *mallkus*, a una distancia de unos 30 metros. Allí los “*Angelitos*” se instituyen en la oración con el *maestro*. Se puede ver un humo que indica que allí también se quema alguna parte de las *misas*. Los *Angelitos* hacen su debut con este ritual, a partir del cual, participan en los rituales especialmente los del “*Ayuno*”, durante la época de la siembra hasta la de cosecha [fotografías VIII-10 y VIII-11].

11:30 horas: Caza de llama: Un rebaño de unas treinta llamas es conducido al oeste del espacio ritual por su dueño. Los *maestros* y otros hombres cercan el rebaño con una cuerda, y reducen el círculo andando hacia su centro¹³. En este proceso una llama es

¹² En esa ocasión (2002) también se invocó el “Banco Central”, lo cual es inadecuado, según Emilio Yujra.

¹³ Esta forma de caza nos recuerda el *chaku*, caza incaica, consistente en rodear a los animales salvajes como la vicuña con numerosas personas y cogerlos con las manos (Garcilaso de la Vega 1609: capítulo VI).

elegida, agarrándose y arrastrándola al espacio cercano al horno que arroja humo –a este lado de las piedras de demarcación–; la hacen sentar agarrando sus patas traseras.

Invocación:

Primero, la pareja del *jach'a mallku* (líder principal) se acerca a la llama y le invita a coca y alcohol, dirigiéndole unas palabras con respeto y cariño, abrazándola. Le siguen los demás *mallkus* [fotografía V-4c]. Finalmente le invitan a un líquido ritual rojizo llamado “vino”, y los *mallkus* vuelven a su lugar, pasando delante de las figuras de piedras (*Qala Achachi*).

12:00 horas: Sacrificio: Los ayudantes excavan con picos, un hoyo en la tierra, el cual tiene unos cuarenta centímetros tanto de diámetro como de profundidad. El *maestro* aprieta el cuello de la llama contra el hoyo y la sacrifica con un cuchillo. El otro *maestro* echa la sangre en el hoyo, invocando a la Madre Tierra (*Pachamama* o *Terra Mama*) y a los espíritus de los cerros hasta que termina el desangramiento, el cual se efectúa ágilmente alzando las patas traseras. Luego, al lado de la llama sacrificada –que se despieza–, se sacrifican dos ovejas siguiendo exactamente el mismo proceso.

El procedimiento de sacrificio se ejerce con sólo los *maestros* y sus ayudantes. Según Emilio Yujra, la cabeza, el corazón y los huesos se queman en el mencionado horno para ofrecer a las deidades. La carne es cocinada en el mismo lugar por las *coronel mamas* para la sopa y el asado; Sólo la panza se lleva a la sede de autoridades comunales y se cocina allí.

Los *mallkus* observan dichos procesos desde lejos realizando oraciones bajo la dirección de los *maestros* que están juntos: giran a la izquierda yendo de rodillas tres veces en el mismo sitio y agitan su bolsa de coca trazando círculos delante de su pecho. Los *maestros* soplan la corneta de calabaza y el *mayordomo* toca la campana llevada en la mano. Los *maestros* también soplan el humo del incensario.

13:30 horas: Cada participante ofrece *ch'uñus*, preparados en casa, echándolos sobre la gran prenda tejida que se coloca en el centro del espacio donde se sientan los *mallkus*.

La carne asada de los animales sacrificados también se pone encima de los *ch'uñus*. Tras la oración relizada por el *maestro*, todos los participantes comen asado y sopa de los animales sacrificados con *ch'uñus*.

15:30 horas: Interpretación del Llano Wayli [fotografía V-5a]

Tras la comida, los *coroneles* y otros hombres comienzan a interpretar la flauta vertical para la danza de *Llano wayli*. En esta ocasión la mayoría de los intérpretes, incluidos los *coroneles*, se ponen con un poncho de color beige grisáceo, igual que los *maestros*. La interpretación se realiza en el espacio entre las figuras antropomorfas de piedras y el espacio de sacrificio.

Primero, los flautistas repiten una frase sencilla varias veces, la cual difiere de los temas bailables, con toques de la corneta de calabaza. Las autoridades comunales se les acercan agitando su bolsa de coca trazando círculos. Luego, se incorpora el tambor y se interpretan los temas bailables. Los flautistas forman un círculo giratorio, a izquierda y a derecha. Los *mallkus* alaban a los intérpretes arrodillándose y luego, les saludan invitando a licores [Sobre *Llano wayli*, véase G25 (tomo II)].

* * *

La llama sacrificada en este ritual debe de ser ofrecida por la pareja del organizador del *Phusiri* (*mallku mayor*) en la fiesta de la Exaltación en septiembre –última fiesta patronal que marca el comienzo de la siembra– según los informantes. No obstante, esta combinación de las dos responsabilidades puede ser reciente; según el ex organizador del *Phusiri* de dicha fiesta del año 1998, no ofreció la llama para el sacrificio de agosto, dado que no existía tal obligación. Aun así, se observa el mismo significado en los dos cargos: el ofrecimiento del animal sacrificado para la nueva *aynuqa*, en la cual se siembra tras unos pocos meses y el cumplimiento del *mallku mayor* en la fiesta de la Exaltación que marca el comienzo de la siembra.

Ahora bien, unos días después del sacrificio “*barbichu*” en la nueva *aynuqa*, en la cantera de caliza también se celebra un sacrificio similar, con la participación de las autoridades, tanto de la Organización comunal, como de la asociación cooperativa de la explotación mineral. Esta última prohíbe el acceso de forasteros y no me han permitido la observación de dicho ritual.

Según unos comuneros, en el espacio ritual de la cantera, se coloca sólo la figura masculina hecha de piedras y no la femenina. Además de este sacrificio en agosto, nos informan que en el Carnaval también se realiza un sacrificio más en la cantera. Estos dos sacrificios son los únicos rituales que se celebran anualmente en la cantera de caliza, según nos informan los comuneros.

V.2.3. El espacio ritual del sacrificio y el vestuario como un signo icónico

V.2.3.1. Las teorías del sacrificio ritual

El sacrificio ritual se halla en diferentes religiones en todo el mundo, incluidos el cristianismo y judaísmo, así como las religiones romana y griega, entre otras. Sus estudios se remontan a los evolucionistas como E.B. Tylor (1871), R. Smith (1889), y H. Spencer. Entre los estudios sintéticos, el célebre trabajo realizado por H. Hubert y M. Mauss (1899) es reconocido como un estudio clásico. En las últimas décadas, R. Girard (1972, 1982) ha argumentado especialmente sobre el chivo expiatorio, suponiendo la violencia original. Entre los estudios etnográficos y/o antropológicos, se destaca el argumento de E. Pritchard sobre el sacrificio ritual de los Nuer (1956), por sus datos y análisis detallados.

En la región andina, el sacrificio ritual se ha descrito desde la época colonial¹⁴, con animales como llamas y cobayas. Como veremos más adelante, el sacrificio se puede

¹⁴ Por ejemplo, Pablo José de Arriaga (1621: capítulo IV), Garcilaso de la vega (1609: N° VI, Capítulo XXII), y Felipe Guaman Poma de Ayala (1993[1613]:725).

comprender como un tipo de don recíproco para las deidades, ofrecido por parte de los comuneros [véase el apartado V.2.3.2.]. De suerte que se utilizan sólo los animales domésticos, especialmente llamas y ovejas, en los pueblos de nuestra investigación (los animales silvestres pertenecen más bien a las deidades). En su mayor parte se realiza como el ritual agrícola con el fin de conseguir la fertilidad y la lluvia, entre otros¹⁵, no obstante que exista el sacrificio en un rito funerario: según Emilio Yujra de Colquencha, sacrifican una llama en la casa del difunto recién fallecido; unen su mano y el cuello de una llama viva, en la cual hacen cargar las papas, *ch'uñus*, carne y sal. Luego se sacrifica, para que guíe al difunto al otro mundo¹⁶.

Especialmente en el mes de agosto se realizan diversas ofrendas, incluidos sacrificios, dado “el período de crisis”, siendo la fase de transición de la época seca a la lluviosa en las zonas altas andinas: Perú y Bolivia (*vid.* Tomoeda 1993: 289-290)¹⁷. Según los aymaras del altiplano boliviano, agosto es el mes en el que la tierra –*Pachamama*– tiene boca <*lakan phaxi*> (*vid.* G. Fernández Juárez 2006)¹⁸.

El ritual “*barbichu*” de agosto en Colquencha también es concebido como una ofrenda para los seres tutelares, principalmente la *Pachamama*. Se realizan oblaciones para que se recobren las tierras de la nueva *aynuqa*, tras 6 a 7 años de descanso –*puruma*–, con el objeto de la consecución de una buena cosecha. El hecho de que el sacrificio ritual se denomine “*wilancha*”, que literalmente significa “manchar con sangre” en el idioma aymara, sugiere que el quid de este ritual reside en echar la sangre, la cual conlleva la energía vital, a la tierra. Así suministran alimentos a la *Pachamama*, antes de empezar

¹⁵ En la región andina, se difunde también la adivinación mediante las vísceras (e. g. Garcilaso de la Vega 1609: N° VI, capítulo XXII, J. W. Bastien 1985[1978]: 77).

¹⁶ Entrevista en el día 26 de septiembre del año 2002.

¹⁷ Tras la época seca, la *Pachamama* tiene hambre o “está enferma... hay que prepararse ofrendas de flores, hojas de coca, grasa de llama, etc., que se darán por recibidas cuando se quemen o se entierren en lugares determinados. A *Pachamama*, entonces, le habrá llegado ‘su comida’ y recuperará sus fuerzas” (Tomoeda 1993: 290).

¹⁸ “Agosto es un período de gran importancia ceremonial en el altiplano aymara. Es el momento en que la tierra, *pachamama*, según cuentan los aymaras, se abre para recibir las ofrendas rituales que necesita para recuperar su vigor y fortaleza una vez transcurrido el invierno. Por eso le dicen *lakani phaxi*, “el mes que tiene boca”. En agosto las familias aymaras realizan ofrendas ceremoniales... (Fernández Juárez 2006: 51-2)”.

la siembra. Mediante esta ofrenda, se asegura la “*bendición*” otorgada por la Madre Tierra¹⁹.

H. Hubert y M. Mauss (1983[1899]: 73) también afirman, como el segundo objetivo del sacrificio agrícola, que este último “hace posible fertilizar el sembrado...para mantener la vitalidad del campo de cultivo”. Este objetivo coincide con nuestro sacrificio de agosto. No obstante, en Colquencha, o en los pueblos aymaras en general, no se observa una destrucción completa citada por dichos autores (*op.cit.*: 45). Por el contrario, los animales sacrificados, llama y ovejas, se cocinan y se comen entre los participantes, salvo la sangre que se echa en el hoyo de la tierra y una parte de las vísceras que se quema. El modo de sacrificarlos tampoco difiere del empleado en las carnicerías. Además, tampoco se observa el alargamiento de la agonía (*op.cit.*: 42), sino más bien se ejecuta rápidamente. Al fin y al cabo, el tratamiento de los animales en el sacrificio ritual entre los aymaras no difiere del hecho de alimentarse de carne en la vida cotidiana, o del de hacer una barbacoa. Sólo los procedimientos elaborados, incluida la interpretación de las flautas, distinguen al ritual.

Entre estos procedimientos, se observa un proceso de “sacralización”, articulada por H. Hubert y M. Mauss (1899): los animales son invitados a coca y alcohol, así como abrasados y alabados. Según Leach, analizando el sacrificio del Levítico, tocar los animales sacrificados con la mano “establece la relación metonímica”, lo cual “implica que el animal sacrificado es una sustitución de los donantes (Leach 1981[1976]: 178)”²⁰. Ciertamente, como varios autores indican acertadamente, dichos procesos de sacralización sugieren que los animales se identifican con los comuneros representándolos, siendo un mediador entre ellos y las deidades; y que se ofrecen no solamente los objetos físicos como la sangre y las vísceras, sino también un sustrato metafísico como la vida (*vid.* E. Pritchard 1995[1956] capítulo XI).

¹⁹ En Colquencha, especialmente en la cantera, los dos sacrificios (agosto y marzo) son los únicos rituales anuales. De ello hallamos una importancia en el sacrificio de sangre con el fin de beneficiarse de la tierra, tanto mediante los recursos agrícolas como mediante los minerales.

²⁰ Según E. Pritchard (1995[1956]: 190), A. Loisy también expresó el simbolismo en el que el animal sacrificado representa al ser humano sustituyéndolo como “figuration”.

V.2.3.2. El sacrificio como un don recíproco

Las teorías que consideran el sacrificio como un don también se remontan a Spencer y Tylor; entre las cuales, E. Leach afirma que “el sacrificio animal es un símbolo de donación como una expresión de la relación recíproca”, y con ello, “los dioses son obligados a beneficiar a los hombres” (1981 [1976]: 168).

También en los ritos andinos es indudable la importancia de la relación recíproca entre hombres y dioses, como un principio fundamental (*vid.* G. Fernández Juárez 1995: 401-2, J. Bastien 1985 [1978]: 194). Arriaga (1621: capítulo IV)²¹ enumera ofrendas en torno a la religiosidad autóctona en la época colonial: *chicha*²², coca, plata, llama, maíz, pestañas de los ojos y otros. Entre estos, sobre la ofrenda de ganados, sugiere el intercambio recíproco entre el sacrificio y la multiplicación de ganados mencionando que “los mismos indios que tienen ganado dan sus corderos y llamas para que los sacrifiquen por el aumento de su ganado.” Hasta la actualidad, en los pueblos aymaras, las ofrendas como bebida alcohólica y coca, así como llamas y ovejas son sustanciales para asegurar la *bendición* otorgada por los dioses.

Existen pueblos que expresan esta relación como una manutención mutua. Según Hosoya, quien investigó sobre el espíritu de las montañas en los Andes peruanos, “los espíritus de las montañas toman parte en la vida entera de los hombres y tienen una relación recíproca con ellos. Los hombres llevan a cabo rituales y <mantienen> a los espíritus de las montañas mediante las ofrendas. A cambio, los espíritus de las montañas también <mantienen> y protegen a los hombres que realizan rituales...No obstante, si los hombres faltan a sus rituales, sufren la reducción de ganado, mala cosecha y una desgracia...” (1997:47).

J. Bastien, por su parte, investigando entre los quechuas en el departamento de La Paz-

²¹ El capítulo IV del libro *Extirpacion de la idolatría del Piru*, “Qué ofrecen en sus sacrificios y cómo” (1968[1621]: 209-211), escrito por Pedro José de Arriaga.

²² *Chicha* es una bebida alcohólica que se obtiene por fermentación del maíz.

Bolivia, también afirma la reciprocidad como: “Una vez que la montaña sea alimentada, la montaña alimenta a la gente [After the mountain is fed it feeds its people].” (1978: 190). Este concepto se expresa en las oraciones recopilados por Bastien en un sacrificio ritual para la primera roturación en el pueblo Kaata: “Te ruego, Madre tierra, te ofrecemos la sangre con todo nuestro corazón... Señor del sacrificio, Señor del ayllu, Señor de la estación, recibid la sangre de la llama inmolada, dadnos una cosecha abundante, otorgadnos la multiplicación de nuestro rebaño y buena suerte en totalidad, Madre tierra, toma esta sangre [This we ask of you, Mother Earth, and we give you blood with all our heart... Lord of qochu, lords of the ayllu, lords of the season, receive this blood from the qochu. Give us an abundadnt harvest, great increase to our flocks, and grant us good fortune in all. Mother Earth, drink of this blood].” (*op.cit.*: 75-76).

También en los pueblos aymaras de nuestra investigación, los comuneros ofrecen tanto la sangre de los animales inmolados como las “*misas*” culinarias a la *Pachamama* que se identifica con la tierra, así como a los *Achachilas* identificados con las montañas y los antepasados, propietarios imaginarios del territorio del *ayllu*²³. Estas deidades les otorgan a los comuneros tanto las tierras como los fenómenos atmosféricos –la lluvia y la helada, entre otros– así como la fertilidad y la abundancia. Con el fin de obligar a las deidades, es decir, para hacer de las “*bendiciones*” una contraprestación, los comuneros realizan prestaciones con dichas ofrendas, incluida la sangre de los sacrificios.

En cuanto a las relaciones recíprocas, vamos a analizarlas detalladamente en el siguiente capítulo (VI), examinando el intercambio tanto laboral como festivo entre los comuneros de la vida real, además de la reciprocidad entre dioses y hombres. A continuación vamos a analizar el espacio del ritual de agosto, el cual entraña no solamente el sacrificio, sino también las figuras antropomorfas engalanadas –“*Achachis* de piedras” –, tomando en cuenta la teoría de E. Leach (1976).

²³ Estas dos deidades articuladas en la masculina y la femenina son indivisibles y fusionadas: En el sacrificio de agosto, “*barbichu*”, para la *Pachamama* en la nueva *aynuqa*, se inmola también la “*Gloria misa*” para los *Achachilas*, y asimismo, en los sacrificios en noviembre para los *Achachilas*, se ofrece “*Dulce misa*” para la *Pachamama*. Además, se invocan las dos deidades con diferentes nombres sucesivamente, a la hora de ofrecer la sangre, así como de quemar otras ofrendas.

V.2.3.3. Los límites del espacio ritual

Leach (1976) propone unas características esenciales en torno a las líneas de demarcación que se trazan en el espacio del sacrificio como se resume a continuación:

El área 1: El área sagrada, tratada como si fuera una parte del <otro mundo>, en la que se indica la presencia de los dioses mediante unos símbolos icónicos.

El área 2: El área para el público en general, la cual es separada del área 1, aunque está cerca.

El área 3: El área intermedia que se determina para los celebrantes, donde se celebran la mayor parte de los actos rituales (Leach 1981 [1976]: 172-3).

Ahora bien, en el espacio del sacrificio de agosto “*barbichu*” también hallamos similares divisiones espaciales [figura V-2 (tomo II: E-16)]. Modificando un poco el esquema propuesto por Leach, podemos comprenderlo, como se indica en la figura (esquema) V-3 (tomo II: E-17).

Sólo los *maestros* son los que pueden acceder a todas las áreas. Al área sagrada, donde se realiza la comunicación entre dioses y seres humanos, las autoridades comunales no se acercan, especialmente después de la ejecución del sacrificio. Los ejecutantes del *Llano Wayli* –llamados también los “*maestros*” igual que los celebrantes– se sitúan en el área intermedia, a la hora de interpretarse.

V.2.3.4. El vestuario como un signo que se observa en las figuras “*Qala Achachi*”

Por lo mencionado, en este ritual el área intermedia espacial no es el espacio de la ejecución del sacrificio –proceso primordial del ritual–, difiriendo del esquema citada de Leach (1976). Más bien esta área intermedia se constituye como un área <liminal> que representa el límite entre dos mundos: este mundo y otro mundo.

Las figuras antropomorfas “*Qala Achachi*” (*Achachi* de piedras) lo representan paradigmáticamente: estas figuras se denominan tanto con los títulos de deidades, – “*Pachamama*” y “*Achachila*”–, como también con los títulos de seres humanos, –“líder” (*mallku*, *jilaqata*, *t’alla mama*), o “abuelita”–. Es decir, estas figuras, siendo ambiguas, representan el límite entre las deidades y los comuneros.

Su vestuario lo manifiesta visualmente [fotografías V-3-d y IV-7]. Las autoridades comunales son mediadores entre los dioses y los comuneros, como hemos visto anteriormente. Su representante es la pareja del líder principal, cuyo vestuario coincide con el de las figuras, siendo un signo metonímico que simboliza la pareja del líder, y en consecuencia, el pueblo en su totalidad, puesto que los líderes son un signo metonímico del pueblo. El hecho de que estas figuras se denominen también con los títulos de las deidades, indica la continuidad entre los seres de los dos mundos. Además, el sitio donde se colocan estas figuras se sitúa también en el área intermedia del espacio ritual, lo cual implica, espacialmente, la continuidad, y a la vez, la división, entre los dos mundos.

Por otro lado, en noviembre o diciembre, se realizan tres sacrificios rituales en los cerros que se sitúan al este (cerro Llallagua) y al oeste (cerro Parca) del pueblo, así como en el cementerio respectivamente ²⁴. Aunque no hemos podido observarlos, obtuvimos informaciones de que los sacrificios en los cerros son para pedir la lluvia a los *Achachilas* y, en ambas ocasiones se coloca sólo la figura masculina (llamada *mallku* o *Achachila*). Además, como se cita con anterioridad, en el sacrificio en la cantera de caliza, se coloca sólo la figura masculina hecha de piedras y no la femenina.

Estas informaciones implican que la *Pachamama*, representada por la figura femenina, tiene especial importancia en el ritual celebrado en la *aynuqa*. Por el contrario, en los rituales para atraer la lluvia, destaca la importancia de los *Achachilas*, encargados de los

²⁴ En un jueves en el cerro Parca, en un sábado en el cerro Llallagua, y en un lunes en cementerio donde no se coloca ninguna figura antropomorfa, según Rubén Yujra (entrevista del 28 de septiembre de 2011).

fenómenos meteorológicos, representados por la figura masculina. Se supone también el contraste genérico y espacial entre las dos deidades –*Pachamama*: abajo (campo) y *Achachilas*: arriba (cerro) –, lo cual se percibe también entre los Santos Patronos de las dos iglesias.

Arriba / Abajo
Los cerros / La tierra
Masculino / Femenino
Achachilas / Pachamama

Iglesia de arriba / Iglesia de abajo

Santo patrono: Señor de la Exaltación / Santa patrona: Asunta (Señora de la Asunción).

V.2.3.5. La bandera nacional y las varas de mando

Por último, vamos a ver los dos elementos que completan el área intermedia del espacio ritual de la nueva *aynuqa*: la bandera nacional y las varas de mando. El estado nacional después de la Reforma Agraria también –igual que las deidades pero en otras vertientes–, soporta las comunidades agrarias, garantizando a los comuneros el derecho a la tierra. Dada esta virtud, no es raro que se halle el símbolo del Estado nacional como su bandera en el espacio ritual.

En la fiesta de la Santa Cruz de Chuquiñuma, el campanario de la iglesia se adorna con numerosas banderas nacionales, además de panes, frutas y un pañuelo blanco que simbolizan la *bendición*, es decir, la fertilidad y la abundancia, así como buena fortuna. La realización de estos adornos forma parte de la responsabilidad del *preste*, representante de la fiesta, cuya meta es la consecución de la *bendición*.

La bandera nacional también se emplea para adornar tanto las lanzas de los *Amijos* como el pecho de los organizadores electos de la fiesta del año próximo. En Colquencha,

con la banderilla nacional se adorna una vicuña disecada que representa la fertilidad del año próximo, en la fiesta de la *Asunta*, como veremos más adelante. Estos ejemplos indican que la bandera nacional representa la *bendición*, especialmente en el contexto ritual.

En el sacrificio “*barbichu*”, la bandera nacional se coloca tocando el suelo de la nueva *aynuqa*, con su parte inferior, igual que las figuras antropomorfas engalanadas. Este hecho supone ser significativo tomando en cuenta la situación de las tierras. Las deidades –*Pachamama* y *Achachilas*, representadas por estas figuras antropomorfas– otorgan a los comuneros las tierras de cultivo, y asimismo, el Estado asegura su derecho. Por consiguiente, las dos partes apoyan la agricultura aymara, de manera complementaria.

Por último, las varas de mando, adornadas con la banderilla nacional, también se colocan clavándoselas en la tierra, enfrente de dichas figuras antropomorfas. Estas varas pertenecen a los puestos de responsabilidad en torno a la justicia y la regla. De suerte que estas varas representan la capacidad humana de los comuneros que viven en la actualidad, y/o el poder de las autoridades, más que otras figuras icónicas que representan el poder nacional y trascendental²⁵.

Con todo ello, podemos resumir la expresión simbólica del área intermedia del espacio ritual, consistente en las representaciones iconicas, a continuación:

-“*Qala Achachi*” (figuras antropomorfas): representa la continuidad entre los comuneros y los antepasados, quienes implican el origen del territorio del *ayllu*.

- La bandera nacional: representa el poder nacional que garantiza el derecho a las tierras del territorio.

- Las varas de mando: representan la Organización comunal y su poder.

²⁵ No obstante, según Rasnake, entre los Yuras, las varas de mando conllevan un poder trascendental y una gran importancia. Por el contrario, en Colquencha las varas de mando no implican tal importancia. El sacrificio ritual es casi la única oportunidad en la que se destacan las varas.

V.2.3.6. El significado del ritual de agosto

Nuestro análisis precedente implica que el ritual “*barbichu*” de agosto, tiene un significado más allá de la oblación de ofrendas, incluido el sacrificio animal. Ciertamente, el objetivo principal del ritual es suministrar la fuerza vital a la tierra, mediante la sangre y las *misas*, con el fin de recibir la *bendición* de seres tutelares, de manera recíproca, para asegurar una cosecha abundante en la *aynuqa*. De este modo, los procesos rituales se constituyen con el razonamiento lógico que se basa en la reciprocidad, como detallamos en el siguiente capítulo VI.

Además, como hemos revelado en el capítulo IV, en los procesos rituales en Colquencha se percibe un tipo de conocimiento ideológico –los valores y pensamientos compartidos en la sociedad comunal–: la *bendición* deriva de las deidades, la cual se realiza mediante los rituales con los mediadores entre seres tutelares y humanos; es necesario dar ofrendas para recibir la *bendición*, de manera recíproca.

El ritual de agosto también lo comparte; en él, lo que nos llama la atención es el hecho de que se expresen las características tanto de las deidades, como de las relaciones entre estas y los comuneros –especialmente su continuidad–, mucho más explícitamente que los rituales que hemos examinado en los apartados precedentes: <*Ch'uñu wara*>, <Puesta del Cóndor>, <Estrangulación del zorro>, y los rituales del 24 de junio, entre otros.

Ante todo, las figuras antropomorfas se denominan simultáneamente con los títulos tanto de las deidades como de los comuneros; y se visten con el uniforme del líder; además, se colocan en el área intermedia entre el espacio sagrado y el público. Todo ello implica que las deidades son los antepasados de los comuneros, tal como indica la palabra “*achachila* (antepasado, anciano, abuelo)”, y que son el propietario original del territorio del *ayllu*; se le puede considerar también un tipo del conocimiento ideológico que se transmite de manera no lingüística, sino simbólica e icónica.

A la luz de estas observaciones, también podemos comprender mejor las características de las figuras “*Jach’a tata* o *Achachi*”, las cuales actúan en las danzas locales. Los *Jach’a tatas* de la danza de *Phusiri* se visten con un tipo de levita muy parecida a la del líder y dirigen el ritual <*Ch’uñu wara*>, siendo mediadores entre las deidades y los comuneros. Estas características implican que estas figuras vivas del “anciano” también se sitúen en el medio de una continuidad entre los antepasados y los comuneros vivos.

No obstante, a las figuras vivas, –de quienes los hombres se disfrazan–, se atribuyen las otras características, además de ser mediadores. Sobre este tema, haremos un análisis en un capítulo siguiente [VII.2.3.], tras la descripción de la fiesta de la *Asunta*, fiesta patronal del pueblo. Antes de ello, vamos a examinar el intercambio recíproco, el cual constituye el principio fundamental tanto de la sociedad aymara, como de los procesos rituales, así como también de la vida real, especialmente en el intercambio laboral.



VI. El cambio recíproco:

Relaciones sociales que se construyen mediante el cambio de dones y su representación en las fiestas



Como hemos visto, en las fiestas aymaras, las relaciones recíprocas se observan paradigmáticamente en el intercambio por el *ayni* y el banquete especial tanto para los *Amijos* como para los *Phusiris*; asimismo, la reciprocidad entre hombres y dioses se percibe en la oblación de ofrendas incluido el sacrificio animal. Por otro lado, en la vida real también esta relación se arraiga profundamente, constituyendo los actos cotidianos, especialmente el intercambio laboral. En este capítulo vamos a analizar las relaciones recíprocas, especialmente la del *ayni*, tanto en la vida real como en la festiva. En consecuencia, se revela que estas dos fases del intercambio se construyen mutuamente.

VI.1. Estudios precedentes sobre el don y la reciprocidad

Es explícito que el cambio de dones caracteriza al ser humano. Aunque existen animales que realizan el regalo nupcial¹, el ser humano es el único que intercambia objetos, con lo que practican relaciones sociales (*vid.* Konma 2000). Dada esta circunstancia, el cambio de dones ha sido uno de los temas principales en la antropología social y cultural.

Primero, Malinowski (1922) que investigó en las Islas Trobriand marcó el punto de partida del desentrañamiento de la teoría de dones y cambios; descubrió diversos tipos de cambios como *Gimwali*, *Sagali*, *Wasi*, entre otros en la región Massim de Papua New Guinea. Sobre todo reveló que el *Kula* –intercambio de dos objetos de riqueza– era una actividad no solamente económica sino también social y ritual, originándose en el mito y basándose en la regla tradicional, así como se realizaba mediante la navegación y la magia. Asimismo, prestó atención a la reciprocidad que se hallaba en el trasfondo de dichos cambios.

M. Mauss (1923-24), de acuerdo con este descubrimiento y también con las investigaciones sobre el *Potlatch* –régimen de dones agonistas en la costa noroeste de

¹ Por ejemplo, el Alción Rojo (*Halcyon Coromanda*) macho regala sus presas a la hembra en su parada nupcial.

Norteamérica—, entre otros, examinó el tema en su famoso trabajo “Ensayo sobre el don”. En consecuencia, señaló que el intercambio recíproco de dones es un “sistema de prestaciones totales que consta de prestaciones y contraprestaciones, el cual implica las obligaciones de dar, recibir y devolver; y que se intercambian no solamente bienes, sino también gentilezas, festines, ritos, danzas y ferias, entre otros, en la sociedad arcaica donde se mezclan las instituciones religiosas, jurídicas, morales, familiares y económicas. De tal modo, Mauss afirmó que el sistema de cambio de dones se comprende como “fenómeno social total”.

Lévi-Strauss, a pesar de que se inspiró en dicho trabajo de Mauss, lo critica. Según Lévi-Strauss (1949), la reciprocidad es un principio dentro de la estructura innata del espíritu humano y no se construye mediante los principios sociales, afirmando que la noción de la reciprocidad es “una forma inmediata que integra la oposición entre yo y otros”. Asimismo, considera que el matrimonio es el sistema de intercambio de mujeres; las reglas del matrimonio como la prohibición del incesto forman el intercambio recíproco de mujeres: <el intercambio restringido> entre dos grupos (matrimonio de primos cruzados bilaterales) y <el intercambio generalizado> (matrimonio de primos cruzados matrilaterales) con lo cual da mujeres a un grupo y las recibe del otro grupo. De este modo, según su análisis estructural, la prohibición consciente del incesto para los interesados resulta que es un producto del principio de reciprocidad inconsciente de la estructura mental.

Por otra parte, los datos empíricos, presentados principalmente por Malinowski, impulsaron el análisis antropológico de la economía; se han expuesto diversos argumentos en torno a la pertinencia del concepto de <economía> a la sociedad llamada primitiva. Polanyi (1976 [1657]) distinguió el significado formal y el significado substantivo del término <económico>, intentando determinar el significado coherente del término en todas las ciencias sociales; el significado substantivo implica el intercambio entre hombres y su medio ambiente natural y social, cuya economía está incrustada en la sociedad, mientras que el significado formal es de la economía independiente de la sociedad que implica la racionalidad de la relación medios-fines, basándose en la maximización del beneficio.

Polanyi propuso la economía substantiva para el análisis económico de las sociedades, a las cuales no se aplican los axiomas de la teoría económica formal como la elección racional y el sistema de mercados formadores de precios. Esto fomentó el debate entre los sustantivistas que se adhieren a Polanyi y los formalistas, quienes sostienen que la teoría económica formal es aplicable universalmente (*vid.* Godelier 1976[1974])².

Polanyi propuso los tres principios como formas de integrar el proceso económico substantivo: la reciprocidad, la redistribución y el intercambio. La reciprocidad implica los movimientos de bienes y servicios entre los agrupamientos o los individuos simétricos. La redistribución designa los movimientos de apropiación hacia un centro y luego vuelve al exterior como sus subordinados. Por último, el intercambio se refiere a movimientos viceversa en el sistema de mercado de la economía monetaria. Polanyi subrayó que las tres formas “no implican ningún orden temporal” (1976: 167) y pueden presentarse simultáneamente en una sociedad.

Sahlins (1965, 1972), aunque estudió bajo la dirección de Polanyi, incorporó estas formas a su teoría evolucionista del sistema político, aplicándolas a las etapas de evolución: la reciprocidad predomina en las etapas de bandas y tribus, la redistribución en la de jefaturas y el intercambio en la etapa de Estados.

Sahlins (1972,1976[1974]) también desarrolló la tipología de reciprocidad emprendida por Gouldner (1960) y Service (1966) en torno a la economía tribal; señala que los tres puntos – dos extremos de la reciprocidad <generalizada> y la reciprocidad <negativa>, así como su punto medio la <equilibrada>– forman una secuencia que corresponde con la distancia social. Es decir, la reciprocidad <generalizada> prevalece en las esferas más

² Como Buring (1976[1962]) –uno de los formalistas–, indica acertadamente, nos parece que la diferencia entre ambas propuestas, en gran parte, deriva de la discrepancia del objeto de la investigación. El objeto de los economistas es el sistema de mercado de la economía monetaria con el axioma de maximización, mientras que el interés de los antropólogos es el acto del ser humano y su economía se considera en un contexto más amplio. Aunque el debate clásico no parece que haya desembocado en un acuerdo, es indudable que esto ha llamado la atención sobre el problema epistemológico de que si los conceptos occidentales como el de <economía> es aplicable o no en las culturas no occidentales; es un punto sustancial desde la visión de la antropología social y cultural.

estrechas como la unidad doméstica, la negativa es el intercambio en la esfera periférica o intertribal, y la <equilibrada> reside en el medio de las dos esferas. En su definición, la reciprocidad <generalizada> designa los dones altruistas sin contraprestación y la <equilibrada> es el intercambio de cosas idénticas o equivalentes; el don debe ser devuelto dentro de un plazo. Por último, la <negativa> es un intento de obtener algo gratuitamente en forma más insociable, incluso trapacería o robo.

Aunque Sahlins incluye el movimiento de una sola dirección en el concepto de la reciprocidad, generalmente este concepto se considera como una consecuencia de los movimientos interactivos (viceversa) de bienes o servicios entre dos partes – agrupamientos o individuos–. Según Baal (1975), dicho concepto encierra una esperanza de que se devuelva lo equivalente, incluso los actos negativos y sus represalias. Baal también considera que el cambio de dones permite establecer y reforzar relaciones sociales y que el regalo es un instrumento para realizarlo.

Leach (1951, 1984) prestó atención a que los objetos del intercambio sean idénticos o diferentes, y propuso dos modelos diádicos: el intercambio simétrico y el intercambio asimétrico; el asimétrico designa el caso en que se cambian diferentes bienes o servicios, por ejemplo, se regalan los bienes para corresponder al regalo alimenticio.

A lo dicho se añade el grupo llamado neo marxismo; Godelier, criticando tanto el sustantivismo como el formalismo, afirmó que el análisis económico debía realizarse desde el concepto del modo de producción, y argumentó el fetichismo en torno a las relaciones de producción (1973). Posteriormente, en “L’énigme du don” (1996) Godelier reexamina el trabajo de Mauss, “Ensayo sobre el don”, refutando el comentario de Lévi-Strauss que criticó el argumento de Mauss, quien atribuyó la fuerza impulsora del cambio de dones a la virtud o el espíritu de las cosas (*hau*). Godelier explica esta fuerza mediante el concepto de «propiedad inalienable» y el carácter «personal» del don. En este libro, Godelier también sugiere el papel nuevo de dones más allá del mercado y la moneda, en la actualidad de la sociedad occidental.

* * *

Como hemos visto, en la historia de la teoría de dones y cambios ha destacado la propensión a vincular el cambio recíproco de dones con la sociedad primitiva, contrastándolo con la sociedad industrializada que se basa en el sistema de mercado y la economía monetaria. La discusión clásica citada arriba entre sustantivistas y formalistas también implica esta dicotomía. Pese a ello, como varios autores advierten, el cambio de dones se practica también en las sociedades industrializadas. Además no podemos negar que estos actos económicos también están incrustados en la sociedad.

Por ejemplo, como Godelier (2000[1996]: 222) menciona acertadamente, en Japón, típica sociedad industrializada, la costumbre tradicional del cambio de dones está difundida, y sigue siendo muy popular aún hoy. Originalmente había tenido un significado religioso; el don de fin de año (*seibo*) era una parte de ofrendas para las deidades y se regala a los superiores o mayores. El don de verano (*chuguen*) acompañaba al oficio de difuntos, rindiendo culto a los antepasados. Antes, dichos regalos eran de cosechas o pescas propias, pero ya fueron sustituidos por mercancías que ocupan una proporción considerable en la economía del mercado japonés. Además, el modo de entrega de regalos también ha cambiado: En principio, estos regalos deben ser entregados directamente, yendo de visita personal, pero desde hace varias décadas, el servicio de entrega ofrecido por la sociedad vendedora ya se ha difundido ampliamente.

En el acto de la compra de dichos regalos, se puede aplicar la teoría económica, dado que se emplea monedas, basándose en la elección racional. Pese a ello, el acto de darlos y recibirlos implica varios aspectos personales y sociales: relaciones entre donantes y donatarios, la moral social, el honor y el prestigio, entre otros. De suerte que esta costumbre se comprende también como un “fenómeno social total”. Así que se observa el significado substantivo de la economía “incrustada en la sociedad” incluso en la sociedad industrializada.

Por otra parte, debido a la globalización experimentada, la economía monetaria ya penetró en las sociedades pre-industrializadas. Es muy difícil que exista una sociedad

primitiva cuya economía se base exclusivamente en el sistema de cambios recíprocos de dones y carezca de moneda. La sociedad aymara tampoco es tal sociedad primitiva; la economía monetaria está presente en el pueblo, mientras que se halla una gran importancia en el cambio recíproco, como veremos más adelante.

Los aymaras compran la mayor parte de las cosas con monedas; por ejemplo, verduras y frutas que no se cultivan en sus campos, máquinas como coches, aparatos electrónicos como teléfono móvil entre otros. También obtienen algunas cosas mediante el trueque; por ejemplo, trocar *ch'uñus* por coca, midiendo con un sombrero, llenando cada producto en ello. Además, consiguen otras cosas o servicios a través del sistema de cambios recíprocos: mano de obra, materiales necesarios para organizar las fiestas, entre otros. Aparte de ello, en las fiestas se representan y se construyen estas relaciones recíprocas, como veremos más adelante.

En el presente capítulo, entre variados actos económicos, vamos a revisar principalmente el *ayni*, cambio recíproco sustancial entre los aymaras. En primer lugar, se presenta el cambio en la vida real, en torno a las relaciones de producción.



Izquierda: Una página del catálogo de la campaña de venta del don para fin de año, repartido por la agencia japonesa de grandes superficies Mitsukoshi.

VI.2. Relaciones de producción y reciprocidad

Es la época de cosecha en la que se observa más gente trabajando en los campos en el altiplano. Desde unas cinco, hasta más de diez personas cosechan papas con empeño, en una parcela de cultivo. Porque el trabajo de cosecha requiere más mano de obra que cualquier otro trabajo en el campo en esta región, y asimismo, es un proceso que se puede realizar con muchas manos³. Sobre todo, cuando consiguen un camión para el transporte de la cosecha del campo extenso en la *pampa* (llanura), les conviene acabarla en un día, reuniendo muchas manos. Los inmigrantes en las ciudades, especialmente los que tienen derecho a la tierra, también participan en el trabajo y obtienen una parte de la cosecha. Dada esta circunstancia, particularmente en la época de la cosecha, numerosas personas acuden al campo.

VI.2.1 El intercambio laboral

Es bien conocido que en los Andes, el *ayni* y la *mink'a* son principales, entre varias formas de intercambio y transferencia de mano de obra (Spedding 1999:151, Gose 1994, Carter 1964: 49). El *ayni* es intercambio de trabajo, mientras que la *mink'a* es intercambio de trabajo por productos y/o dinero, es decir, este último es un tipo de labor asalariada (Carter 1964:49). El *ayni* es el intercambio común entre los íntimos y normalmente es calculado por unidad doméstica, más que por individuo, reflejando el hecho de que la unidad doméstica sea la unidad de producción (Orlove & Custred 1980). De tal modo, “el trabajo puede ser devuelto por cualquier miembro de la unidad doméstica receptora que sea capaz de realizar adecuadamente el trabajo en cuestión” (Spedding 1999:153).

Los que no quieren involucrarse en la responsabilidad y la relación a largo plazo del *ayni* suelen recurrir a la *mink'a* (Carter 1964: 49). Asimismo, aunque sean parientes

³ Por el contrario, la siembra de papas en el altiplano generalmente se realiza con tres personas: *satiri* (uno que rotura con la yunta), *iluri* (una que pone la semilla de tubérculos) y *wanuri* (uno/a que abona). De este modo, generalmente no se necesita mano de obra extra-doméstica.

cercanos, los que no tienen terrenos, por ejemplo los inmigrantes en las ciudades, suelen ofrecer su labor mediante la *mink'a* en el campo, puesto que no pueden recibir la devolución del trabajo equivalente⁴.

Por otra parte, entre los más íntimos, también es común que se ofrezca mano de obra sin contraprestación. Sobre todo, los *tullqas* (yernos) son esperados para que ayuden a sus suegros sin contraprestación. En nuestro campo de investigación esta colaboración altruista se denomina “*cariño*”, que supone ser equivalente a la “*yanapa* (ayuda)” en las informaciones precedentes (Albó 1985:32, Carter & Albó 1988: 475, Gose 1994: 9).

El término “*cariño*” tiene la ventaja de poner de relieve su característica que lo distingue del *ayni* y de la *mink'a*; cualquiera de dichas formas de transferencia de mano de obra se realiza generalmente para la ayuda –no solamente el *cariño* o *yanapa*, sino también el *ayni* y la *mink'a*. Entre ellos, el *ayni* y la *mink'a* conllevan la obligación de devolución o remuneración. Por el contrario, el término *cariño* subraya su cualidad que no obliga a los receptores de ayuda, en absoluto. Dada esta circunstancia, empleamos este término “*cariño*” para designar la ayuda sin obligación de devolución y/o contraprestación.

El *ayni* corresponde a la reciprocidad <equilibrada>, mientras que el *cariño* es la reciprocidad <generalizada>, de acuerdo con la tipología de Sahlins citada arriba (Sahlins 1972). No obstante, existen casos en que los receptores del *cariño* corresponden con algún regalo: una parte de la cosecha realizada con dicho *cariño*, dinero, alimentos, entre otros. En cuyo caso, este regalo también es del *cariño* y no es contraprestación obligatoria del *cariño* recibido; por lo tanto, tampoco obliga a devolverlo. En definitiva, dado que el intercambio del *cariño* es la expresión literal del *cariño*, ni el *cariño* laboral ni el *cariño* de como agradecimiento, generan obligación de devolver.

⁴ Spedding (1999: 157) señala la correlación entre los flujos de mano de obra y el nivel de recursos en los pueblos aymaras en los Yungas; las unidades ricas consiguen mano de obra necesaria tanto mediante el *ayni* como mediante la *mink'a*, mientras que las pobres ofrecen su mano de obra para las ricas y no realizan el *ayni*, dado que no requieren trabajador extra-doméstico.

Ahora bien, vamos a sintetizar las formas de intercambio laboral en la tabla VI-1. Estas formas de intercambio laboral o ayuda mutua se combinan conforme a la necesidad. Por ejemplo, el 27 de mayo de 2002, el número de participantes en el trabajo de segar la cebada de la parcela de la familia Yujra era ocho, dejando de lado a la autora de la presente tesis [fotografía VI-1a]. De la familia Yujra, todos los miembros de la unidad doméstica participaron en este trabajo, como dueños de la parcela: Emilio Yujra, su esposa Carmen y su hijo menor, Rubén.

Excluyendo estos últimos, entre cinco personas, las tres participaron por la *mink'a* (un hombre y dos mujeres provenientes del pueblo colindante) y cada uno recibió veinte bolivianos tras el trabajo, en la noche del mismo día. Otras dos personas participaron por el *ayni*: la nuera del hijo mayor y el yerno de la hija mayor de los señores Yujra. Todos los participantes recibieron dos panes, una naranja y una botella de refresco, además de papas y *ch'uñus*, como almuerzo, ofrecidos por la familia Yujra.

Entre dos *aynis*, Rubén le devolvió a la nuera el mismo trabajo de segar la cebada unos días después, cumpliendo con su obligación del *ayni*. Rubén pensaba que devolvería el *ayni* al yerno también, mediante el trabajo de construcción de su casa. Sin embargo, después de alrededor de un año, cuando le pregunté a Rubén si lo había realizado o no, me contestó que todavía no había devuelto el *ayni* de aquel día y le parecía que la forma de trabajo como *ayni* acabó por convertirse en *cariño* por parte del yerno.

En el día de dicho trabajo, el yerno Faustino, nacido y residente en el pueblo colindante Marquirivi, consiguió los tres *mink'as* en su pueblo y transportó la cebada cosechada en su camión por el *cariño* para sus suegros. Le regalaron los señores Yujra, una parte de la cebada cosechada a este yerno, también por el *cariño*.

Aunque la autora también participó en el trabajo por el *cariño*, no le regalaron algo del *cariño* en particular. Es muy probable que me hicieran partícipe de su vida familiar.

Antes y después de esta siega de la cebada, observamos varias labranzas en el campo, pero todas fueron realizadas por pocas personas, con solamente la mano de obra intradoméstica. Finalmente, el 20 de noviembre del año 2010 en Colquencha, pude observar una siembra de papas llamada “*sata*”, realizada por un grupo grande con tractor. En esta siembra, se empleaba el intercambio de trabajo de roturación por el derecho a usufructo de tierras, el cual corresponde a “*maykipa*” de la Tabla VI-1, aunque, en esta ocasión, dicho intercambio se expresaba con el término “*waki*”, discrepándose su significado del difundido del intercambio de tierra por semilla. Además, se vio una *sataqa*: prestar desinteresadamente unos pocos surcos al individuo que carece de tierras.

La parcela con una extensión de alrededor de una hectárea, donde sembraron ese día, es posesionada por la familia Yujra; se sitúa en la *pampa*, formando parte de la *aynuqa* de 1º año (2010-2011). Su ahijado Jaime Mamani se encargó de la roturación de la tierra; hace unos ocho meses, poco después del levantamiento de la veda para roturar la nueva *aynuqa* [V.2.1.], Jaime Mamani contrató la roturación de la parcela con tractor⁵. El contrato del tractor para la labranza de siembra y la preparación del abono – excrementos de ovejas – también corre por su cuenta⁶. Además, dispuso un camión para el transporte tanto de las personas como de las semillas, así como las demás herramientas.

Las dos familias pueden sembrar en los surcos alternos, salvo un par de surcos para prestar a la mujer que siembra como *sataqa*. Por parte de la familia Yujra como propietaria de la parcela, además de la unidad doméstica de Emilio Yujra, la de Patricio Yujra, hijo mayor de Emilio, quien también tiene derecho a la tierra, asistió con sus propias semillas. Por otro lado, el hijo menor, Rubén, siguió perteneciendo a la unidad doméstica de sus padres; aunque ya convivía con su mujer desde hace unos meses, todavía no se habían casado y vivían bajo el mismo techo de Emilio Yujra,

⁵ En Colquencha, algunas personas que tienen tractor contratan la roturación manejándolo por sí mismos.

⁶ El abono fue colocado en el campo, formando unas pilas, para que cada uno utilizara libremente lo que necesitase.

componiendo su familia. Además, por parte de la familia Mamani, la unidad doméstica de Erick Mamani, hijo de Jaime Mamani, también asistió con sus propias semillas.

Dadas estas circunstancias, sembraron en la misma parcela las cinco unidades domésticas en total. Cada unidad preparó sus semillas respectivas. Dado que la parcela componía la *aynuqa* del primer año, solamente las semillas de papas fueron sembradas [sobre el uso de las tierras, véase el capítulo IX].

Según nuestra observación, aunque se emplee el tractor, el procedimiento de la siembra de papas (*sata*) mantiene su fundamento establecido con la yunta. Es decir, las mujeres *iluris* se encargan de poner las papas en el surco, y los *wanuris*, principalmente masculinos o niños, se encargan de echar abono a la tierra, siguiendo el movimiento del tractor, en vez de la yunta. No obstante, existen diferencias entre los dos procedimientos: la velocidad del tractor es mucho más rápida que la de la yunta, por lo que los sembradores deben trabajar con precipitación. Además, dado que el tractor abre cuatro surcos al mismo tiempo, por lo menos cuatro equipos pueden trabajar simultáneamente –con un retraso respecto al movimiento del tractor, pueden trabajar varios más equipos –.

En ese día se reunieron unas veinticinco personas, que constan de catorce adultos y unos diez niños. Entre ellos, se veía principalmente unos doce sembradores –seis *iluris* y seis *wanuris*– que trabajaban en la tierra simultáneamente. Aunque trabajaban más de diez personas, no se percibía ni intercambio ni transferencia de mano de obra en este trabajo, puesto que la mano de obra se dedica a su propio trabajo de la unidad doméstica respectivamente.

Con todo ello, para la cosecha se reúne más mano de obra en el campo, con cualquier tipo de intercambio laboral (*ayni*, *mink'a* y *cariño*), mientras que para la siembra, en el mismo campo no se recurre al intercambio laboral, sino más bien, para el sistema y/o proceso total de la siembra –roturación, preparación de abono y adquisición de tierras, entre otros– se observan diferentes tipos de cooperación.

VI.2.2 El control de la mano de obra, la ayuda mutua y la dispersión de riesgos

Kimura (1988), revisando el control de la mano de obra y la ayuda mutua, desde el punto de vista de la dispersión de riesgos en torno a la economía social en los Andes, señala lo que podemos resumir en los puntos siguientes:

1) La agricultura andina que se caracteriza por la dispersión de tierras, diversificación de variedad de plantas cultivables, entre otros, se dirige a la minimización de daños, en vez de la maximización de beneficios, evitando el asolamiento de productos, dispersando el daño por la oscilación climática, por el insecto dañino, etc. En otras palabras, este sistema de la dispersión de riesgos se basa en el modelo de prioridad a la seguridad (*safety-first model*), en vez del modelo de maximización (Browman 1987: 121).

2) Este sistema deja la productividad del trabajo a un lado, y causa la complicación del programa laboral. Con lo que aumenta la importancia del control de la mano de obra y la ayuda mutua para operar dicho sistema.

3) Además, se observa el desequilibrio de la extensión del terreno poseído entre los comuneros, con lo que es necesario coordinar las relaciones de producción entre los que carecen de tierras y los que carecen de mano de obra pero les sobra terrenos, a través del intercambio laboral o la ayuda mutua.

Con todo ello, Kimura pone en duda el argumento de que el intercambio laboral o la ayuda mutua se ejecuten a disgusto, sin tener otro remedio, cuando no se baste a sí mismo para satisfacer las necesidades de mano de obra entre componentes de la unidad doméstica (West 1981); afirma que si bien es cierta la importancia de la unidad doméstica como unidad de producción (Orlove & Custred 1980), en el supuesto de que sea ideal la autosuficiencia laboral de la unidad doméstica, en el argumento de West (1981) carece de base. Dada esta circunstancia, Kimura concluye que el sistema de la dispersión de riesgos, el cual requiere el control complejo de la mano de obra, conlleva el intercambio laboral o la ayuda mutua como una premisa.

Ahora bien, el presente trabajo no intenta argumentar “la economía andina” de tal manera sintética. Pese a ello, mediante nuestra revisión de la representación en torno a las relaciones recíprocas, especialmente la del *ayni*, podemos poner de relieve la importancia de la ayuda mutua imprescindible en la producción agrícola aymara.

VI.2.3. El *ayni*

El *ayni*, intercambio recíproco difundido en toda la sociedad aymara, entraña no solamente el intercambio laboral (el *ayni* laboral), sino también el cambio de bienes, incluidos objetos simbólicos que se regalan en las fiestas y los rituales; a este último designamos como “el *ayni* festivo” en el presente trabajo.

También existe el *ayni* en que se intercambia la danza entre pueblos; en la fiesta de la Santa Cruz en Chuquiñuma, participan dos conjuntos de la danza de *Qina qina* provenientes de dos pueblos colindantes. A cambio de esta participación, la comunidad Chuquiñuma devuelve la misma danza en las fiestas de los dos pueblos [fotografía VI-1b]. Asimismo, en el carnaval del *ayllu* Colquencha, se intercambia la danza de *Q'axcha* entre los pueblos del *ayllu* y su contorno [fotografías IV-4c y XI-12a].

Para asegurar los participantes de danzas también se aprovecha el *ayni*. Por ejemplo, el organizador (*cabecilla*) de la danza de *Amijo* ruega a una persona que participe en esta danza, y se lo devuelve como *ayni* en un año posterior cuando esta persona sea el *cabecilla*, accediendo al mismo ruego suyo. La comparsa de la danza moderna también se intercambia como el *ayni* (Buechler 1980: 253).

En cuanto al intercambio laboral, entre los más íntimos se observan casos en los cuales se define la forma de intercambio posteriormente; si se realiza la devolución resulta en el *ayni* y, en el caso contrario, resulta en el *cariño*; la circunstancia citada arriba, en torno al trabajo de segar la cebada por el yerno, es su ejemplo paradigmático. Por el

contrario, el *ayni* festivo se define desde el principio y sus dones son contabilizados uno por uno. Los donatarios del *ayni* festivo se convierten en deudores de los donantes hasta que cumplan con la contraprestación equivalente y cancelen la deuda.

En principio, para el *ayni* festivo se intercambian cosas idénticas, mientras que la contraprestación del *ayni* laboral no siempre es idéntica a lo prestado, si bien debe ser equivalente. En definitiva, <la contraprestación equivalente> es la característica distintiva del *ayni* y cualquier *ayni* tiene la cualidad simétrica con los movimientos interactivos⁷. Una ciudadana de La Paz que trabaja como ayudante del hogar, proveniente del pueblo aymara, nos explicó adecuadamente que el *ayni* consta de “prestar y devolver” o del *ayni* “nuevo y cumplido”, accediendo a nuestra solicitud de explicar el *ayni* en castellano. Según ella, no solamente en las aldeas, sino también en la ciudad, se realiza el *ayni* entre los aymaras, tanto del intercambio laboral (ayuda de construcción, cocina para oportunidades festivas, entre otros) como del *ayni* festivo (cambio de dones, principalmente de la cerveza)⁸.

El *ayni* en la vida cotidiana en las aldeas aymaras se ejerce principalmente como el intercambio laboral en el contexto de agricultura o el de construcción. No obstante, el concepto del *ayni* supone aplicarse en otros contextos. Por ejemplo, nuestro anfitrión Emilio Yujra se refirió al *ayni*, cuando me ofreció una vivienda, a cambio de que contribuyera para la reforma de la misma vivienda. Aunque este intercambio difiere del *ayni* que consta de prestación y contraprestación, es un tipo de la relación recíproca. En este sentido, algunas formas de la ayuda mutua citada en la tabla VI-1, por ejemplo *waki* y *a partir*, se pueden considerar como el *ayni*, siempre que se equilibre el valor interactivo.

⁷ Spedding (1999:151) afirma que la base del *ayni* es un concepto moral, incluida la represalia de “ojo por ojo” pese a que “los estudios sobre el *ayni* tienden a tomarlo más como una categoría económica”.

⁸ Entrevista en 6 de junio de 2009 en La Paz.

VI.3. Dones en fiestas

En las fiestas aymaras también se observan dichas formas de intercambio en diversos aspectos. Diferentes tipos de trabajo en el contexto festivo (cocina, servicio, transporte y realización de fuegos artificiales, entre otros) suelen ser asegurados mediante el *ayni* y la *mink'a*. Por otro lado, la mayor parte de los conjuntos musicales urbanos, como bandas musicales, son contratados y pagados en efectivo. Como hemos visto, también existen danzas tradicionales realizadas mediante el *ayni*, intercambio entre los pueblos. A continuación, vamos a revisar el intercambio específico en las fiestas o los rituales: el *ayni* festivo.

VI. 3.1. El *ayni* festivo

La razón por la cual distinguimos <el *ayni* festivo> es porque este intercambio lleva una regla que consiste en cambiar dones exclusivamente en las oportunidades festivas, mediante regalos a la persona que desempeña un papel importante en la misma fiesta, especialmente a los organizadores de la fiesta. Aunque tales regalos incluyen objetos que se consumen en la vida diaria, como cervezas o refrescos, el *ayni* festivo no se puede devolver en contextos de la vida cotidiana (*vid.* Buechler 1980: 6-8).

Los donatarios deben devolver el *ayni* festivo, en principio con el mismo artículo, cuando los donantes asumen algún cargo de organización de fiestas, en el futuro. Buechler (1980:53) menciona el caso en el cual un anciano asumió uno de los puestos de organizador de la fiesta, aunque ya había concluido su itinerario de autoridades comunales, meramente para obtener ganancias recogiendo sus *aynis* pendientes⁹. En el trasfondo de esta actitud, existe dicha regla.

⁹ Según Buechler (1980:53), dado que este anciano no tuvo hijos, no tenía esperanza de recoger sus *aynis* en algún rito de paso, como el del matrimonio; por lo que decidió asumir de nuevo, un puesto de organizador de la fiesta.

En principio, los puestos de responsabilidad de autoridades comunales (*mallkus*) obligan a los matrimonios: el esposo y la esposa son igualmente responsables de sus obligaciones y deben participar en los acontecimientos comunales como una pareja, con sus vestuarios oficiales respectivos. Dada esta circunstancia, generalmente los donatarios del *ayni* son parejas.

Según nuestra observación, los donantes también suelen ser parejas; los que donan el *ayni* presuponen la contraprestación, es decir, los donantes esperan asumir algún puesto de organizador de fiestas en un futuro próximo. Por lo tanto, es razonable que los donantes sean parejas. No obstante, existen casos en los cuales una persona de la unidad doméstica acude a la fiesta y entrega el regalo del *ayni*, como representante de la pareja o de su unidad doméstica.

Los objetos típicos que se intercambian para el *ayni* festivo son cervezas, tomando una caja con la docena como unidad. Los donantes regalan su *ayni* en público –en la plaza o en el camino–, bajo las miradas de la multitud, al donatario que está cumpliendo su encargo de la fiesta; este último expresa su agradecimiento ceremonioso haciendo aspavientos; suelen arrodillarse y besar la mano al donante [fotografías IV-6a y VI-1c].

Generalmente, los organizadores de fiestas reciben decenas de *aynis*; son contabilizados aclarando el artículo, la cantidad y el orden: el *ayni* inicial o el de devolución (*vid.* Buechler 1980: 36, 256). Con las bebidas donadas se invita a los interesados. Por ejemplo, si el donatario es el *cabecilla* de la danza de *Amijo*, esta persona invita a la cerveza recibida a los ejecutantes del *Amijo*, a los parientes suyos, a otros donantes del *ayni*, o a las autoridades comunales, entre otros.

VI. 3.1.1. El *ayni* con objetos simbólicos

En el *ayni* festivo, se regalan billetes también, los cuales serán fijados al vestido del donatario, como si fueran broches o joyas. Estos billetes, siendo literalmente un fetiche, alhajan al donatario como un símbolo de riqueza durante la fiesta [fotografía VI-2c].

El *ayni* con sombreros

En los pueblos aymaras, se halla también el *ayni* con sombreros de papel [fotografías VI-2 (d y e)]. Se regala una bolsa llena de sombreros del mismo color llamativo y de atrevido diseño; los donatarios se los regalan a sus interesados en el mismo lugar; por lo tanto, aparecen decenas de personas que comparten el mismo sombrero, entre la multitud de gente que se reúne en la fiesta [fotografía VI-2e]. Este tipo de sombrero estridente no se puede comprender ni como un objeto de riqueza, ni de valor, mucho menos como un objeto sacro. Pese a ello, es indudable que puede ser un índice que representa visualmente la esfera de influencia del donatario.

Según me explicó Daniel Luján, chuquiñumeño, dado que el *ayni* con sombreros en Chuquiñuma se regala exclusivamente al *preste*, no siempre es posible que se devuelva el mismo artículo; es decir, si el donante ya ha culminado anteriormente con el mismo puesto de *preste*, ya no habrá oportunidad para recibir el *ayni* con sombreros, en cuyo caso, puede recibir algún otro artículo equivalente como cervezas.

T'ant'a ayni (el *ayni* con panes) en el *ayllu* Colquencha

Se supone que el *ayni* con panes es una tradición relativamente antigua entre los aymaras. La Barre (1948: 189-190) observó las ceremonias del año nuevo en el año 1938 en Tiwanaku y describió una danza en la cual las nuevas autoridades comunales se destacaban por sus vestidos llamativamente adornados; una cadena larga de frutas (peras, piñas, plátanos, chirimoyas y otros), adornos de pan en forma de rosca, pescado, toro, y de estrella¹⁰; le informaron los comuneros que hacían panes en forma de halcón también. La Barre observó una pareja que cargaba cada uno un pan en forma de toro en sus espaldas.

¹⁰ Michaux et al (2003:123), investigando en la provincia Camacho, sugieren que las formas de animales de pan (águila y pescado) representan la identidad del *ayllu*.

Esta fiesta descrita por La Barre supone ser una fiesta del relevo de autoridades comunales, puesto que en la provincia de Ingavi, la mayor parte de los pueblos celebra dicha fiesta en año nuevo y se regalan los *aynis*, incluidos frutas y panes, por lo menos en la actualidad.

En los pueblos de nuestra investigación, se regala como *ayni* una cadena de panes y frutas que se viste como un collar (*pillu*) [fotografía IV-14d]. Además, en el *ayllu* Colquencha, existen unos hornos en los que hacen pan en forma de rosca para hacer un collar y, asimismo, pan en forma de pescado de casi 50 centímetros de largo, para cargar a las espaldas [fotografías IV-6, VI-1c, VI-2 (a y b)]. Estos dos tipos de panes –rosca y pescado– se preparan por pares para regalar a la pareja, esposo y esposa [véanse IV.1.3.2. y X]. Aunque en Colquencha también se intercambian cajas de cervezas, billetes y otros objetos, destaca el *ayni* con panes.

En Colquencha, una de las oportunidades más importantes del intercambio de dones son las fiestas de conclusión de los puestos de autoridades comunales: las fiestas de la Ascensión, San Juan, Exaltación, y el año nuevo gregoriano [IV.1.3.]. En estas fiestas, se festejan y se elogian los que han cumplido con su puesto de responsabilidad, para un mandato de un año hasta la fecha de dichas fiestas. Se observan casos en los cuales muchos donantes se ponen en larga fila para regalar su *ayni* a las autoridades salientes en el espacio ritual frente a la iglesia, en la pausa entre los bailes.

Además de dichas cuatro fiestas, el Carnaval es la oportunidad principal para donar el *ayni* a los *kamanas*, encargados de la protección de los sembrados de la *aynuqa* [fotografías XI-14 y XI-16b]. Excepcionalmente, cuando se retiran los *kamanas*, no todos reciben el *ayni*. Más bien, lo reciben en el Carnaval cuando la misión de los *kamanas* alcanza mayor auge (época de floración de papas) y precisamente son los *kamanas* los protagonistas de la fiesta del Carnaval. En definitiva, la prestación del *ayni* se realiza en este tipo de ocasión espléndida para donatarios.

El simbolismo del pan

Como hemos visto más arriba, los objetos donados por el *ayni*, observados en el campo de nuestra investigación son: cervezas, refrescos, billetes, sombreros de papel, collares de panes y frutas, así como panes en forma de rosca y pescado. Una cualidad compartida por todos estos objetos es que no son productos locales que se pueden cosechar en las parcelas, y que implica la economía monetaria.

En torno a los panes, aunque existen hornos para hacerlos en Colquencha, la harina de trigo proviene de fuera del pueblo, que en su mayor parte es importada de Argentina y Estados Unidos¹¹, y se compra en el mercado. Los panes hechos en el pueblo también se compran con monedas. Además, su forma de pescado también implica el mundo exterior, puesto que el pescado es poco común en este pueblo alejado del lago Titicaca y, aún más lejos del mar.

La mayoría de los campesinos practican la agricultura de subsistencia, y sus productos no se convierten en dinero¹². Por consiguiente, los productos principales –tubérculos y cebada–, sostienen a la base de subsistencia con poca implicación en la economía monetaria. Por el contrario, aparte de estos productos locales, para la adquisición de los demás objetos incluidos productos agrícolas, no se puede prescindir de la economía del mercado monetario. En definitiva, para alcanzar la prosperidad total, es necesario relacionarse con el mundo exterior.

En las fiestas, la importancia de la consecución de subsistencia se expresa como su meta: “para que haya muchas papas y muchos *ch'uñus*”. Además de ello, más allá de la

¹¹ Según Herbas (2008: 16), aunque las cifras estadísticas no coinciden, los datos promedio de últimos diez años estiman en 728.000 toneladas la demanda nacional de trigo, entre ellos, por el 22% de producción nacional, 30% por las importaciones de trigo, 16% por la harina de contrabando, y el 5% por donaciones. La mayor parte de trigo nacional se produce en los valles y el oriente boliviano (*op.cit.* :9).

¹² De acuerdo con los datos de CEPROMU (1997:72), entre los productos agrícolas, se venden nada más que el 4% de tubérculos y el 2% de cebada; los demás productos son para autoconsumo y semillas.

subsistencia como una base, en las fiestas se expresa también la importancia de la relación y comunicación con el mundo exterior, como veremos a continuación.

El *ayni* es un intercambio entre yo y otros, por decirlo así, es un tipo de comunicación. Su cualidad que se calcula por unidad doméstica implica la introducción de cosas o labores “desde el exterior”. En definitiva, el *ayni* festivo es una ejecución, expresión y representación ritual de tal comunicación. El hecho de que los objetos que se intercambian por el *ayni* festivo sean diversos objetos provenientes del <exterior> subraya dicha cualidad del *ayni*, además de una apreciación de los objetos raros, exteriores y difíciles de conseguir.

Ahora bien, según los comuneros, “pan es *bendición*”, mientras que también se explica la *bendición* como una abundancia de productos y/o alimentos otorgados por dioses; sobre todo, “*bendición* es muchas papas y muchos *ch'uñus*”. Aunque parece que las dos expresiones son similares, podemos interpretarlas como sigue: papas y *ch'uñus* sean la *bendición* por sí misma, mientras los panes sean el símbolo de la *bendición*, tomando en cuenta el uso simbólico de panes en las fiestas. Quizás, mejor dicho, podamos considerar panes como una metonimia de todos los alimentos, de suerte que el pan representa toda la comida, recordándonos el simbolismo occidental del pan: pan de cada día; la frase bíblica, “ganarás el pan con el sudor de tu frente”, expresa este simbolismo cristiano-occidental.

Además de ello, si ponemos atención a la cualidad del pan que es un recurso proveniente del mundo exterior, también podemos interpretar el pan como un símbolo de todos los objetos, incluidas monedas para comprar panes, o de la prosperidad y la riqueza en totalidad. Una abundancia de panes donados, adornados, y vestidos orgullosamente en diversos aspectos de las fiestas aymaras nos sugiere que el pan representa la prosperidad de todo tipo.

VI. 3.2. El *arco* de donación (*cariño*) [fotografías VI-3]

En el *ayllu* Colquencha los *prestes* de las fiestas patronales suelen recibir unos “*arcos*” (*kuichi*: arco iris en la lengua aymara), regalo por el *cariño* de sus parientes íntimos, sobre todo de sus yernos¹³, inmediatamente después de la procesión, clímax de la misión del *preste*. El *arco* es un regalo gigante, hecho de madera cubierta de tela, que alcanza hasta tres metros de altura. En la cara del *arco*, se cuelgan numerosos objetos [fotografías VI-3].

Los donantes del *arco* esperan la oportunidad para regalarlo al *preste* como familiar, preparando no solamente su *arco*, sino también licores para invitarle y realizar la *ch’alla* (libación), en pleno camino de regreso de la iglesia, hervidero de gente: el *preste* y sus acompañantes, los participantes de la fiesta como decenas de bailarines y músicos, espectadores visitantes, entre otros. De tal modo, los *arcos* se donan en público, bajo las miradas de la multitud, igual que los dones del *ayni*.

Los *arcos* se llevan a la casa del *preste* y la decoran, apoyándolos en la pared y el techo de la casa. En el *ayllu* Colquencha, el patio de la casa del *preste* también forma parte del espacio de la fiesta. De tal modo, los *arcos* se exponen a la vista de la gente. Los objetos comunes que se cuelgan en la cara de los *arcos* son: numerosos panes y frutas, conservas, billetes, dulces, mantas, jofainas y tinas, entre otros. A simple vista se nota que es una representación simbólica de la prosperidad. Se observan algunos productos agrícolas en el *arco*, sobre todo, una abundancia de frutas y a veces cebollas. Nos llama la atención que no se cuelga ningún producto central del pueblo, ni papas ni *ch’uñus* ni cebada.

Análogamente al *ayni* festivo, parece que en la representación de la prosperidad del *arco*, el cual se regala por el *cariño*, también se eligen los objetos que no se pueden producir en las parcelas del pueblo. Así que en la donación del *arco* también se observa

¹³ Según los comuneros, también existen casos en que los ahijados regalan el *arco*.

una representación de la prosperidad y su indivisibilidad de la relación con el mundo exterior.

VI. 3.3. Intercambios en las fiestas

Hemos revisado los dos tipos de dones que se realizan únicamente en el contexto festivo: el *ayni* festivo, y el *arco* como regalo por el *cariño* a los *prestes* de las fiestas patronales. Vamos a reseñar sus características a continuación.

a) Los donatarios son los que están desempeñando un papel importante en la fiesta en cuestión: por ejemplo, los organizadores de la fiesta patronal (*preste*, *cabecilla* u otros), y las autoridades salientes de la Organización comunal –protagonistas de la fiesta de su culminación–.

b) Los dones se regalan en público, bajo las miradas de la multitud, y el proceso ritual de su entrega está establecido.

c) Los objetos regalados en las fiestas no son guardados ni ocultados, sino presentados públicamente: los regalos del *ayni* son compartidos entre los interesados del donatario (cervezas, refrescos, sombreros del papel, entre otros), o bien adornados (billetes, frutas y panes). Asimismo, el *arco* regalado por el *cariño* decora la casa del donatario.

d) Los objetos de dones festivos no son productos locales que se pueden cosechar en las parcelas del pueblo, sino que son provenientes del mundo exterior.

e) El *ayni* festivo requiere la contraprestación equivalente; esto se confirma mediante la contabilización.

La regla del *ayni* festivo que se entrega en público y en la oportunidad espléndida para el donatario, sugiere que su objetivo y/o significado difiere del *ayni* pragmático en la

vida real como el *ayni* laboral. El *ayni* festivo alaba el honor del donatario en una ocasión magnífica y, asimismo, muestra que el donatario guarda una red con la que puede realizar el *ayni*. En otras palabras, el *ayni* festivo le permite al donatario manifestar y constatar públicamente su red de conexiones para el *ayni*, intercambio sustancial para asegurar mano de obra necesaria, en la vida real.

En definitiva, podemos interpretar que el *ayni* festivo se ejecuta para representar el propio *ayni*, consolidándolo y construyéndolo; en este sentido, es un intercambio simbólico. El ejemplo paradigmático es el *ayni* con sombreros de papel. El sombrero estridente y tosco representa clara y visualmente la esfera de influencia del donatario, aunque no sirve ni de uso práctico, ni de representación de riqueza ni valor ni santidad. Asimismo, compartir bebidas, regaladas por el *ayni*, entre los interesados del donatario también implica el mismo sentido; manifestar, constatar y consolidar la red de conexiones.

Por otro lado, el *arco* que se regala por el *cariño* no requiere la contraprestación. Por lo tanto, recibir el *arco* que lleva abundantes objetos de valor y adornar la casa con ello es una manifestación de la existencia de relaciones que le demuestra literalmente un gran cariño al donatario. Ambos tipos de prestación, tanto el *ayni* como el *arco* por el *cariño*, no implica la jerarquía social entre donantes y donatarios. Más bien el *ayni* representa la red de relaciones simétricas.

VI. 3.4. Relaciones de intercambio

Ahora bien, ¿Quiénes conforman la red citada arriba? Buechler, investigando en los pueblos aymaras cercanos al lago Titicaca, revisó las dieciocho listas del *ayni*¹⁴ de los doce comuneros que han desempeñado el papel de organizadores de fiestas o ritos de paso (1980: 254-271). En consecuencia, los promedios de todos los rituales (fiestas

¹⁴ Estos *aynis* suponen corresponder al <*ayni* festivo> del presente trabajo, dado que Buechler (1980) no trata del *ayni* laboral; además este último generalmente no se contabiliza.

patronales y ritos de paso) son: parientes 45.3%, parientes rituales 19.3%, amigos y vecindarios 15.4%, relación desconocida 20%. Los promedios en solamente las fiestas patronales son: parientes 51.7%, parientes rituales 14.9%, amigos y vecindarios 9.5%, relación desconocida 24%.

Entre todas estas relaciones del *ayni*, los relacionados por la esposa son el 36.7% y los relacionados por el esposo el 58.2% (los demás son por los hijos – 0.4%– y otros). Así que gran parte (alrededor de 50%) del *ayni* es realizada por los parientes, y más de la mitad de la misma es patrilineal. Buechler concluye que este hecho refleja la herencia patrilineal de las tierras. Asimismo, este autor señala la importancia de las relaciones de amigos de infancia, del servicio militar y de negocios (conexiones de negocios en la ciudad).

VI. 3.4.1 La tasa del *ayni* entre gastos de organizadores de fiestas

Según otros datos utilizados por Buechler, un 30% de los gastos de organizadores era cubierto por la ayuda del *ayni* (Buechler 1980: 227-232). Entre todas las prestaciones del *ayni*, un porcentaje del 10 a 20% era el *ayni* de devolución (*op.cit.*: 229). Es decir, la mayor parte era el *ayni* inicial, como una deuda que debe ser devuelta posteriormente; de ello, se deduce que es considerable la ayuda del *ayni* para la organización de fiestas.

No obstante, el gasto de los organizadores no es destructivo. Según Buechler, aunque es cierto que el gasto variaba considerablemente según el organizador, ocupó entre el 12 y el 13% de la renta anual; esta cifra es mucho menor que las cifras informadas de los casos de Mesoamérica y de otras regiones andinas; También era menor la diferencia del gasto entre los pobres y los ricos. Dadas las circunstancias, Buechler afirma que no se percibe el efecto de la nivelación de la riqueza en los gastos para organizar las fiestas (*op.cit.*: 227-232).

Como el estudio de Buechler sugiere, el intercambio de dones en las fiestas no solamente representa simbólicamente las relaciones sociales, sino también construye las relaciones reales. Por ejemplo, el *ayni* festivo, igual que el *ayni* laboral, da lugar a la contraprestación como el suceso próximo y, asimismo, produce una relación por la deuda del donatario hasta que devuelva el *ayni*; en definitiva, con el *ayni* se construye una relación social.

Por lo mencionado, el intercambio específico en el contexto festivo representa las relaciones del intercambio y causa su reproducción. En este sentido, la fiesta es un espacio para actuar y construir las instituciones sociales.

Podemos comprender esta vertiente de las fiestas con el concepto del aparato ideológico que hemos visto con anterioridad [véanse 1ª parte IV.5 y 2ª parte V.2.3.6.]. Es decir, las fiestas se pueden interpretar como parte del aparato ideológico, el cual constituye y transmite los conocimientos ideológicos. Entre ellos, como hemos examinado, a través tanto de la práctica del don e intercambio, como de la representación simbólica de la misma, se afirma y se reafirma, así como se constituye y se transmite la manera de establecer relaciones sociales mediante una variedad del intercambio mutua; apoyándose en estas relaciones, la sociedad comunal se puede perpetuar.

VI. 3.5. Los estudios de la reciprocidad en los Andes

Para finalizar esta sección, vamos a reseñar brevemente los estudios de la reciprocidad en los Andes y compararlos con nuestros datos, para poner de relieve las características de la reciprocidad de los aymaras.

Alberti y Mayer, en su libro titulado “Reciprocidad e intercambio en los Andes peruanos (1974: 13-33)” desplaza la tipología sintética de la reciprocidad, en la cual se subraya una pauta sustancial: simétrica / asimétrica. Entre unos aspectos de la reciprocidad asimétrica, el sistema redistributivo (*op.cit.*: 23) implica la diferencia de

status y conlleva una importancia en Perú, cuyas etnografías muestran la estratificación social en los pueblos quechuas con diferentes clases sociales como la de *runa* (gente, en quechua que designa comuneros) y la de *mistis* (mestizos que designa notables) (e.g. Gose 1994, Isbell 1978).

Sin embargo, en los pueblos aymaras en el altiplano, no se halla la reciprocidad asimétrica en el sentido de la redistribución mencionada por Polanyi, la cual supone la estratificación social. Por ejemplo, banquetes especiales invitados por los organizadores de fiestas o por las autoridades comunales tampoco son redistribuciones, incluido el caso del banquete *qurpa* en la fiesta de la Santa Cruz en Chuquiñuma. Estos puestos de autoridades u organizadores de la fiesta se asignan al comunero de forma rotativa y no recaudan tributos de los comuneros. Es decir, estas autoridades *rotativas* naturalmente carecen de la concentración del poder y la riqueza. De suerte que dichos banquetes mantienen una línea independiente del sistema de tributo, por ejemplo, el sistema de la redistribución bajo el dominio del Inca.

Asimismo, como hemos visto más arriba, Buechler señala acertadamente que los gastos de organizadores de las fiestas aymaras no son destructivos ni tienen el efecto de la nivelación de la riqueza:

“En conclusión (...) la carga casi en su totalidad no se puede considerar destructiva económicamente. Ni tiene un efecto de nivelación económica (...) los gastos desembolsados por campesinos adinerados no difieren sustancialmente de los de los más pobres (como el caso en Zinacantan, México [Cancian 1965]) [In conclusion...the burden for most cannot be considered financially ruinous. Neither does it have an economic levelling [*sic*] effect...the expenses incurred by wealthy peasants do not differ substantially from those of poorer ones (as is the case in Zinacantan, México [Cancian 1965])] (Buechler 1980: 232).

Ciertamente, en Chuquiñuma, los organizadores –*prestes* y *Amijo cabecillas*– que deben ofrecer el banquete *qurpa* son los puestos obligatorios para todos los comuneros que poseen tierras. Es decir, prácticamente todos los comuneros ofrecen el banquete *qurpa* por lo menos dos veces en su vida. De suerte que este banquete representa la simetría más que la diferencia de la clase social o de la riqueza.

Dadas las circunstancias, es importante revisar suficientemente el rol y la cualidad de los organizadores de fiestas aymaras, antes de extrapolar a la sociedad aymara, la teoría funcionalista de la nivelación de la riqueza mediante dichos gastos, la cual se desarrolló en los estudios mesoamericanos.

Por otra parte, en la sociedad aymara también se halla la asimetría propuesta por Leach (1985), en su dicotomía del intercambio (simétrica / asimétrica), como el caso en el cual se paga por bienes a cambio de labores. Naturalmente la *mink'a* es un intercambio asimétrico, labor por dinero; también podemos considerar el *cariño*, ayuda altruista sin contraprestación, como asimetría.

Además, es cierto que objetos o labores de la prestación y la contraprestación del *ayni* no siempre son idénticos. No obstante, sean idénticos o no sean idénticos, <la contraprestación equivalente> es la característica distintiva del *ayni*. De suerte que el *ayni* debe ser considerado como un intercambio simétrico (Gose 1994: 8).

Gose (1994:8) pone en duda que el *ayni* y la *mink'a*, como relaciones de producción, hayan sido considerados como 'económica', por la mayoría de los estudiosos y especialmente Mayer (1974: 39) lo proclamó. Gose alega que “dichos estudios influenciados por la antropología económica formalista afirman que el *ayni* y la *mink'a* son las relaciones diádicas contractuales (...) conforme a cálculo del interés individual”. [For those influenced by formalist economic anthropology, *ayni* and *mink'a* are dyadic contractual relations... according to a calculation of their individual interests] (Gose 1994: 8). Según su argumento, por el contrario, estas relaciones de producción rehúsan

la extracción del contexto de la vida ritual y social como ciclo estacional y estrato social, aunque los autores precedentes lo han extraído (*ibíd.*)¹⁵.

En los pueblos aymaras no se halla el ciclo estacional que consta de la alternancia entre el *ayni* (época de crecimiento de productos) y la *mink'a* (época de la cosecha), observado por Gose en Huaquirca, pueblo quechua en Perú. Más bien en el altiplano boliviano, como se ha mencionado más atrás, la necesidad de mano de obra, tanto por el *ayni* como por la *mink'a*, aumenta en la época de la cosecha. Asimismo, no existe la estratificación social definitiva que es importante en Huaquirca.

A pesar de estas discrepancias, en la sociedad aymara también el *ayni* y la *mink'a*, como formas de intercambio más que relaciones de producción, son indivisibles de la vida ritual y social, como hemos visto.

Añadimos unos ejemplos de los estudios en Bolivia; Spedding (1999: 151-189) realizó un estudio empírico sobre los intercambios laborales; oportunidades, tipos e importes de la remuneración, género y edad de los participantes, relaciones entre los interesados entre otros, en dos pueblos: el pueblo quechua de la región Charazani y el pueblo aymara en los Yungas. Por otro lado, Temple et al. (2003) se dedican a la búsqueda de la reciprocidad, principalmente del aspecto moral.



Ayni con sombreros

¹⁵ Investigando en el pueblo quechua Huaquirca, donde existen dos clases sociales, y revelando que el *ayni* y la *mink'a* son indivisibles del estrato social e implican el ciclo estacional, Gose afirma que estas relaciones de producción tienen un sentido normativo en el sistema de la vida, organizada ritual y estacionalmente; el *ayni*, relación simétrica, predomina en la época de crecimiento de productos, mientras que la *mink'a*, relación asimétrica y jerárquica, suele ser organizada por los patrones para conseguir la mano de obra en la época de la cosecha, explotando los comuneros.

VI. 3.6. Casera: reciprocidad en la economía de mercado

Ahora bien, en la ciudad de La Paz, una relación recíproca llamada “*casera*” está difundida ampliamente. Especialmente, está penetrada en la compraventa en las tiendas aymaras. La acepción del término casera de este contexto difiere de la original del español¹⁶. Cuando un comprador tiene por costumbre comprar uno o unos artículos en una tienda fija, con su vendedor establecen una relación recíproca; entre estos compradores y vendedores asiduos, se llaman mutuamente “*casera/o*” [fotografías VI-4 a y b].

Los vendedores *caseras/os* proporcionan las facilidades a sus compradores *caseras/os*; venden sus mejores mercancías con precios más bajos y proveen los artículos satisfaciendo las necesidades de sus compradores *caseras/os*. Estos últimos, a su vez, manifiestan su lealtad a sus vendedores *caseras/os* con su conducta de compra: “compro en mi *casera*”, “tengo mi *casera*” y no se dan capricho. De este modo, se genera una ventaja para ambas partes de *los caseras/os*.

En la sociedad industrializada también se hallan formas similares para generar la ventaja de las dos partes. Por ejemplo, en los sistemas de la tarjeta de supermercado y del *mileage* (billetes gratuitos de avión), si los usuarios o los compradores fijan las agencias asiduas, se genera la ventaja. No obstante, aunque existan algunos puntos comunes con dichos sistemas industrializados, la relación *casera* tiene una cualidad especial: la relación es de comprador-vendedor, y no con la agencia. En definitiva, es la relación íntima, cara a cara entre las personas conocidas. Existen los casos en los cuales se conocen hasta sus nombres, aunque suelen llamarse “*casero/a*”. El hecho de que ambas partes compartan un apelativo “*casero/a*” sugiere la simetría y nos recuerda la reciprocidad del *ayni*.

¹⁶ El diccionario de la lengua española de la Real Academia Española (vigésima segunda edición) indica la acepción similar del término casera del contexto del presente trabajo, en su decimocuarto punto de la voz de “casero, ra” como sigue; “14.m.y f. *Bol., Chile., Ec. y Perú.* Vendedor asiduo, respecto de su cliente”.

Orlove (1986), en su estudio cuantitativo sobre el trueque y la venta al contado de pescados a la orilla del lago Titicaca en Perú, menciona que en ambos tipos de comercio se observaba el vínculo de la *casera* [*casera link*]. Nos llama la atención la implicación de la relación *casera* en el comercio aymara, sin importar la existencia o no de la interposición de la moneda, aunque Orlove no aclara cómo obtuvo esta información.

Como hemos visto más arriba, en la ciudad también el *ayni* está difundido y con lo que se realiza la ayuda mutua entre los aymaras. No obstante, la relación *casera* no siempre es compuesta por los aymaras; es cierto que la mayoría de los vendedores suponen ser aymaras pero los compradores no siempre lo son. En definitiva, lo que nos llama la atención es que la relación recíproca de la *casera* está difundida entre los ciudadanos, y que este hecho nos sugiere que en la economía monetaria de mercado también se halla incorporada la relación recíproca, de forma complementaria. Se supone que dicha información de Orlove también es un ejemplo de la complementariedad de los dos sistemas, en el pueblo cercano al lago Titicaca.



Arcos de cariño y los mallkus

VI.4. La reciprocidad con deidades

La llamada cuarta obligación de M. Mauss (*vid.* Mauss 1971[1923-4]: 171) – reciprocidad entre hombres y dioses que implica ofrendas a las deidades–, es muy importante en los Andes, como hemos visto con anterioridad [V.2.3.2.].

“*Do ut des* (dar para recibir)”, uno de los principios del derecho romano citado por Mauss (*op.cit.*: 175) compone una base del razonamiento lógico de fiestas aymaras y lleva diferentes expresiones rituales, como veremos a continuación. Vamos a citar principalmente la danza de *Amijo* en la fiesta de la Santa Cruz como ejemplo y revisar el modo de sus relaciones recíprocas [véase el capítulo III, especialmente III.1.1.: La descripción de la fiesta de la Santa Cruz].

VI.4.1. Intercambios que componen el razonamiento de la fiesta

VI.4.1.1. Dones e intercambios en el proceso ritual de la fiesta comunal

En las fiestas organizadas por la sociedad comunal se percibe un proceso complejo que compone la relación de intercambio entre las ofrendas por parte de los hombres y la *bendición* por parte de los dioses. Para realizar este intercambio recíproco, se reparten varios papeles a las personas o los grupos y se combinan diferentes relaciones de intercambio de dones. Vamos a revisarlo e interpretarlo a continuación:

Intercambio de tipo *ayni*

En torno a la fiesta de la Santa Cruz en el pueblo Chuquiñuma, se dice que los dioses requieren la danza de *Amijo*; los dioses otorgan la abundancia y la *bendición* siempre que los comuneros cumplan con la organización de la fiesta incluida dicha danza. Por el

contrario, si los comuneros faltan a sus misiones, les castigan no favoreciendo la buena cosecha. Con todo ello, se sigue que la danza es una variedad de ofrenda para asegurar la fertilidad y la abundancia. En definitiva, se intercambian la danza y la abundancia entre comuneros y dioses.

Entonces, ¿cómo podemos interpretar este intercambio; es el tipo *ayni* que requiere la contraprestación equivalente o el tipo *cariño* como dones altruistas, o algún otro tipo? Podemos considerarlo como el *ayni*, concibiendo el proceso ritual y las opiniones de los comuneros, como veremos más adelante. Es decir, los que ofrecen la danza o la fiesta componen la parte de acreedor y, asimismo, los dioses, receptores de ofrendas, se interpretan como la parte de deudor del *ayni*.

En el caso contrario, si fueran el *cariño* las actividades de la fiesta, acabarían en la obra sin contraprestación, como la ayuda altruista del yerno. Es decir, resulta que depende de la voluntad de los dioses si otorgan o no la fertilidad y la abundancia, como contraprestación del *cariño*. En este caso, el intercambio recíproco no siempre puede ser completado. De tal modo, es porque la relación de intercambio entre hombres y dioses es el *ayni* que conlleva la obligación de contraprestación, la razón por la cual los procesos rituales tienen efecto en el razonamiento lógico de la fiesta: *do ut des*; ofrecer para recibir la *bendición*.

De hecho, Daniel Luján de Chuquiñuma y Domitila Huanca del *ayllu* Colquencha nos afirmaron que dicho intercambio se puede entender como el *ayni*; conviene destacar que es una interpretación o teorización, categorizar en el *ayni* el intercambio entre hombres y dioses, tomando en cuenta dicha característica del *ayni* que conlleva la obligación de contraprestación.

Por otro lado, dado que los conceptos como la ofrenda, el sacrificio o la danza generalmente no implican el concepto del *ayni*, ciertamente este tipo de interpretación no puede ser compartida por todos los comuneros. Por ejemplo, Emilio Yujra lo negó diciendo que el *ayni* es para cosechar papas y el *t'ant'a ayni* (el *ayni* con panes), mostrando su comprensión conforme a la vida y su realidad.

Ahora bien, el hecho de que dicho intercambio entre hombres y dioses pueda ser interpretado como el *ayni* nos sugiere que la relación entre ambas partes es simétrica. Es decir, se supone que la relación es bien equilibrada y muy distinta de la relación jerárquica –por ejemplo, entre los *Inkas* y sus súbditos que se caracteriza por la redistribución asimétrica–.

Cariño festivo

Como se ha mencionado antes, en el presente trabajo clasificamos con el término “*cariño*” los dones sin obligación de devolución y/o contraprestación. Los dones de tipo *cariño* también son sustanciales e imprescindibles en el proceso ritual de las fiestas aymaras. En la fiesta de la Santa Cruz en Chuquiñuma, los banquetes *qurpa* invitados por el *preste* y el *Amijo cabecilla* corresponden al *cariño* [fotografía III-4]. De hecho, en el *ayllu* Colquencha, el banquete –semejante al de *qurpa* en Chuquiñuma–, invitado por el organizador del *Phusiri*, se llama “el *cariño* del *mallku mayor*” [fotografía IV-12].

En la mayor parte de los contextos festivos, la prestación de *cariño* por sí misma es obligatoria, como una parte del proceso ritual de la fiesta. Por ejemplo, dicho banquete “el *cariño* del *mallku mayor*” no obliga a los invitados (los ejecutantes del *Phusiri*) a devolver, pero la propia invitación del banquete es obligatoria para el *mallku mayor*, formando parte de su misión. En esta cualidad el *cariño* festivo difiere del *cariño* laboral, el cual se realiza, en principio, por voluntad propia de donantes de la ayuda laboral. En el presente trabajo, clasificamos en el *cariño* los dones que no obligan la contraprestación, sin importar que sea obligatoria o no la prestación¹⁷.

¹⁷ En muchos casos los organizadores del banquete del *cariño* recurren al *ayni* para conseguir alimentos y la mano de obra para su cocina, con el objeto de cumplir con esta misión.

VI.4.1.2. Intercambios en el proceso ritual del *Amijo*

Se observan diversos dones, tanto por el *ayni* como por el *cariño*, en el proceso ritual de la fiesta. Mediante estos dos tipos de dones como claves, vamos a revisar el proceso ritual de la fiesta de la Santa Cruz, con el objeto de analizar e interpretar el razonamiento lógico de la fiesta cuyo quid es el intercambio de tipo *ayni* entre hombres y dioses, para asegurar la *bendición* y/o la abundancia, como hemos visto.

A continuación, en la tabla VI-2 vamos a sintetizar el curso de dones e intercambios entre los interesados en cuestión: el *Amijo cabecilla*, el *preste*, los *Amijos*, las autoridades y los comuneros, observado en la fiesta de la Santa Cruz (sobre los puestos de organizadores, véase la tabla III-1).

Conforme al curso citado en la tabla VI-2, primero, el *cabecilla* regala coca, dulces y bebidas a los candidatos de *Amijos*, para rogarles que participen en el conjunto del *Amijo*, haciendo una visita de casa en casa, previamente. Los que aceptan este ruego componen el conjunto del *Amijo*. Una vez que reciba dichos regalos, el candidato da esperanzas de aceptar el ruego del *cabecilla*. Pese a ello, en este momento la recepción de regalos no obliga su participación en el *Amijo*. Dada esta circunstancia, los regalos acompañados al ruego se puede interpretar como el *cariño*, más que el *ayni*.

No obstante, como hemos visto más atrás [VI.2.3.], existen el intercambio de la participación en el *Amijo* como el *ayni*: el presente *cabecilla* devuelve la misma participación, en el año posterior cuando el presente candidato del *Amijo* sea el *cabecilla*, accediendo al mismo ruego.

Ahora bien, los *cabecillas* invitan a los *Amijos* a buenas comidas durante toda la fiesta. Esta invitación, incluido el banquete *qurpa*, es el *cariño* y no obliga a los invitados (los *Amijos*) a devolver, aunque forma parte de la misión obligatoria para los *cabecillas*. Por otro lado, como esta invitación alimenticia compone una parte de la organización de la fiesta, se percibe una especie de intercambio entre dicha invitación a los *Amijos* y la danza de los *Amijos*, pese a que esto no es un intercambio interactivo, puesto que la

danza de los *Amijos* es ofrecida a los dioses y no a los *cabecillas*, tomando en cuenta el razonamiento de la fiesta que examinamos más adelante.

VI.4.2. Banquetes por los organizadores como una contraprestación interina

Los *prestes* tienen su misión central, desde la misa del día de la víspera hasta la misa y la procesión del día de la fiesta central (2º día: sábado) de la Santa Cruz. Tras cumplir con estas misiones principales, los *prestes* deben invitar exclusivamente a los *Amijos* al banquete especial *qurpa*, “para responder a los *Amijos*”, según los comuneros, manifestando su gratitud por la misión de los *Amijos* [fotografías III-4].

Los *Amijos* tienen su misión de “rezar” a los dioses, soplando las flautas de Pan, ofreciendo su danza [véase el capítulo III]. Una vez realizada la ofrenda por los *Amijos*, los dioses, como deudores, deben devolver la *bendición* y/o abundancia. Es decir, mediante la misión de los *Amijos*, ya está listo el procedimiento para asegurar la próxima abundancia casi totalmente. De hecho, en varios ritos que implican la relación recíproca simple entre las dos partes (hombres y dioses), la realización de ofrendas satisface la condición para reclamar a los dioses la *bendición*. Cuando los comuneros la reciben, las partes saldan sus deudas y recobran su equilibrada relación.

No obstante, en el caso en cuestión que entraña tres partes (los organizadores, los *Amijos* y los dioses), parece que todavía falta algo. Deducimos que no son los *Amijos* quienes deben recibir la contraprestación, como la *bendición* otorgada por los dioses, puesto que los *Amijos* son mediadores entre comuneros y dioses, que “vienen de la nación lejana de *Kallawaya* una vez por año; llegan el viernes de víspera de la fiesta de la Santa Cruz y se marchan el domingo” según la narración en torno al *Amijo* [III.2.1.4.]. De este modo, se supone que el movimiento de devolución debe dirigirse a la comunidad entera, en vez de los *Amijos*.

Para esta modificación de la dirección de contraprestación, el banquete especial *qurpa* supone tener sentido. Podemos interpretar la comida variada de lujo de dicho banquete

como un tipo de la devolución provisional e interina, adelantada por el *preste*, como tratamos de explicar a continuación:

En el proceso ritual de la fiesta de la Santa Cruz, la realización del banquete *qurpa* es obligatoria para los *prestes*. Por otro lado, esta invitación es el *cariño* del *preste* a los *Amijos*. También podemos interpretar el banquete como una *bendición* por parte de dioses, para corresponder a la danza de *Amijo*. De hecho, el banquete, que consta de comida abundante, variada y de lujo representa, indudablemente, la abundancia. Asimismo, estos alimentos son precisamente una *bendición* otorgada por los dioses, sugerida por el hecho de que este banquete también se llama “*bendición*”. Entre estos alimentos, se incluyen panes que representan simbólicamente la *bendición* [véase VI.3.1.1.]. El hecho de que los *Amijos* interpreten el tema “el himno religioso de agradecimiento (*Yuspagara Q’uchu*)” para concluir el banquete también sugiere que esta comida es una *bendición* por los dioses.

Si es así, el intercambio de tipo *ayni* entre *Amijos* y dioses se concluye provisionalmente mediante el banquete *qurpa*, y el himno de agradecimiento marca la conclusión del intercambio. De hecho, este himno religioso no conlleva la danza que implica la prestación; cuando solicitan la *bendición*, no se puede prescindir de la danza como ofrenda, pero una vez recibida la *bendición*, y para manifestar agradecimiento a ella, nos parece que es muy razonable que los *Amijos* “recen” sin bailar, mediante dicho himno.

En el *ayllu* Colquencha también, los ejecutantes de flautas de Pan del *Phusiri* son invitados exclusivamente al banquete especial [fotografías IV-12]¹⁸. Al concluir la comida especial, los ejecutantes del *Phusiri* también interpretan el tema de agradecimiento “*yuspagara* (gracias)”, sin bailar. En un pueblo de mismo *ayllu*, Marquirivi, este tema se llama “*Tukuya* (conclusión)” o “*Manq’a tukuya* (conclusión de la comida)”. Este tema no se interpreta para la conclusión de cualquier comida, sino solo para la del banquete especial, sin falta. Este hecho nos sugiere que el banquete de lujo marca la conclusión del proceso ritual en algún sentido.

¹⁸ Papas, *ch’uñus*, sopa, plato de cordero, y un conjunto inseparable formado por pan y una babilla de cordero al horno.

Además, nos llama la atención el hecho de que, aunque los ejecutantes del *Phusiri* tocan sus tambores soplando flautas de Pan simultáneamente, para el tema de agradecimiento no los tocan. Es decir, este tema es excepcional, prescindiendo tanto de la danza como del toque de tambores. Según los comuneros, el toque de tambores significa “*khiwtapisiña*”: llamar o atraer la *bendición* enérgicamente como “¡Vamos! ¡Venga!”. En consecuencia, es razonable que el toque de tambor sea inadecuado e innecesario, igual que la danza como ofrenda, *después* de recibir la *bendición* mediante el banquete especial.

Añadimos que, el *Phusiri* incluye un tema para “pedir licencia” a las deidades, al comenzar su danza, interpretado sólo por la madrugada: el “*alwa* (alba o amanecer)¹⁹” que se ejecuta con tambores pero sin danza. Esto también nos parece razonable; dado que este tema es para solicitar permiso para *comenzar* la danza, naturalmente no se acompaña la danza, y se pone énfasis en la comunicación con los dioses, a través de flautas de Pan y tambores.

Ahora bien, vamos a volver al pueblo Chuquiñuma. En el último día del *Amijo*, los *cabecillas* invitan a los *Amijos* al banquete *qurpa*, similar al de los *prestes* pero en menor escala y formalidad. Dado que el *Amijo cabecilla* literalmente es el representante y el organizador del *Amijo*, su responsabilidad continúa hasta al final de la actividad del *Amijo*. Con el banquete *qurpa* invitado por los *cabecillas* concluye el *Amijo*, manifestando su gratitud por el cumplimiento de la misión de los *Amijos* durante tres días de la fiesta. Como hemos visto, son dones del *cariño* de los *cabecillas*: invitaciones a los *Amijos* a comer y beber durante la fiesta, incluido dicho banquete final.

¹⁹ Existen pueblos españoles en los que durante las fiestas se recibe al amanecer con “la alborada”, que son canciones que varían según el lugar. Es muy probable, dada la similitud entre “alba” y “alwa”, la influencia hispana en este aspecto.

VI.4.2.1. El *ayni* ternario

Conforme a nuestra interpretación del banquete *qurpa* como una contraprestación interina y provisional, el hecho de que el banquete sea una comida abundante y variada de lujo también indica que esto forma el *ayni*, intercambio equilibrado, como veremos a continuación.

Para conseguir una abundancia que permite glotonería, los *Amijos* deben ofrendar su danza que equivale a ella. En consecuencia, la contraprestación interina y provisional a esta ofrenda, mediante el banquete *qurpa* también debe equivaler a la ofrenda. Porque si el banquete es pobre, esto rebaja el valor de la danza de *Amijo* y también rebaja la contraprestación verdadera que ofrecerán los dioses.

Además, según los comuneros nos explicaron sobre la comida abundante del banquete, “hay que comer la *bendición*, para que haya *bendición*”²⁰. Por ejemplo, comen panes para que haya más panes. Asimismo, la carne cruda de cordero representa “la comida del cóndor” y la invitación a ella significa “para que se multipliquen las ovejas y para que podamos comer más carne de cordero”. Todo ello nos sugiere una relación de tipo causa-efecto entre comer alimentos abundantes y conseguir una abundancia.

En los rituales “Ayuno” del *ayllu* Colquencha, se destaca la cantidad extraordinaria de la comida, tras la plegaria por el ayuno durante toda la mañana, para rogar a los dioses que den la buena cosecha y la *bendición* [fotografías VI-4 (c y d)]. Cada pareja de autoridades comunales prepara la sopa –“el *caldo* (parecido al cocido)”– y se invitan mutuamente, es decir, en los ritos en que todas las autoridades participan, cada participante debe comer por lo menos dieciocho platos. Aunque es cierto que el tamaño de los platos es relativamente pequeño, la cantidad de la comida es fuera de lo común.

²⁰ Daniel Luján nos explicó la importancia de la cantidad grande de la comida, “*warjani manq’asipjañapa bendición utjañapataki*”: Para que haya bendición, hay que comer mucho (2 de agosto de 2003 en Chuquiñuma).

Aquí se observa un razonamiento lógico: “para conseguir muchos alimentos o buena cosecha, hay que comer mucho”.

Es la verdad que <si obtiene buena cosecha se puede comer mucho>. Entre los aymaras, se difunden no solamente esta proposición, sino también su inverso: “Si come mucho, se puede obtener buena cosecha”, y un tipo de su contraposición: “Si no come mucho, no se puede obtener buena cosecha”, que se tratan del futuro.

De este modo, en los mencionados rituales “Ayuno”, se expresa la cantidad extraordinaria de la comida, mediante múltiples platos, “para conseguir una buena cosecha”. Asimismo, la glotonería implica una gran cantidad del consumo de víveres. El consumo extraordinario provoca la carencia de víveres que implica una gran necesidad de la buena cosecha próxima. En este sentido también, la glotonería se interpreta como un motor para llevar a cabo la consecución de una buena cosecha.

En efecto, la glotonería es una expresión muy común en los ritos aymaras para asegurar la abundancia, formando un quid del proceso ritual, según nuestra investigación. En los mencionados rituales “Ayuno”, las autoridades comunales son los organizadores y, al mismo tiempo, los protagonistas responsables del rito; rezan, ayunan y también se invitan con sus platos mutuamente.

Por el contrario, en el caso del banquete *qurpa* de la fiesta de la Santa Cruz, estos dos papeles son repartidos entre las dos partes: los organizadores (*prestes* y *cabecillas*) realizan los banquetes que permiten la glotonería, mientras los *Amijos* son responsables del rito; rezan y bailan, y son invitados al banquete.

Esta repartición da lugar a la relación ternaria entre los dioses, los *Amijos* y los organizadores²¹. Entre ellos, a los organizadores “San Felipe les ayuda y ellos pueden

²¹ Aunque los dos tipos de organizadores –no solamente los *prestes*, sino también los *cabecillas*– deben invitar a los *Amijos* al banquete *qurpa*, aquí trataremos principalmente a los *prestes* para evitar la complicación. La misión de los *cabecillas* también supone tener el mismo significado de la de los *prestes*, con menor importancia; dado que el *preste* es el representante superior de la fiesta, su responsabilidad es mayor, y asimismo, su banquete también es más formal y con mejor calidad que el de los *cabecillas*, según nuestra observación. Esto no significa que la misión del

tener una buena cosecha”, según nos explicó Daniel Luján. Luego, respondiendo a mi pregunta “¿San Felipe no ayuda a toda la comunidad?”, afirmó: “Sí, ayuda a toda la comunidad, pero primero le ayuda al *preste*, por eso los *Amijos* le agradecen diciendo ‘Gracias *preste*’.” Daniel reprodujo el agradecimiento de corazón, como si estuviéramos en el banquete *qurpa*.

Esta explicación de Daniel nos sugiere que el agradecimiento de los *Amijos*, ‘Gracias *preste*’ está expresado no solamente por el banquete *qurpa* que está acabando, sino también por la abundancia que los dioses otorgarán a la comunidad en futuro. Además, este testimonio verifica nuestra hipótesis citada más atrás: aunque son los *Amijos* los que ofrecen la danza como ofrenda para los dioses, los receptores de la contraprestación no deben de ser los *Amijos*, y la dirección de la devolución debe ser modificada a la comunidad entera mediante el representante como *prestes*.

Según nuestra interpretación, la modificación tiene lugar como sigue. Para corresponder a los *Amijos*, quienes han realizado la ofrenda a los dioses, los *prestes* invitan a los *Amijos* al banquete *qurpa* que representa la *bendición* y la contraprestación interina y provisional, como se ha mencionado más arriba [VI.4.2.]. Mediante esta devolución interina, los *prestes* se convierten en acreedores del *ayni*, sustituyendo a los *Amijos*.

Ahora, los dioses como deudores deberán devolver su *bendición* al *preste*. En definitiva, a través del banquete *qurpa*, los *prestes* obtienen el derecho a reclamar la *bendición* a los dioses. El *preste* es el representante superior de la fiesta, además, en Chuquiñuma, parece que tiene la máxima responsabilidad del proceso ritual, para obtener la *bendición* para toda la comunidad, la cual es el objeto de la fiesta.

Podemos considerar este proceso como una síntesis de los dos intercambios no interactivos. a) los *Amijos* ofrecen la danza como ofrenda para los dioses, y reciben el

cabecilla sea más fácil y menos costosa, puesto que los *cabecillas* deben invitar a los *Amijos* durante toda la fiesta y para unos ensayos previos, no solamente al banquete *qurpa*. Es decir, la misión de *cabecillas* también es onerosa y costosa.

banquete, invitado por los *prestes*. b) los *prestes* ofrecen el banquete a los *Amijos* y reciben la *bendición* de los dioses.

Con este doble intercambio podemos proponer un modelo del intercambio ternario –de tipo *ayni*–, el cual permite completar el intercambio recíproco entre la comunidad y los dioses y, asimismo, atraer la abundancia en la comunidad.

La figura VI-1 muestra este modelo; la elipse grande de la parte inferior representa la comunidad Chuquiñuma. Si consideramos esta elipse en un todo, se presenta el intercambio recíproco entre la comunidad y los dioses. El intercambio ternario es un esquema que incluye los procesos que componen dicho intercambio recíproco.

VI.4.2.2 La frustración del banquete *qurpa* (2001)

En la fiesta de la Santa Cruz en el año 2001 no se completó este proceso debido a la frustración del banquete. Aunque los *prestes* tenían preparado el banquete, los *Amijos* no lo aceptaron. En este año la comunidad estaba agitada por el problema de la división. Uno de los *Amijo cabecillas* vivía en la zona norte de la comunidad (zona Chulluncayani), epicentro del separatismo, abandonó el cargo a medio camino. Uno de los *prestes* de este año también dirigió su propia comparsa de danza moderna que esta persona había introducido en Chuquiñuma en el año 1999, lo cual también fue conflictivo.

Circunstancia de la introducción de la “comparsa”

En 1999, Adrián Quispe (nombre supuesto) se nombró por sí mismo para ser el organizador “*pasante*” de la comparsa [véase la tabla III-1], dirigiendo el grupo de la danza “*llamerada*”. De esta manera, introdujo la comparsa, danza moderna acompañada por la banda musical, en la fiesta de la Santa Cruz en Chuquiñuma.

En las fiestas ciudadanas, decenas de comparsas desfilan en las calles mayores. El número de bailarines que componen una comparsa suele pasar de cien. El número de músicos de una comparsa también a veces puede llegar a cien. Los bailarines llevan ropas llamativas como uniforme. Esta pompa tiene mucha aceptación entre los aymaras y la comparsa ha sido introducida en las fiestas en las aldeas aymaras en el altiplano.

Por ejemplo, en Colquencha, participan varias comparsas solo en la fiesta de la *Asunta* (Asunción) en agosto, entre cinco fiestas patronales. En Chuquiñuma también participan comparsas en la fiesta de la patria (2 de agosto). Sin embargo, en su única fiesta patronal, fiesta de la Santa Cruz, no participaban comparsas y, por lo tanto, la resonancia de las flautas de Pan del *Amijo* no eran silenciadas por el ruido y la pompa de las comparsas, desde el año 1922 cuando se fundaron la iglesia y el *Amijo* en Chuquiñuma.

Pese a ello, Adrián acabó por introducir la comparsa en esta fiesta. Se supone que los que quieren seguir la moda urbana o la danza pompa se alegraron de esta introducción. Por otra parte, esta es, indudablemente, un desafío a la tradición de la fiesta, la cual ha sido organizada mediante los puestos obligatorios de la Organización comunal y se ha celebrado con los *Amijos* como protagonistas del proceso ritual. De hecho, Adrián, cuando introdujo la comparsa en el año 1999, se atrevió a asumir el *Amijo cabecilla*. Es decir, organizando su propia comparsa, no dio la importancia a la misión de *Amijo cabecilla*. Este comportamiento por sí mismo expresa sobradamente el menosprecio por el *Amijo* y por la tradición del pueblo.

En 2000, el año siguiente, el sobrino de Adrián siguió como *pasante* de la comparsa. Y el año siguiente, en 2001, Adrián volvió a hacer el *pasante* de la comparsa, además, asumió el *preste* también. Es decir, otra vez se atrevió a hacer doble responsabilidad, denominándose “*preste-pasante*”.

Conforme a la propensión a la introducción de comparsas en los pueblos aymaras, ha aparecido el “*preste-pasante*”: los que asumen el *preste* (o *cabecilla*) simultáneamente hacen el *pasante* de su propia comparsa en una fiesta. En principio, el *preste* como

representante superior de la fiesta debe atender a todos los participantes equitativamente. Por otro lado, el *pasante* se dedica a la dirección de su propia comparsa y no atiende al proceso ritual tradicional. Dada esta circunstancia, el *preste-pasante* es contradictorio y conflictivo. Por lo menos los participantes de danzas tradicionales como el *Amijo* suelen criticar esta conducta. De este modo, el “*preste-pasante*” representa el cambio de la tradición y, asimismo, es un tema problemático en torno a la costumbre ritual en los pueblos aymaras.

El caso del *preste-pasante* de Adrián también era conflictivo. Se ha dedicado a su comparsa fervientemente, mientras que descuidó la misión del *preste*. Protestando contra este comportamiento de Adrián, los *Aqarapis*, dirigentes del conjunto de *Amijo*, decidieron rechazar la invitación del banquete *qurpa*, formulando su indignación.

Entre los comentarios de comuneros sobre este fracaso del banquete, se destacaban “La próxima cosecha será mala” y, “Las desgracias se abatirán sobre el *preste*”. De esto, se sigue que el proceso de que <los *Amijos* reciben el banquete invitado por los *prestes*> forma una parte indispensable del procedimiento ritual para asegurar la abundancia, lo cual verifica nuestra interpretación.

Asimismo, nos llama la atención el hecho de que, en el caso de que dicho proceso del banquete se frustre, se dice que resulta mala la cosecha. Es decir, aunque los *Amijos* han realizado la ofrenda, debido a su rechazo a la invitación de los *prestes*, el proceso del intercambio recíproco entre comuneros y dioses parece que se desplomó completamente.

Los *Amijos* son mediadores por su capacidad de soplar las flautas de Pan, quienes están en la comunidad durante solo tres días: “del viernes al domingo” [VI.4.2]. Es decir, los *Amijos* son insuficientes para ser receptores de la *bendición* que se otorga en Chuquiñuma. Por consiguiente, el banquete *qurpa* es imprescindible para modificar la dirección de la contraprestación –*bendición* por parte de los dioses–, de los *Amijos* a la comunidad. Dada esta circunstancia, dicho *preste-pasante* en el año 2001 deberá ser castigado con una desgracia, puesto que fracasó en el banquete causando el desplome

del intercambio sustancial con los dioses, aunque era responsable del proceso ritual de la fiesta.

Con todo ello, se destaca la importancia del banquete *qurpa*, para completar el ritual que permite asegurar la abundancia. Es razonable, por lo tanto, que el banquete sea realizado por los *prestes*, representantes superiores de la fiesta, igual que la misa y la procesión. Además de ello, en el día de víspera, las autoridades comunales ruegan formalmente a los *prestes* que realicen el banquete *qurpa*, aunque las autoridades no participen en ello. Aquí también se percibe la importancia del banquete para la sociedad comunal.

Nuestro análisis e interpretación precedentes han dejado claro el razonamiento lógico para conseguir la abundancia, mediante el *Amijo* en la fiesta de la Santa Cruz: con la danza de *Amijo* como ofrenda, mediado por el banquete *qurpa*, se carga a los dioses una deuda con la comunidad. La ofrenda conforma la prestación del *ayni* que obliga a los dioses la devolución mediante la *bendición*. De esta manera, se construye el proceso ritual de la fiesta.

Los responsables principales de la organización de este proceso son los *prestes* y los *Amijo cabecillas*. Los primeros preparan el espacio para la comunicación entre comuneros y dioses, mediante la organización de los acontecimientos eclesiásticos (misa y procesión). Los *Amijo cabecillas* por su parte, cargan con la realización de los mediadores *Amijos*, para comunicar con los dioses. Además de ello, ambos encargados deben invitar a los *Amijos*, incluido el banquete *qurpa*. Los dos puestos de responsabilidad se asignan a todos los comuneros que poseen terrenos en la comunidad, siendo puestos obligatorios, por lo tanto, la responsabilidad de asegurar la abundancia es compartida por la comunidad en totalidad.

Ahora bien, en el banquete *qurpa*, los *Aqarapis* regalan a los *prestes* unas frutas y botellas de refrescos envueltos en un tejido. ¿Cómo podemos interpretar este regalo en dicho razonamiento del proceso ritual? Las frutas, las cuales no se pueden cosechar en el campo del altiplano y vienen del exterior, suelen ser utilizadas en el contexto de la comunicación entre el interior y el exterior. Por ejemplo, en la fiesta de Todos los

Santos en Chuquiñuma, como muchos otros pueblos, las frutas y panes son regalados para corresponder al rezo por los difuntos, formando una contraprestación por parte de los difuntos [fotografía VI-5]. Además, en la fiesta de la Semana Santa en Colquencha, la cual marca el comienzo de la cosecha, las autoridades comunales suben al cerro sagrado “Gloria *Pata* (Gloria en lo alto)” y comen diferentes frutas, sugiriendo que las frutas representan nuevos productos del mundo celestial²²[véase XIII]. Tomando en cuenta estas características de uso de frutas, podemos considerar el regalo de frutas como un anuncio de la abundancia del año próximo, correspondiendo al banquete sustancial invitado por los *prestes*; dicho regalo es realizado por los *Aqarapis* como dirigentes de *Amijos*, mediadores entre hombres y dioses²³.

* * *

Hemos analizado el proceso ritual de la fiesta de la Santa Cruz, en torno al intercambio recíproco entre hombres y dioses, examinando su razonamiento lógico para <asegurar la abundancia y la *bendición*, mediante la fiesta y el *Amijo*>, el cual implica “*do ut des* (dar para recibir)” o, si se quiere, un permanente dar, recibir y devolver, en palabras de M. Mauss. Este análisis no quiere decir que dicho razonamiento sea asumido cual si se tratara de un enunciado científico, sino que, lo importante es que el razonamiento da sentido en la fiesta, construyendo el proceso ritual y sosteniendo su realización.



*Yuspagara Q'uchu
(Himno de agradecimiento),
interpretado por los Amijos
después del banquete
“qurpa”, frente a la prenda
tejida con comidas.*

²² Carter & Albó (1988: 480) mencionan que panes y frutas preludian futura abundancia.

²³ Por el momento no tenemos suficientes datos para analizar el significado del regalo con refrescos, aunque es cierto que provienen del exterior de la comunidad.

VI.4.3. El papel del *preste* y el organizador del *Phusiri*: reciprocidad en Colquencha

En Colquencha, en la danza de *Phusiri*, se observa la importancia del proceso ritual similar al caso del *Amijo*. En Colquencha también los del *Phusiri* son invitados exclusivamente al banquete especial por su organizador (*mallku mayor*), el cual también es uno de los puestos de la Organización comunal. No obstante, el *preste* de las fiestas patronales en Colquencha no forma parte de la Organización comunal en el sentido estricto, y tampoco tiene la obligación de invitar al banquete especial a los *Phusiris*. Estas similitudes y diferencias nos sugieren que existe alguna asociación entre la importancia de la responsabilidad de puestos comunales y la importancia ritual en torno a la invitación a los ejecutantes de flautas de Pan, mediadores entre hombres y dioses.

Entonces, ¿cuál es la responsabilidad del *preste* en Colquencha?; ¿por qué no se asigna como uno de los puestos obligatorios? En Colquencha se celebran cinco fiestas patronales con seis parejas del *preste* anualmente²⁴. La obligación compartida por todos esos *prestes* se compone de: comprar cirios como ofrendas a los dioses, contratar una banda musical y realizar la misa y la procesión²⁵. La banda musical para la misión del *preste* generalmente se consigue en el mismo pueblo, contratando unos músicos locales. De hecho, la misión del *preste* no requiere mucho gasto y, por lo tanto, la carga de los *prestes* no es tan pesada en Colquencha.

No obstante, se dice que los *prestes* pueden gozar del favor divino mediante la multiplicación de ganados y dinero, bendiciones, buen trabajo, entre otros. Con todo ello, aunque el *preste* no es un oficio obligatorio en este pueblo, muchos comuneros desean desempeñarlo, causando una competencia, según los comuneros [véase IV.2.1.].

²⁴ Santísima Trinidad (mayo), Corpus Christi (mayo o junio), Virgen de la Asunción (15 de agosto), Octava de la Asunción (22 de agosto), Exaltación de la Santa Cruz (14 de septiembre). Entre estas cinco fiestas, solo para la Exaltación se asignan dos parejas de *prestes*. Con ello, en total, se asignan seis parejas del *preste* anualmente. En Colquencha también se celebran otras fiestas del calendario litúrgico sin procesión ni *prestes*, por ejemplo, Semana Santa, Ascensión, San Juan, entre otros.

²⁵ Solo el *preste* de la fiesta de la Asunción (*Asunta*) debe llamar a los curas de la parroquia de Calamarca para realizar la misa formal.

En la fiesta del Corpus Christi en 2002, su *preste* fue castigado por la insuficiencia de la preparación de cirios. El castigo era el boicoteo de la participación por parte de los conjuntos de danzas de flautas de Pan (el *Phusiri* y la *Lakita*) en la procesión y la “*Anxata*”, fiesta final en la casa del *preste* [véase IV-3]. Entonces, ¿por qué y cómo este boicoteo compone el castigo?

El hecho de que el *preste* no forme parte de puestos obligatorios sugiere que este puesto implica el beneficio en provecho propio individual, en contraste con la misión de los *prestes* en Chuquiñuma que implica el beneficio comunal. Esto coincide con dichas características: los *prestes* colquencheños pueden gozar el favor divino con lo que existe una competencia para accederlo. Dada esta circunstancia, podemos deducir que el castigo es impedir el favor divino, con el pecado de no cumplir con la preparación de cirios suficientes, ofrendas para cambiar con el favor divino. En cuyo caso, se supone que precisamente el boicoteo de las danzas de flautas de Pan debe de impedir el favor divino para el *preste*.

Lo que difiere especialmente del caso del *Amijo* es la implicación del <espacio festivo>. En Chuquiñuma, donde la población es dispersa, los *Amijos* no visitan la casa del *preste* para bailar. La danza se ejecuta en los espacios públicos: la capilla, el patio de la iglesia, la cancha y el patio de la escuela, con excepción de las casas de los *Amijo cabecillas* como una base del conjunto, donde los *Amijos* comen, ensayan y descansan.

Por otro lado, en Colquencha los conjuntos de danzas visitan la casa del *preste* y del *cabecilla* para bailar, además de los espacios públicos. Sobre todo, en el último día de la fiesta, todos los conjuntos de danzas se reúnen en la casa del *preste* y bailan; este acontecimiento se llama “*Anxata*”. Tal vez esto también sea un proceso indispensable para poder gozar del favor divino, además de la realización de la procesión con los conjuntos de flautas de Pan.

Por otra parte, el organizador del *Phusiri* invita a sus ejecutantes al banquete especial “el *cariño*”, de mismo modo del banquete *qurpa* por los *Amijo cabecillas*; podemos

interpretarlo de manera semejante del caso del *Amijo*, como una contraprestación interina y provisional para asegurar la *bendición* y, por lo tanto, es razonable que el organizador de *Phusiri* (*mallku mayor*) también forme parte de puestos comunales, dado que se supone que carga la responsabilidad comunal, más que individual.

No obstante, en Colquencha, no todos los conjuntos de flautas de Pan gozan del banquete especial. En este pueblo, se ejecuta una variedad de las danzas en unas veinte fiestas o ritos comunales, y existen dos clases del conjunto de flautas de Pan: el *Phusiri* y la *Lakita*. Entre estos, solo los del *Phusiri* son invitados al banquete especial por su organizador.

El *Phusiri* consta de diez ejecutantes de flautas de Pan y *Jach'a tata(s)* o *Achachi(s)*, figura que representa el anciano y/o antepasado. Sus flautas de Pan son custodiadas en conjunto, igual que las del *Amijo*. Por el contrario, las flautas de Pan de *Lakita* son poseídas particularmente. Además, la organización del conjunto de *Lakita* no es especificado por su propio organizador, sino por el puesto obligatorio de “*coronel*”, el cual organiza varios conjuntos de danzas tradicionales anualmente, incluida la *Lakita*. El número de participantes del conjunto de *Lakita* no está determinado y alcanza a cien, con más de cincuenta ejecutantes masculinos de la flauta de Pan y también casi cincuenta bailarinas.

Dadas las circunstancias, con los datos que hemos obtenido en los dos pueblos aymaras –Chuquiñuma y Colquencha–, podemos suponer una asociación entre la custodia en conjunto de flautas de Pan, el banquete especial y la organización especificada. Tal vez la participación en la *Lakita* sea un asunto más particular, igual que el cumplimiento del *preste* en el mismo pueblo; los que quieren gozar de algún beneficio, como la *bendición* y/o abundancia, deben participar por sí mismos por su propia voluntad. Por el contrario, en los conjuntos cuya participación es limitada, como los casos del *Amijo* y del *Phusiri*, los participantes suponen cargar toda la responsabilidad de la sociedad comunal, con el fin de realizar la ofrenda necesaria para el intercambio recíproco con los dioses.

VI.5. Conclusión

En el presente capítulo, en primer lugar, hemos reseñado los estudios precedentes sobre el intercambio de dones y la reciprocidad. En su historia se ha destacado la propensión a vincular el cambio recíproco de dones con la sociedad primitiva, contrastándolo con la sociedad industrializada que se basa en la economía monetaria de mercado. Pese a ello, se practica el cambio de dones en las sociedades industrializadas también, como sugirió el propio Mauss²⁶. Asimismo, debido a la globalización experimentada, la economía monetaria ya penetró en las sociedades pre-industrializadas. En la sociedad aymara también la economía monetaria está presente, aunque la importancia del cambio recíproco es indudable.

En segundo lugar, hemos esbozado el intercambio laboral entre los aymaras, poniendo de relieve la cualidad del *ayni* de obligar la contraprestación equivalente, la cual conforma la reciprocidad equilibrada.

Luego, revisando los intercambios festivos –*ayni* y *cariño*–, así como sus objetos –especialmente el *ayni* con sombreros y panes–, hemos señalado que estos intercambios les permiten a los donatarios manifestar públicamente su red de conexiones, representando simbólicamente y visualmente la propia relación de intercambio mediante su modo –características analizadas en el epígrafe VI.3.3. No solamente la representan y la constatan, sino también la construyen de manera performativa, dando lugar a la contraprestación, o la deuda, especialmente en el caso del *ayni*.

La red para el intercambio festivo es aplicable para la ayuda mutua en la vida real y viceversa. De tal modo, mediante el *ayni*, tanto laboral y como festivo, junto con otras relaciones de intercambio como la *mink'a* y el *cariño*, se conforman, se mantienen y se entretienen las relaciones entre personas del interior y el exterior del pueblo.

²⁶ “al comprobar que esta moral y esta economía actúan todavía hoy en nuestras sociedades de una forma constante y por así decirlo subyacente...” (Mauss 1971: 158).

En la última parte del presente capítulo, hemos examinado la reciprocidad entre hombres y dioses. En las fiestas organizadas por la sociedad comunal, se combinan diferentes relaciones del intercambio de dones. Éstos componen una relación de intercambio entre la *bendición* por los dioses y las ofrendas por los hombres.

Para descifrar e interpretar el razonamiento lógico de la fiesta, hemos revisado procesos rituales de la fiesta de la Santa Cruz. Según nuestro análisis, y conforme a las opiniones de algunos comuneros, el intercambio es del tipo *ayni*, que obliga a los dioses la contraprestación como una abundancia o la *bendición*. Con todo ello, hemos verificado que el principio de “*do ut des* (dar para recibir)” compone una base del razonamiento lógico de fiestas aymaras y lleva diferentes expresiones rituales en las mismas. En otras palabras, dicho razonamiento que se basa en el intercambio recíproco da sentido a la fiesta, construyendo el proceso ritual y sosteniendo su realización.

También podemos considerar estos rituales como un aparato ideológico, en el cual se expresa y se construye un conocimiento ideológico, mediante los procesos rituales que se basa en la relación recíproca entre hombres y dioses, igual que los casos que hemos examinado: la *bendición* deriva de las deidades, la cual se realiza mediante los rituales con los mediadores entre seres sobrenaturales y humanos; es necesario dar ofrendas para recibir la *bendición*, de manera recíproca.

Especialmente en la fiesta de la Santa Cruz de Chuquiñuma, los *Amijos* destacan por su importancia como mediadores. Asimismo, destaca el papel de los organizadores – *cabecillas* y *prestes*–, que son los que realizan dicha relación; en Chuquiñuma, ambos puestos son obligatorios para todos los comuneros que poseen terrenos en la comunidad. Su rol y responsabilidad destacados en la fiesta también transmiten el conocimiento ideológico: los que aprovechan el derecho a la tierra deben compartir la responsabilidad de la tierra y sus productos, especialmente en la fertilidad de su cosecha, asumiendo los puestos de la Organización comunal. Sobre este tema, vamos a detallar en el capítulo X.

Todos estos conocimientos ideológicos se construyen y se transmiten en los rituales. De tal modo, podemos comprender los procesos rituales en las fiestas, incluido el

mencionado razonamiento lógico que se basa en la reciprocidad entre los dioses y hombres, como aparato ideológico que permite perpetuar la sociedad comunal.

Es indudable que “donde existe humanidad encontramos una relación de reciprocidad que la creó” (Michaux 2003: 11). Especialmente los aymaras lo han desarrollado, poniendo títulos explícitos como el *ayni*, la *mink'a* y el *cariño*, entre otros. Sobre todo, han refinado el *ayni*, estableciéndolo como una institución social, incluidas expresiones rituales y simbólicas. Mediante estos intercambios recíprocos constituyen la red social, con la cual organizan trabajos y fiestas.

La red del intercambio recíproco se halla en la ciudad también. En la economía monetaria de mercado se penetra la relación recíproca llamada “*casera*”, no solamente entre los aymaras, sino también entre los ciudadanos. Este hecho sugiere que en el sistema de mercado también está incorporada la relación recíproca, de forma complementaria.

O mejor dicho, conforme a la vinculación de *casera* mencionada por Orlove (1986), se supone que la relación recíproca puede complementar la economía humana, sin importar la existencia o no de la interposición de la moneda.



Una Kamana con panes de ayni

VII. La fiesta patronal de Colquencha: Virgen de la *Asunta*



VII.1. La fiesta de la *Asunta* y la Octava de la *Asunta*

Según los colquencheños, se hacen *ch'uñus* “desde la fiesta del Corpus hasta la fiesta de la *Asunta*”; la “Virgen de *Asunta*” es la Santa patrona del pueblo Colquencha, cuya fiesta se celebra el 15 de agosto, día festivo de la Asunción de la Virgen María al cielo en el calendario litúrgico. Así que, originalmente la “*Asunta*” debe de ser un apelativo de la <virgen de la Asunción>. No obstante, según nuestra observación, la “*Asunta*” parece más bien el nombre, con el cual los lugareños se apropian la virgen haciéndola específica del pueblo; podemos observar la característica similar en las vírgenes españolas, especialmente de las ermitas.

En efecto, el nombre “la *Asunta*” se arraiga firmemente; por ejemplo, los organizadores de esta fiesta patronal suelen hacer una invitación en forma de banderín¹; en este impreso también hallamos dicho título de la Santa patrona como “Con fé y Devoción a la Virgen de *Asunta*” [fotografías VII-1 (a y b)].

La fiesta de la *Asunta* es la única donde se celebra una misa oficial por el sacerdote de la parroquia de Calamarca, entre las cinco fiestas patronales de Colquencha, celebradas anualmente. Asimismo, es la única fiesta donde participan varias comparsas, grupos de danzas modernas con el acompañamiento musical de las bandas. Estas comparsas realizan un desfile tipo urbano llamado “*entrada*” en la que son calificadas para la concesión de premios².

En este desfile participan también los grupos de danzas con las flautas locales (el *Phusiri*, el *Llano Wayli* y la *Waka waka*). Dada esta circunstancia, estos grupos locales también suelen incluirse en la categoría de <comparsa> en esta fiesta; por ejemplo, cuando se enorgullecen de la envergadura de la fiesta, mencionando el número de comparsas participantes, empleando frases como “este año nada menos que doce

¹ Impreso colorista de un folio pequeño con sus nombres y unas imágenes (e.g. la virgen, la iglesia y los bailarines).

² En las fiestas de las ciudades bolivianas, destacan desfiles de este tipo, que se denominan “*entrada*”; La *Entrada* del Carnaval es el caso paradigmático.

comparsas participaron en la *entrada*”, este número suele incluir también los grupos de las flautas locales. Pese a ello, en el presente trabajo precisamos el significado del término “comparsa” como grupo de danzas modernas con el acompañamiento musical de la banda, que es una definición más general y adecuada en Bolivia.

La fiesta comienza el 13 de agosto, dos días antes de la fiesta central. A partir de este día muchas personas empiezan a congregarse, llegando del exterior del pueblo, especialmente de las ciudades: los emigrantes de Colquencha, los parientes de los lugareños, tanto consanguíneos como políticos, sus amigos, los músicos de las bandas y los vendedores ambulantes, entre otros. Un buen número de los que llegan –tal vez su mayor parte–, participan en alguna comparsa.

Generalmente el 14 de agosto, día de vigilia, unos curas vienen para celebrar una misa formal. Luego, por la tarde, las comparsas desfilan en la *entrada*. Por la noche los líderes bailan la Danza de los *mallkus* y las demás personas también bailan hasta la madrugada.

El 15 de agosto, día principal de la fiesta, se celebra la procesión con la imagen de la *Asunta*. No obstante, su desfile suele sufrir por la dificultad en su marcha, dado que la gente que atesta la plaza central –participantes de cada comparsa– baila su propia danza bebiendo considerablemente y casi no presta atención a la procesión. Por la tarde se realiza una actuación ritual llamada <*Wari katu* (caza de vicuña)> en el cerro oeste del pueblo, la cual forma parte de la danza de *Llano wayli*. Al día siguiente, 16 de agosto, la fiesta concluye y la gente congregada en el pueblo se retira.

El pueblo recupera la calma tras el alboroto anual y, cuatro días después, comienza la fiesta de la Octava de la *Asunta*, en la cual también se realiza una procesión con la imagen de la *Asunta*. Luego, se ejecuta una actuación ritual llamada <*Sata* (siembra)> u <*Octava sata*> protagonizada por dos figuras: anciano (*Jach'a tata*) y anciana (*Jach'a mama*).

Estas dos fiestas consecutivas constituyen un gran contraste: en la fiesta de la *Asunta*, se congrega la gente proveniente de las ciudades, incluso unos turistas extranjeros; se

instalan provisionalmente varios puestos, chiringuitos y una feria anual. Se introducen diferentes elementos de la cultura urbana: Un desfile de las comparsas de danzas modernas con sus vestuarios radiantes y bandas musicales amplias, calificadas por los premios. En los últimos años también se actúan los grupos musicales con los instrumentos eléctricos. Es indudable que esta fiesta intenta imitar una fiesta urbana, y que sus días son los más bulliciosos con mucha animación en el año del pueblo.

Además de la fiesta patronal de la *Asunta*, se celebran dos acontecimientos urbanos en el pueblo Colquencha, poco antes de la misma: fiestas patrias que se realiza el 16 de Julio (día de La Paz) y el 6 de agosto (día de independencia de Bolivia) [fotografías VII-1 (e y f)]³. En ambas ocasiones, en la plaza central, se celebran fiestas similares en las que los niños desfilan bajo la dirección de sus profesores. Muchos grupos se disfrazan de militares, o se visten con la bandera nacional; otros representan los nueve departamentos de Bolivia, con su vestuario típico que se ajusta a su propio clima – algunos niños se visten con ropa de verano que representa la tierra baja, aunque hace frío en pleno invierno en el altiplano—. Además del desfile, se realiza un programa patriótico con unas recitaciones, actos teatrales, danzas, incluidas unas alocuciones de las autoridades de varias organizaciones, incluso la de la explotación minera. Estas fiestas patrias también son urbanas, o más bien nacionales, destacándose la uniformidad nacional, en vez del estilo local.

Por el contrario, tras estas fiestas de tipo urbano en julio y agosto, se cambia la escena en la fiesta de la Octava de la *Asunta*, la cual entraña un ritual tradicional como su marca distinta, con el fin de asegurar el éxito de la siembra, en la tranquilidad, excluyendo a los forasteros y los elementos urbanos. A continuación vamos a describir las dos fiestas mencionadas consecutivamente. Entre los elementos de las fiestas patronales, describimos especialmente sus elementos característicos, omitiendo los procesos que ya hemos descrito. La observación de estas fiestas fue realizada principalmente en los años 2001 y 2002.

³ En Chuquiñuma se celebra la fiesta patria el 2 de agosto.

La fiesta de la Asunta [fotografías VII-1 –VII-6]

- 1° día (13 de agosto) -“*Anthapi*”- : concentración de los *Phusiris*
- 2° día (14 de agosto) -“*Víspera (luminario)*”-: misa, “*entrada*”, Danza de los *mallkus*
- 3° día (15 de agosto) -“*Fiesta uru*”-: procesión, “*Wari katu* (caza de vicuña)”
- 4° día (16 de agosto): “*Wayñu*” y “*Anxata* (baile en el *cabildo* y casa del *preste*)”

La fiesta de la Octava de la Asunta [Véanse las fotos VII-7 a 11]

- 1° día (21 de agosto) *Víspera (luminario)*: danza de los *mallkus*
- 2° día (22 de agosto) Procesión, “*Octava sata* (actuación de la siembra)”
- 3° día (23 agosto) “*Octava sata*” en la casa del *preste*

VII.1.1. La fiesta de la *Asunta*

1° día (13 de agosto) -“*Anthapi*”-: la llegada de la gente

Por la noche del día 13, igual que el caso de la fiesta del Corpus Christi, los integrantes del *Phusiri* se reúnen en la casa de su organizador (*mallku mayor*: otra pareja de la anterior fiesta), pasando la noche en vela para consolidar la unidad. El *Phusiri* de la fiesta de la *Asunta* es idéntico del de la fiesta del Corpus Christi –estructura del conjunto, repertorios, vestuarios– excepto dos puntos: 1. Una sola figura del anciano (*Jach'a tata*) interpreta, con el mismo vestuario del “Corpus *Phusiri*” (un término local que designa el *Phusiri* de la fiesta del Corpus Christi); 2. No incluye ninguna actuación ritual que corresponda a <*Ch'uñu wara*> del “Corpus *Phusiri*”. A partir de esa noche hasta el día siguiente (14 de agosto), centenas de personas llegan sucesivamente al pueblo.

2° día (14 de agosto) “*Víspera (luminario)*”-: misa, “*entrada*”, Danza de los *mallkus*

***Alwanti* (oración de alba):** Alrededor de las 5:00 horas de la madrugada, los *Phusiris* entran en la iglesia; se arrodillan frente al altar y besan su mantel blanco; encima del altar se colocan dos imágenes pequeñas: A la izquierda una imagen del Cristo

Crucificado y su lado derecho una imagen de la Virgen de *Concebera*⁴. En este momento la imagen de la *Asunta* se coloca en el transepto izquierdo [fotografía VII-2a]. Luego, los *Phusiris* salen de la iglesia y sus tres ejecutantes –por orden de *jach'a ira*→ *liku ira*→ *ch'ili ira*– ofrecen oraciones pidiendo la “*licencia*” frente a la iglesia.

Luego, realizan el desfile llamado “*estación*”, dando una vuelta a la plaza. Estos procesos son similares a los de la fiesta del Corpus Christi, salvo que el objeto de veneración es la *Asunta*. En el año 2002, los de *Llano Wayli* también dieron una vuelta a la plaza. En el año 2003 los dos grupos lo realizaron juntos.

Tras unas sesiones de la *ch'alla* realizadas por los *mayordomos* (encargados de las dos iglesias), los dos grupos (*Phusiri* y *Llano Wayli*) van al *cabildo*.

Visita en la sede de autoridades comunales (*cabildo*)

Tras interpretar un rato en el patio del *cabildo* (sede de la Organización comunal), entre los *Phusiris*, primero la pareja del *mallku mayor* y la figura de *Jach'a tata* visitan la casa de la sede para saludar a los *mallkus* (autoridades comunales), y les siguen los demás *Phusiris*. Luego, los *mallkus* salen de la casa y realizan la oración y la *ch'alla* en el patio, cogiendo puñados de la tierra que hay a sus pies y acercan la boca como si la besaran. Luego, los *Phusiris* van a la casa del *mallku mayor* mientras que los de *Llano Wayli* van a una casa de los *coroneles*.

9:00 horas: Misa formal celebrada por los curas de la parroquia

Dos curas –tal vez un sacerdote y un diácono–⁵ de la parroquia preparan la misa formal.

En el año 2002, empezaron la misa con un par de asistentes, en la cual el sacerdote hablaba en español con acento inglés y el supuesto diácono hablaba en aymara. Poco después la pareja del *preste* entró corriendo en la iglesia y se sentó en la primera fila. El diácono acompañó los himnos religiosos con su mandolina. La asistencia ha aumentado poco a poco, alcanzando unas veinte personas cuando llegan las 10:00 horas de la mañana. Pero los que han velado –como los *Phusiris*– no han asistido.

⁴ Virgen de la Concepción.

⁵ No tenemos una información correcta sobre el orden sacerdotal de los dos curas.

10:45 horas: La misa termina y los curas se marchan del pueblo en su coche.

11:45 horas: Los *Phusiris* con la *punqaya* (ornamento gigante con plumas de ñandú) en su cabeza se reúnen en el espacio ritual frente a la iglesia. Tras repetir la misma oración “*estación*” de la madrugada, van a la sede de las autoridades comunales.

El desfile “*entrada*”

13:00 horas: Los *Phusiris* bajan la calle mayor (Av. La Paz) hacia su punto de partida, la plaza de 16 de julio (popularmente denominada “plaza del loco”) que se sitúa al noreste del pueblo, como su entrada. Entre esta plaza y la plaza central (plaza de 15 de agosto), se sitúa, uniéndolas, la calle mayor, que mide cerca de un kilómetro, en la cual desfilan las comparsas.

A la cabeza del desfile van los que llevan una pancarta horizontal de tela con las letras rojas sobre un fondo blanco: “ASOCIACION DE CONJUNTOS FOLKLORICOS DE COLQUENCHA”, así como propaganda de la cervecería. Les siguen la imagen de la *Asunta*, cargada por cuatro hombres sobre sus espaldas, la pareja del *preste* y las autoridades comunales. Luego, van los *Phusiris* con la *punqaya* en su cabeza y los de *Llano Wayli* con el sombrero cubierto por las plumas de flamenco. Les siguen las *comparsas* con su banda musical.

Waka waka (Waka Tuquri) [fotografía VII-2c]

La danza de *Waka waka* (la danza de las vacas o de los toros) –también se denomina *Waka Tuquri* o *Waka Tinki*– suele participar en la fiesta de la *Asunta*, incluso en su desfile “*entrada*”. Es una danza con la flauta de una sola mano, coordinada por el “*pasante*” (organizador particular de la danza o la música) con un contrato de pequeño importe.

En esta danza de toros, unas figuras enmascaradas –su máscara es de yeso negro con la lengua roja sacada– llamadas “negro” o “*virajocha (wiraxocha)*” bailan con una espada, actuando como si lucharan con los bailarines disfrazados de toros. Los intérpretes –

cinco a seis hombres– de la flauta de una sola mano tocan el tambor simultáneamente, con un ritmo complejo. El modo de esta danza varía, reflejando el gusto del coordinador: observamos un caso en que las bailarinas acompañan con un vestuario uniformado.

La danza de *Waka waka* destaca por sus características intermedias entre las danzas locales y las no locales [véase la tabla IV-2]; aunque se acompaña con la flauta hecha de cañas como materiales naturales, los bailarines no la tocan. Además, se realiza mediante contrato, aunque su importe es pequeño; y su actuación no es obligatoria.

Comparsas y pasantes [fotografías VII-2 y VII-3]

Entre los géneros de danzas que se realizan como comparsa, la “*Morenada*” es la más preferida y bailada. Por ejemplo, en el año 2002, entre las nueve comparsas participantes, ocho eran de “*Morenada*” y una de “*Inca Mayu*” [fotografía VII-2b]. Juntando los tres grupos de las flautas locales, el número total fue trece. En el año 2003, ocho comparsas participaron: seis de la *Morenada*, una de “*Inca Mayu*” y una de “*Ollantay*”.

En el desfile “*entrada*”, las comparsas marchan sucesivamente. En el momento de entrar en escena, uno que lleva el guión, –con el nombre de la comparsa y unos dibujos bordados–, encabeza el grupo de los bailarines y los músicos [al borde izquierdo de la fotografía VII-3a]. La plaza central es el punto final del desfile, donde se instala un palco con asientos para los jurados calificadores, frente al ayuntamiento. Las comparsas hacen un llamamiento a ellos y al público, cuando llegan a la plaza [fotografías VII-3 (a y b)]. Las ilustres bandas musicales, provenientes de las ciudades (La Paz u Oruro), suelen interpretar con coreografías acrobáticas. Aunque generalmente todos los intérpretes son hombres, existe una banda en que una mujer toca platillos, ganando la simpatía del público.

Es deseable contratar una banda reconocida de buena calidad para el acompañamiento de las comparsas. Por ejemplo, el primogénito de Emilio Yujra, Patricio y su esposa oficiaron de *pasante* de la comparsa (*Morenada*) en la fiesta de la *Asunta* del año

2003[fotografías VII-1b, VII-3(b, c y d)]; contrataron a unos cuarenta miembros de la famosa banda llamada “Chasquis” por unos dos mil dólares americanos, con lo que ganaron la copa triunfal recibiendo un gran trofeo. En el año 2002, el otro *pasante* contrató también a unos cien miembros de la misma banda Chasquis.

Los *pasantes* deben ofrecer la comida y el alojamiento para los músicos, aparte del importe del contrato. Además, deben preparar decenas de cajas de cerveza, junto con la comida, para invitar tanto a los bailarines como a los músicos. De tal modo, el gasto de los *pasantes* resulta considerable. Una parte de ello suele cubrirse con la prestación por el *ayni*. En el caso de Patricio en el año 2003, entre unas 140 docenas de cajas de cerveza, unas 100 cajas fueron ofrecidas por el *ayni*.

El *pasante* es un puesto asumido por la mera voluntad, sin ninguna obligación. No obstante, en Colquencha, el cumplimiento del *pasante* puede sustituir a un puesto no obligatorio de la Organización de autoridades comunales (lo designamos como “el puesto sustitutivo” en el presente trabajo). Dada esta circunstancia, se dice que “los ricos pasan el *pasante* en vez de los *mallkus*”.

El gasto para conseguir vestuarios de la danza de las comparsas se carga a cada participante. Las bailarinas de la danza de *Morenada* deben hacerse el uniforme – *pollera* (falda), mantilla, sombrero y zapatos– a la medida, todo lo cual cuesta centenas de dólares americanos. La matraca que llevan los bailarines de la *Morenada* también es comprada. Por otra parte, el uniforme singular de los bailarines masculinos de esta danza es de alquiler, cuyo gasto también es considerable. Por lo tanto, organizar una comparsa grande requiere no solamente del poder financiero, sino también una red social amplia y de buena calidad.

19:30 horas: Termina el desfile “*entrada*” de todos los grupos. Las comparsas bailan en la plaza central simultáneamente, mezclando las músicas de cada grupo. Los *Phusiris* y los intérpretes del *Llano Wayli* que desfilan al principio ya se marchan visitando las casas de organizadores, siendo invitados a la comida.

21:00 horas: Danza de los *mallkus*

Los líderes que toman posesión de su cargo en el día de San Juan bailan la <Danza de los *mallkus*> por primera vez en la fiesta de la *Asunta*. Antes de empezar la danza, entran en la iglesia y saludan a la imagen de la *Asunta* que está adornada con los cirios y las flores ofrecidas. La <Danza de los *mallkus*> se celebra entre el bullicio de las músicas y danzas que se mezclan confusamente en la plaza central. En esta ocasión, los líderes culminan su danza ritual a la señal del toque de tambores del *Phusiri*. Las danzas de comparsas continúan toda la noche hasta la madrugada.

3° día (15 de agosto):“Fiesta uru (día central de la fiesta)”

***Alwanti* (oración de alba):** Primero, los *Phusiris* y luego, los del *Llano Wayli* realizan las oraciones de la madrugada, del mismo modo que el día anterior.

08:00 horas: *Wayk'a* en la sede de autoridades comunales: Los dos grupos de las flautas locales son invitados a la sopa de ají (*wayk'a*) por parte de los *mallkus* en su sede. Hace mucho frío, y encienden una hoguera; algunos intérpretes acercan su tambor al fuego para secar su cuero.

08:30 horas: *Wayk'a* en la casa del *preste*: Se reúnen dichos dos grupos y las autoridades comunales en el patio de la casa del *preste*; son invitados a la sopa *wayk'a*. Según los comuneros, en este día el *preste* invita a la *wayk'a* a todas las comparsas, aunque no lo hemos observado.

9:00 horas: *Kibona Iripusu* (sacar el guión): Sacan el guión del *preste* al exterior de la casa y lo colocan en el dosel, donde los *mallkus* se hallan. Para esta pequeña ceremonia, los *Phusiris* interpretan el tema de “*Wila irpa* (llevar los cirios)”, mientras que la banda musical del *preste* toca un himno religioso. Los *Phusiris* van a la casa de su organizador (*mallku mayor*) para ser invitados al desayuno, y luego, vienen a recoger el *preste* para la procesión; los diez intérpretes se colocan la *punqaya* en su cabeza y van al espacio ritual frente a la iglesia, guiando el *preste*. En la procesión los *Phusiris* van sin sombrero (no obstante, el uso de la *punqaya* varía según el año).

13:00 horas: Procesión: Los grupos de las flautas locales encabezan el desfile (en los años 2001 y 2002, primero iba el *Phusiris* y le sigue el *Llano Wayli*, pero el orden de los dos grupos en el año 2003 era contrario). Les sigue la imagen de la *Asunta* (generalmente cargada por cuatro mujeres) y por último la banda musical contratada por el *preste*. Conforme a los casos que hemos visto con anterioridad, dan una vuelta a la plaza central, deteniéndose en sus cuatro esquinas.

No obstante, en esta fiesta la marcha no puede ir bien, dado que la plaza está llena de gente y las comparsas bailan bebiendo mucho, desatiendo a la procesión. Cada comparsa y el grupo de *Waka waka* establecen su posición ocupando un rincón de la plaza. Cuando el desfile de la procesión pasa a su lado, algunas personas presentan su respeto a la procesión descubriéndose; existen unas bandas musicales que cambian su temaailable por el himno religioso. Sin embargo, la mayoría ignora la procesión, bailando entusiastamente con su danza (esta situación es muy común en los pueblos investigados).

13:30 horas: Nombramiento del *preste* del año próximo: Al regresar a la iglesia, el *preste* y los *mallkus* reponen la imagen de la *Asunta*. Los candidatos del *preste* y del *mallku mayor* del *Phusiri* para el año que viene son bendecidos por el catequista y otorgados con un broche con una pequeña banderilla nacional. Los dos grupos (*Phusiri* y *Llano Wayli*) que bailan enfrente de la iglesia encabezan el *preste* y su séquito a su casa.

La donación del “arco”: El *preste* recibe unos “arcos o *kuichis*” en el camino [fotografías VI-3]; los lleva a su casa y la decoran apoyándolos en la pared. Luego, los *Phusiris* van a la casa del *mallku mayor*, mientras que los miembros del *Llano Wayli* van a la casa de la *mayora* para preparar una actuación ritual llamada <*Wari katu*>.

Llano Wayli [fotografías VII-4, VII-5 y VII-6, Ejemplo musical G25]

La organización de la danza de *Llano Wayli* es una parte de la misión de los *coroneles* [véase IV.1.2.4.]. Dos semanas antes (1 de agosto) en el sacrificio ritual “*barbichu*”

también se realizó la misma danza, vistiéndose con poncho en color gris o beige. Por el contrario, en la fiesta de la *Asunta*, los bailarines de *Llano Wayli* se endomingan con el vestuario brillante, similar al de la *Lakita*: se ponen con un poncho rosado con una tela blanca doblada formando un triángulo que se ve en la espalda. Algunos llevan también un adorno semicircular (*pechugera*) con unos espejos bordados, encima de dicha tela.

Se pone un sombrero adornado con plumas de flamenco; debajo del sombrero, algunos llevan *murú lluch'u* (un gorro sin orejera pero con cabellera rizada de mujeres). En el cordón para sujetar el sombrero, se llevan unos accesorios para mujeres, incluidos flecos que cuelgan al lado de las orejas. Este sombrero con plumas de flamenco se denomina “*parisa* (flamenco)” o “*panqara* (flores)”, con lo que los intérpretes suelen llamarse como “*panqara maestros* (los maestros de flores)” con respeto y alabanza. Muchos intérpretes llevan gafas de sol.

La flauta de *Llano Wayli* es una flauta vertical sin canal de insuflación, con seis orificios delanteros y uno trasero, que consta de tres tamaños: la flauta grande (*tayka*, que significa madre), la mediana (*mala*)⁶ y la pequeña (*chuñu* o *ch'uli*). La longitud de la flauta pequeña es la mitad de la grande (relación octava), y la de la mediana es dos tercios de la grande (relación quinta). No obstante, casi todos los intérpretes tocan la flauta grande. Como se cita más atrás, en los conjuntos en que cada ejecutante participa con su propia flauta de tamaño preferido, dado que no existe un control de la estructura del conjunto, no siempre pueden completarse todos los tamaños de la flauta.

La flauta de *Llano Wayli* no tiene un nombre especial y conlleva tres tamaños; dada esta circunstancia, se observa que esta flauta se llama *phusa*, igual que las flautas de Pan. Por ejemplo, “*tayka phusa*” designa la flauta grande.

No solamente las flautas de *Llano Wayli*, sino también todas las flautas aymaras se tocan interpretando una sola melodía. En el caso de *Llano Wayli*, las flautas de tres tamaños interpretan la melodía de la relación octava y quinta paralelamente. Ante unos veinte flautistas, una o dos personas acompañan con el tambor, tocándolo con un solo

⁶ Según Emilio Yujra, la flauta “*mala*” del tamaño mediano se denomina también “*yuqa*” que denota hijo varón.

palo. En las danzas organizadas por los *coroneles* se observa la participación de los intérpretes provenientes de los pueblos colindantes, donde se comparte el mismo género. En la danza de *Llano Wayli* también participan algunos residentes de Marquirivi, Micaya y Collana; estos dos últimos no pertenecen al *ayllu* Colquencha.

La estructura del repertorio de *Llano Wayli* es singular, en la cual se repiten sólo dos frases como AABBAABBAA...cada frase termina con el mismo tono alargado. A la hora de terminar la interpretación, una nota sencilla marca la culminación. La melodía suena elegante y suave, sin mayor salto ni animación. El toque de tambor que marca la melodía también es moderado. La estructura que consta sólo de dos frases (AABB) se halla sólo en dos géneros en Colquencha: el *Llano Wayli* y la flauta *Ch'axi* que se interpreta en la época de crecimiento de los productos, especialmente en el Carnaval.

Las cuatro *coronel mamas* bailan vistiéndose con una falda verde y una chaqueta negra bordada. A ellas, acompañan otras bailarinas llamadas “*dispensas*”, que se visten de modo similar. En Machacamarca se puede ver a estas mujeres que cantan con el *Llano Wayli* en la fiesta de la Virgen de Remedios, pero en Colquencha no hemos oído su canto.

La danza de *Llano Wayli* conlleva una actuación ritual llamada <*Wari katu* (caza de vicuña)>. Su organización se carga con una “*mayora*” que es designada entre las mujeres solteras o viudas. La *mayora* de <*Wari katu*> tiene que conseguir los intérpretes de las figuras enmascaradas (un *Jach'a tata* y unos *K'usillus*) y los accesorios, como una cría de vicuña disecada, y el vestuario del *Jach'a tata*, entre otros. Asimismo, debe invitar a los componentes, incluidos los ejecutantes del *Llano Wayli*, a las comidas y bebidas.

Wari significa vicuña, mientras que “*katu*” es el radical del término *katuña* que guarda acepciones no solamente de <pescar, cazar>, sino también de <fecundar, copular los mamíferos> (vid. Layme 1992). En efecto, en esta actuación ritual hallamos los dos significados. Por lo tanto, empleamos el término local <*Wari katu*> sin traducir, en adelante.

14:00 horas: En el patio de la casa de la *mayora* los ejecutantes del *Llano Wayli* son invitados a la comida (una sopa y un segundo plato).

Wari katu [fotografías VII-5 y VII-6]

14:30 horas: La *mayora* prepara el tejido ritual con accesorios que incluye principalmente unos costales en miniatura y una cría de vicuña disecada, con la cinta en tricolor de la bandera nacional y “*chimpu*” (fleclos de lana) para adornar la cría. Además, se incluyen hojas de coca, alcohol y *pasancalla*.

En el año 2001 se utilizaron dos vicuñas pero en los años 2002 y 2003, se utilizó una sola vicuña. Según los comuneros, antes interpretaban dos *Jach'a tatas* con distintos vestuarios –tal vez por esta razón la *mayora* del año 2001 preparó dos vicuñas–. Pero en el momento de nuestra investigación, ya actuaba un solo *Jach'a tata*. Además, en el año 2002 un “*maestro*” participó y quemó incienso al iniciar la actuación; los *coroneles* soplaron su humo echándoselo sobre el tejido ritual, uno tras otro. De tal modo, se hallan unas variaciones de detalle, dependiendo del año.

Llegan los hombres encargados por la *mayora* para interpretar los papeles del *Jach'a tata* y de los *K'usillus* y se disfrazan de estas figuras. El vestuario del *Jach'a tata* en esta actuación ritual es el mismo del de la <Estrangulación del zorro>. Antes de marcharse, en el patio de la *mayora*, el *Jach'a tata* ofrece oraciones a dioses frente al tejido ritual y realiza una *ch'alla* arrojando una copita de alcohol con unas hojas de coca metidas en la copita, a lo lejos hacia el este; repitiéndolo tres veces. Luego, la *mayora* junto a las cuatro parejas de *coroneles*, se arrodillan y realizan tres veces de la *ch'alla* del mismo modo que el *Jach'a tata* [fotografía I-11b].

15:00 horas; Salida: El año 2003 todos los participantes, incluidos los intérpretes del *Llano Wayli*, salieron juntos de la casa de la *mayora*, bailando con el acompañamiento del *Llano Wayli* (En el año 2002, los *K'usillus* con la vicuña disecada habían salido antes). El *Jach'a tata* andaba girando su honda. Generalmente la hora de salida es alrededor de las 14:00 horas, pero el año 2003, los procesos se retrasaron un poco.

El espacio de actuación se ubica encima de la loma oeste del centro del pueblo, un poco más al oeste y más alto que el espacio de la <Estrangulación del zorro> descrito en este trabajo, de tal modo, puede verse el mismo espacio a la derecha y el pueblo de frente, mirándolos desde lo alto [fotografía VII-5a].

15:20 horas: Pasando por la plaza principal, llegan a cima de la loma. Primero se pone un tejido ritual (*misa awayu*) y el *Jach'a tata* realiza la *ch'alla* tres veces hacia el este. Los *coroneles* le siguen [fotografía VII-6a]. Las *coronel mamas* rodean el lado oeste del tejido ritual. Mientras los dos *K'usillus* desaparecen con la vicuña disecada, unos diez ejecutantes del *Llano Wayli* interpretan rodeando el amplio espacio de la actuación ritual. Unas decenas de espectadores también se reúnen alrededor del espacio.

Luego, el *Jach'a tata* busca “la vicuña” escondida por los *K'usillus* y finalmente la sorprende [fotografías VII-5 (b y d)]. Esta actuación también es un tipo de pantomima sin palabras. Cuando los *K'usillus* con la vicuña se acercan hacia el tejido ritual, las *coronel mamas* expresan su bienvenida agitando el tejido envuelto de coca. Esta “caza” en la misma actuación <*Wari katu*> de otros dos pueblos del *ayllu*⁷ dura más tiempo, alcanzando casi treinta minutos, según nuestra observación. En contraste, la “caza” en Colquencha es relativamente breve y simple.

Tras varios intentos fallidos, finalmente el *Jach'a tata* agarra la vicuña, la cual se coloca encima del tejido ritual. Las *coronel mamas* cuelgan un collar, hecho de los granos de *pasancalla* ligados con un hilo [fotografía VII-6b]. El *Jach'a tata* y los *K'usillus* hacen una *ch'alla* hacia la vicuña bendita. Luego, todos bajan de la loma.

En la antigüedad, después de dicha actuación ritual, se celebraba otra actuación en el mismo lugar, tal como sigue: se levanta un poste que tiene varias cintas largas de diferentes colores, las cuales cuelgan del extremo superior del poste. Cada mujer agarra el extremo inferior de la cinta y bailan alrededor del poste tejiendo las cintas coloristas.

⁷ En Marquirivi, en la fiesta de San Agustín en agosto, y en Machacamarca en la fiesta de la Virgen de Remedios en noviembre; ambas fiestas son la patronal y principal del pueblo, respectivamente.

Según Emilio Yujra, hasta cuando tenía unos doce años (alrededor del año 1948), se realizaba esta danza impresionante [véase IV.4.2].

16:20 horas: Marcha triunfal en la plaza: Los componentes de <Wari katu> llegan a la plaza central y dan una vuelta de derecha a izquierda como una marcha triunfal, aunque la gente que atesta la plaza no les presta mucha atención. En el espacio ritual frente a la iglesia, los *mallkus* que se sientan en su lugar habitual –al lado de la entrada de la iglesia– expresan su bienvenida girando su bolsa tejida de coca. En este espacio los *Phusiris* están tomando una comida –papas, *ch'uñus*, carne de llama, entre otros– invitados por su organizador (*mallku mayor*).

A su lado, los ejecutantes del *Llano Wayli* extienden un tejido ritual encima del cual colocan la vicuña. Las *coronel mamas* adornan de nuevo la vicuña con *pasancallas* y panes. Los *maestros* y los encargados de la iglesia (*mayordomo* y *obra*) también lo rodean quemando incienso y soplando su humo, echándolo sobre la vicuña (Generalmente este proceso se realiza alrededor de las 15:00 horas) [fotografías VII-6 (c y d)].

Los ejecutantes del *Llano Wayli*, dirigidos por los *coroneles*, interpretan alrededor de dicho tejido ritual. Dado que varios flautistas vienen a participar, cada vez más aumenta el número de intérpretes. Bebiendo varios vasos de cervezas, provenientes de las prestaciones por el *ayni*, el calor de la danza aumenta gradualmente. Al atardecer, la plaza está llena del olor de la cerveza. Las comparsas bailan bebiendo hasta la media noche.

4° día (16 de agosto): “Anunuqa”: “Wayñu” y “Anxata (baile en el cabildo y casa del preste)”

Los procesos festivos del último día de la fiesta de la *Asunta* son muy similares a los de la fiesta del Corpus Christi. Por la mañana se celebra el “Wayñu”, baile en la sede de autoridades comunales. Luego, los *Phusiris* son invitados a los banquetes especiales por su organizador. Los organizadores (*pasantes*) de las comparsas también invitan a sus participantes a la barbacoa. Por la tarde se celebra la “Anxata”, baile en la casa del *preste*. Las personas que han venido del exterior del pueblo se van marchando.

VII.1.2. La fiesta de la Octava de la *Asunta*

La marca distintiva de la fiesta de la Octava de la *Asunta* es una actuación ritual llamada “*Sata* (siembra)” u “*Octava sata*”, la cual se celebra el segundo día y el tercer día de la fiesta. A continuación vamos a describir esta fiesta, centrándonos en esta actuación. La observación de esta fiesta fue realizada en los años 2001 y 2002.

1º día (21 de agosto) Víspera (luminario): Vila (vela) Irpa, Danza de los mallkus

El proceso festivo del día de la Víspera es similar al de las fiestas patronales ya descritas. La *Lakita* con la flauta de Pan es el único grupo que participa en esta fiesta, salvo la banda contratada por el *preste*, por lo que la *Lakita* se encarga de la guía del *preste*.

18:00 horas: Vila (vela) Irpa (llevar los cirios)

Los componentes de la *Lakita* se reúnen en la casa del *preste* alrededor de las 17:00 horas, y guían, interpretando, al *preste* y su séquito que llevan los cirios a la iglesia. No obstante, no hallamos un tema especial para llevar los cirios en el repertorio de la *Lakita*, aunque el *Phusiri*, el cual no está presente en esta fiesta, tiene un tema llamado “*Vila irpa* (llevar los cirios)”. Tras ofrecer los cirios y recibir el guión del *preste* en la iglesia, el *preste* regresa a su casa, igual que los casos descritos anteriormente.

21:00 horas: Danza de los mallkus

Los componentes de la *Lakita* van a recoger al *preste* a su casa. Vuelven a la iglesia conllevando la banda musical del *preste*. Las autoridades comunales también se reúnen y comienza la Danza de los *mallkus* con el acompañamiento de dicha banda. La señal para la conclusión de la danza es mediante el comienzo de la interpretación de la *Lakita* [Sobre la *Lakita*, véanse IV.3.1 y fotografías VII-7b y c, así como los ejemplos musicales (tomo II: G19-G20)].

2º día (22 de agosto) -Fiesta central- : Procesión, “Octava sata (actuación de la siembra)” en la iglesia

13:00 horas: Procesión [fotografía VII- 7a]

La *Lakita* va a recoger al *preste* y se realiza la procesión en la plaza central con la imagen de la *Asunta*, cargada por las cuatro mujeres. Esta imagen también es llamada “*Octava Mama*”. En el desfile existen unas mujeres, incluidas autoridades comunales, quienes llevan particularmente una imagen en miniatura. La *Lakita* dirige el desfile; la imagen de la *Asunta* y las autoridades comunales le siguen, y por último van los miembros de la banda musical.

“Octava sata (actuación de la siembra)” en el patio de la iglesia

[fotografías VII-7, VII-8 y VII-9]

En la fiesta de la Octava de la *Asunta* se realizan dos actuaciones rituales, en los días 2º y 3º, dirigidas por las figuras enmascaradas *Jach’a tata* y *Jach’a mama*, pareja de los ancianos o antepasados. Primero, el 2º día, se representa una siembra de papas en el patio de la iglesia, adelantando dos meses a la siembra en el campo. Al día siguiente, el 3º día, se realiza otra actuación que representa todo el proceso de la producción de papas, desde la siembra hasta la cosecha, en el patio de la casa del *preste*.

Los papeles de la pareja enmascarada, tanto del *Jach’a tata* como de la *Jach’a mama*, son interpretados por hombres. El *Jach’a tata* que lleva un bastón se pone con un poncho verde y el “*wari* (vicuña) *sombrero*”, de color beige, el cual se utiliza en la Danza de los *mallkus*. La *Jach’a mama* se pone una vestimenta muy similar a la de la líder en la Danza de los *mallkus*. No obstante, la capucha es plana y rectangular, difiriendo de la forma de la capucha de las líderes.

La *mayora* es la que prepara las actuaciones consiguiendo los accesorios –la vestimenta de las dos figuras protagonistas, una yunta, entre otros–, así como los representantes de las figuras enmascaradas, incluidos los *K’usillus*; asimismo, la *mayora* invita a todos los componentes de la actuación a la comida y bebida. La *mayora* de esta fiesta también se

denomina “*Toro Mayora*”, tal vez porque la yunta es un accesorio sustancial en esta actuación ritual. Igual que las demás *mayoras* de otras fiestas, en principio, se designa *mayora* a una soltera o viuda.

Se considera que, a petición de la *mayora*, representar las figuras enmascaradas y ofrecer los bóvidos para la yunta son actos muy honorables y atraen la fortuna. Sólo en esta actuación, el número de *K’usillus* debe ser par; en el año 2002 participaron seis *K’usillus*. Los demás participantes en 2002 fueron: una pareja protagonista (*Jach’a tata* y *Jach’a mama*), unos veinte intérpretes de la *Lakita*, incluidos cuatro *coroneles* –la mayoría de los flautistas de la *Lakita* toca el tambor simultáneamente– y las mujeres endomingadas: la *mayora*, las cuatro *coronel mamas* y unas seis acompañantes llamadas “*dispensas*” [fotografía VII-7b].

En el patio de la casa de la *mayora* los accesorios ya están preparados: herramientas para la yunta como un arado, unas *liwkhanas* (instrumento de trabajo agrícola parecido a azada), semillas de papas, una canasta para la cosecha en miniatura, y el abono, entre otros. Tras comer previamente dos platos de sopa y un segundo plato, invitados por la *mayora*, el grupo de los participantes sale de la casa de la *mayora*.

Según Emilio Yujra, tradicionalmente las semillas son partidas en tres costales en miniatura, hechos de lana de llama; entre ellos, un costal se carga en una llama de peluche, uno en un burro también de peluche, y el otro en el camión de juguete; Los *K’usillus* los llevan al espacio de la actuación. Sin embargo, en el momento de nuestra investigación, esta tradición ya no se conservaba. En el año 2001 un *K’usillu* tiró de un camión de juguete, en el que llevaba el abono [fotografía VII-7c]. En el año 2002 sólo se hallaba un camión de juguete vacío, encima del tejido ritual.

En ese año 2002, la *mayora* obraba con desatino; antes de la fiesta se volvió a casar y bailó en la fiesta junto con su esposo, lo cual provocó discusiones. Además, dado que, hasta el mismo día de la fiesta, no pudo conseguir el tejido especial “*jisk’allu*”, que la *Jach’a mama* viste en su espalda, la líder actual se lo prestó. La líder –*t’alla mama*– luce un tejido rojizo elaborado artesanalmente, al bailar la Danza de los *mallkus*. La

técnica para tejerlo ya se había perdido, por lo tanto, la *mayora* debía conseguirlo pidiendo a algún propietario que se lo prestase.

Esta situación es la misma para la líder, es decir, el tejido *jisk'allu* de la líder actual también es prestado, incluido el caso de la líder del año 2002. En consecuencia, dicho tejido que la *mayora* consiguió era subarrendado, lo cual se considera escandaloso. Para colmo, el poncho que preparó la *mayora* era beige, pese a que el color del poncho que se pone *Jach'a tata* en la actuación "*Octava sata*" debía ser verde, color que representa los cultivos.

15:00 horas: El grupo de los participantes que sale de la casa de la *mayora* desfila por el pueblo hacia la iglesia [fotografía VII-7c]. El *Jach'a tata* con un bastón va en cabeza de la fila derecha, cargando un arado a sus espaldas, al frente de los intérpretes de la *Lakita* con la flauta de Pan grande. La *Jach'a mama* va en cabeza de la fila izquierda, cargando una canasta y una *liwkhana* en sus espaldas, al frente de los de la *Lakita* con la flauta de Pan mediana⁸. Entre estas dos filas, las mujeres –la *mayora*, las cuatro *coronel mamas* y las ya mencionadas "*dispensas*"– caminan bailando al compás del ritmo de la *Lakita*. Los *K'usillus*, cargando los accesorios, caminan retozando cerca de la pareja enmascarada.

Tras dar una vuelta a la plaza, el grupo entra en el patio de la iglesia, el cual es el escenario de la actuación, que mide aproximadamente 20 m de largo y 10 m de ancho. Los componentes de la *Lakita* rodean el espacio y alrededor de ellos los espectadores se aglomeran. Las autoridades comunales también están presentes.

Primero, en la interpretación de la *Lakita*, los *K'usillus* arreglan "el campo" –espacio para la actuación– preparando la siembra; quitan las piedras grandes y las malas hierbas, simulando que trabajan con mucha dificultad haciendo aspavientos; la *Jach'a mama* los ayuda. Poco después, las autoridades comunales entran en el espacio para saludar a los intérpretes, invitándolos a licores. La *mayora* también invita al licor tanto a los intérpretes como a los espectadores, incluidas las autoridades comunales, durante toda la actuación.

⁸ La flauta de Pan pequeña de la *Lakita* apenas se toca.

Mientras los *K'usillus* preparan la yunta, la pareja enmascarada se aparta del campo y entra en la iglesia para recibir las semillas del *mayordomo* (encargado de la iglesia). Estas semillas son ofrecidas por el *mayordomo*, quien las ha cosechado en su campo. Además, puede incluir también, la cosecha del propio espacio ritual (patio de la iglesia); en este espacio, se siembra en la fiesta de la Octava de la *Asunta* y se cosecha en la fiesta de la Candelaria anualmente –y la comen las autoridades comunales–. Es decir, en este espacio ritual, se realiza el cultivo continuo sin descanso.

Adivinación de la siembra “*Jakhuña (contar)*” [fotografía VII-8b]

Previo a la siembra, frente al “campo”, se reúnen la pareja enmascarada y las *coronel* *mamas* para realizar los procedimientos rituales ante la siembra, de igual manera que en la siembra real. Primero, la *Jach'a mama* arroja unas hojas de coca. Si la hoja toma la tierra mostrando el dorso de la hoja, más blanco que su cara, este resultado llamado “*janq'u* (blanco) suerte” augura un buen auspicio.

A continuación, el *Jach'a tata* realiza una adivinación de la siembra llamada “*Jakhuña (contar)*”. Del costal saca las cuatro semillas a la vez, dos papas en cada mano. Lo repite sucesivamente hasta que queden cuatro papas o menos. Con el número de las papas restantes se adivina la cosecha del próximo año: el mejor resultado es tres, denominado “*Suri Kayu* (pie de ñandú)” en Colquencha. El segundo mejor resultado es uno, denominado “*pataca* (cien)”. El cero y el cuatro, llamados “*pachiqta* (partir)” también son buenos presagios. El peor resultado es dos, llamado “*Lari Q'urawa* (honda para el zorro)” que implica un significado de inutilidad, porque la honda se utiliza para pastorear el ganado y no para el zorro, según la explicación de Emilio Yujra.

En la actuación las semillas son divididas en tres costales con los que el *Jach'a tata* realiza la adivinación tres veces. El *Jach'a tata* ostenta las tres papas restantes, con la mano en alto [fotografía VII-8b]. Los espectadores se alegran de ello proclamando “*¡Suri Kayu!*”.

Tras culminar tres sesiones de adivinación, el *Jach'a tata* besa la semilla y realiza una *ch'alla* para las papas. La *Jach'a mama* y las mujeres (*coronel mamas* y *dispensas*) realizan unos rituales para las semillas: insertan unas hojas de coca en algunas papas cortándolas con un cuchillo⁹; a las demás papas las alían y endulzan echando dulces, hojas de coca y una gaseosa (*papaya*)¹⁰. Las autoridades comunales también se acercan al espacio ritual uno tras otro, y hacen una *ch'alla*; mientras que en el tejido ritual, se quema en el incensario que echa humo sin cesar.

Estos rituales ante la siembra se realizan al comenzar la siembra real en el campo. Según Emilio Yujra, el cultivo real de la *aynuqa* se divide en tres temporadas –precoz, medio, y tardía– y las tres adivinaciones en la actuación lo representan. Emilio también indica que adornar la semilla con hojas de coca debe ser realizado cuando el resultado de la adivinación sea “*Suri Kayu*” (con tres papas restantes, que es el óptimo). Pese a ello, en efecto, cualquiera que sea el resultado, las mujeres adornan las semillas. Emilio cree que el *Jach'a tata* suele fingir “*Suri Kayu*” aunque el número de papas restantes no sea tres, porque si no es así, no debe de suceder el mismo resultado “*Suri Kayu*” año tras año, agrega.

La siembra en el patio de la iglesia [fotografía VII-9a]

Primero, el *Jach'a tata* comienza a arar con la yunta, haciendo surcos en el campo al lado derecho según se mira de frente al espacio ritual. El término “*sata*” se deriva del verbo *sataña* que denota sembrar a mano (no derramando la semilla¹¹). Quien realiza la *sata* se denomina “*satiri*”¹². Existe otro término “*suka*” (Surco: cortadura que el arado hace en la tierra) y su verbo “*sukaña*” que denota abrir el surco. El *Jach'a tata* maneja la yunta dando una voz (*suka suka suka suka...*) que designa al surco. Esta actitud también se observa en la labranza real.

⁹ Este adorno de hojas de coca se denomina “*pillu*”, misma denominación de la rosca de pan que se regala por el *ayni*.

¹⁰ Entre los aymaras el término genérico de la bebida refrescante o gaseosa es “*papaya*”, proveniente del nombre de una gaseosa embotellada.

¹¹ Bertonio 1612[1993]

¹² En el idioma aymara, “*iri*” es el sufijo nominalizador (Layme 1993:276).

Lo sigue la *Jach'a mama* poniendo la semilla en el surco, la cual lleva en el tejido colgado del hombro. Este procedimiento se denomina “*iluña*”, del que se encargan generalmente las mujeres, quienes se denominan “*iluri*” (persona que deposita la semilla en el surco). Por último va el *K'usillu*, siendo el encargado del abono (*wanuri*). El *K'usillu* “*wanuri*” echa el abono a posta, apuntando al trasero de la *Jach'a mama*, para provocar la hilaridad del público. Este procedimiento que precisa de tres personas – *satiri*, *iluri* y *wanuri*– es idéntico al de la siembra real con la yunta.

Una vez terminado dicho procedimiento, el *Jach'a tata* va, manejando la yunta, entre dos surcos sembrados, para acaballonar (tapar el surco removiendo la tierra) ambos surcos. Al finalizar la siembra, la interpretación de la *Lakita* se reanuda; todos los participantes de la actuación salen del patio de la iglesia y entran en la plaza central bailando alegremente. Las autoridades comunales y los espectadores también les siguen. En la plaza, en el espacio ritual frente a la iglesia, ya están preparadas las ollas gigantes de la sopa con muchos tropiezos. La *Jach'a mama* sirve la sopa en los platos y los *K'usillus* los llevan para invitar a las demás personas presentes [fotografía VII-9b].

Tras bailar un rato en la plaza, alrededor de las 21:00 horas, en la casa del *preste* se realiza un pequeño ritual para recoger el guión.

3º día (23 agosto): “Octava sata (actuación de la siembra-cosecha)” en el patio de la casa del *preste* [fotografías VII-10 y VII-11]

14:00 horas: Alrededor del mediodía, el grupo de los participantes de la actuación “*Octava sata*” se reúne en el patio de la casa de la *mayora*; los componentes preparan la actuación y son invitados a la comida por la *mayora*. Luego, van a la casa del *preste* con los accesorios necesarios para la actuación, donde se reúnen las autoridades comunales, tras la “*Kibona Irpuso* (sacar el guión)” por la mañana.

En este día se representa todo el proceso del cultivo de papas, desde la siembra hasta la cosecha. En el centro del patio de la casa del *preste*, se instala un pequeño “campo” con tierra, que mide aproximadamente 2m de largo y 2m de ancho. Con una distancia de unos metros, los intérpretes de la *Lakita* rodean este “campo” y alrededor de ellos los

espectadores se aglomeran. Fuera del patio, en la calle, se instalan unos puestos para vender cerveza o dulces.

En el pequeño campo, primero, la *Jach'a mama* arroja unas hojas de coca para la adivinación, mientras que en el tejido ritual se quema el incienso. Igual que el día anterior, el *Jach'a tata*, la *Jach'a mama* y el *K'usillu* siembran con una yunta. Tras esta siembra, las mujeres (*coronel mamas* y *dispensas*) y los ejecutantes de la *Lakita* dan vueltas por “el campo”, bailando, durante un momento.

15:30 horas: Plantar las hierbas

Tras la danza de las mujeres y la *Lakita* que marca la culminación de una etapa de siembra, la actuación pasa a la segunda etapa. Los *K'usillus* <plantan> unas ramas de arbusto, las cuales se han traído de la casa de la *mayora*, quien las había recogido en el campo anteriormente [fotografías VII-10 (a y c)]. La apariencia de estas ramas del arbusto silvestre, llamado *Chua chua*, “es el de la planta de papa más que ninguna otra planta”, según los comuneros. Precisamente por ello esta hierba se adopta para la actuación que representa el cultivo de papas.

Intercalando la interpretación con el baile de la *Lakita*, la cual marca la transición de las etapas del cultivo, se plantan las ramas cada vez más largas, representando su crecimiento. Al poco rato, los *K'usillus* aporcan tierra al pie de la planta con una *liwkhana* (un tipo de azada), mientras que el *Jach'a tata* realiza una *ch'alla* para las plantas. Las mujeres (*coronel mamas* y *dispensas*) ponen los pedazos del algodón, rojos y blancos, llamados “*chimpu* (marca)”, representando las flores, sobre las plantas ya grandes [fotografía VII-11a].

Uno de los *K'usillus* se pone los ponchos (encima del poncho gris sobrepone el otro poncho negro), disfrazándose de *kamana* (guardián de la *aynuqa*); coloca una piedra rectangular con una rama de palma al lado del “campo”, la cual representa un tipo de santuario llamado *Novena*, que cada *kamana* construye en la *aynuqa*, reduciendo su escala. El *K'usillu-kamana* proclama “*Jawi, Jawi, Jawi, Jawi*, (venga, venga), *Pachamama*”, soplando la corneta hecha de calabaza hacia las plantas: son los mismos actos que se realizan con los *kamanas* en el campo real.

16:00 horas; Comida: A la sopa ofrecida por la *Jach'a mama* y el *preste* se invita a los participantes. La *Jach'a mama* sirve la sopa con muchos tropezos en la olla, mientras que el *Jach'a tata* y los *coroneles* ofrecen papas y *ch'uñus* preparados sobre la prenda tejida para que cada uno se sirva libremente de esta comida. Los participantes los comen, descansando un rato. Al culminar la comida, alrededor de las 17:00 horas, unos ejecutantes de la *Lakita* interpretan el tema de agradecimiento (*yuspagara*) sin toque de tambor.

17:10 horas; La cosecha: Dos horas después de la siembra, comienza la cosecha. Primero, la pareja enmascarada voltea ligeramente la tierra de la base de las ramas, dejando las “plantas”, y saca las papas que se habían sembrado. La pareja entrega estas papas “cosechadas” a las autoridades comunales. Este procedimiento ritual de la cosecha precoz se realiza en la fiesta de la Candelaria en febrero, en la vida real.

En ese momento de la actuación, unos intérpretes de la *Lakita* sacan la flauta vertical llamada *ch'axi*, la cual se utiliza en la época de crecimiento de los cultivos, con la que interpretan “el tema de papas” tocando el *ch'axi* en vez de la flauta de Pan de la *Lakita*; mientras que “las plantas” se adornan con serpentinas y el *K'usillu* que se disfraza de *kamana* recibe una rosca de pan (*pillu*).

Estas actividades son realizadas en el Carnaval en la vida real; el Carnaval –que se celebra en febrero o marzo– marca la última etapa de crecimiento del cultivo; cada pareja del *kamana* vuelve de la *aynuqa* triunfalmente, cargando la cosecha de una parte de la *aynuqa* que ha encargado, como su puesto. Tras informar de su éxito en la sede de autoridades comunales, todas parejas del *kamana* se reúnen en la plaza central y bailan tocando los temas de papas y de cebada con la flauta *ch'axi*, recibiendo regalos por el *ayni*, incluidas las roscas de pan [véanse el capítulo XI y las fotografías XI (13-16)].

Luego, en el ciclo agrícola real, la fiesta de la Semana Santa marca el comienzo de la cosecha. Pese a ello, en la actuación de la fiesta de la Octava de la *Asunta*, tras dicha representación del Carnaval, inmediatamente la cosecha entra en su fase de mayor actividad. Los *K'usillus* meten tres papas en cada costal en miniatura, de entre las papas

cosechadas (el número de “papas cosechadas” es naturalmente el mismo del de la siembra en este ritual). Luego, llevan estos costales en el camión de juguete y los ofrecen a las autoridades comunales que ocupan los asientos para los invitados, bajo el dosel. Esta actuación representa las actividades de la fiesta de la conclusión del cargo de *kamana* (2 de mayo).

En el año 2002, los asientos para los invitados se instalaron en el extremo oeste del patio. Al otro lado de los cuales, en el extremo este del patio, se instaló “el campo”. Entre estos dos sitios, cerca de “el campo”, se ponen unas ollas de sopa, ofrecida por la *Jach’a mama* y el *preste*. Al oeste de todo ello, se reúnen los encargados de la iglesia y realizan una *ch’alla* arrojando el alcohol hacia el este –en dirección “el campo”–. Con esta *ch’alla* se culmina la actuación.

18:30 horas; Baile de conclusión: La *Jach’a mama*, el *Jach’a tata* y los *K’usillus* bailan alegremente dando vueltas en el patio, con el acompañamiento de la *Lakita*.

En el año 2002, el día siguiente (sábado, 24 de agosto) vino el cura de la parroquia y bautizó a los niños. En esta ceremonia se reunieron unas cien personas, incluidas las de los pueblos colindantes.

Según Turino, la actuación de todo el ciclo agrícola se realiza con el título “*satiri*” entre los aymaras del pueblo Conima, Perú, el 15 de mayo (1993: 106). En Bolivia también en varios pueblos aymaras se realiza la actuación similar con el acompañamiento de las flautas de Pan y las de una sola mano (*vid.* CDIMA 2003: 40, 58).



La cosecha de la Octava Sata

VII.2. Análisis de la fiesta de la *Asunta* y la de la Octava de la *Asunta*

VII.2.1. Un contraste entre la fiesta de la *Asunta* abierta al exterior y la fiesta de la Octava de la *Asunta* cerrada

Las dos fiestas –de la *Asunta* y de la Octava de la *Asunta*– se celebran sucesivamente, compartiendo la misma imagen para sus procesiones respectivas. Pese a ello, se perciben varios contrastes entre las dos fiestas. En la fiesta de la *Asunta*, destaca la cualidad urbana: las bandas profesionales que tienen su base en la ciudad (incluidas las de los instrumentos electrónicos), las danzas y sus comparsas de tipo urbano, el desfile llamado “*entrada*” encabezado con una pancarta horizontal de tela, con las letras de “ASOCIACION DE CONJUNTOS FOLKLORICOS DE COLQUENCHA”, todo ello manifiesta el carácter urbano, tanto de asociación como de folklore, así como una propaganda de la cervecería, además del trofeo y los jurados calificadores.

Con ello, se percibe una inclinación explícita a asimilar la cultura urbana en esta fiesta. En las calles se oye el español y se ven muchas mujeres vistiendo pantalones, indumentaria propia sólo de las niñas y las profesoras en la vida cotidiana en este pueblo. Además, esta es una fiesta masiva en la que se congrega la mayor cantidad de gente que proviene de las ciudades, incluso de los países extranjeros. Los forasteros pueden ver una copia de la fiesta urbana en esta fiesta mayor de Colquencha, mientras que los lugareños parecen contentos y orgullosos con la congregación en su fiesta que sigue la fiesta urbana.

Esta situación de <*communitas*>, concepto propuesto por V. Turner, aparece sólo en los días de la fiesta de la *Asunta* y, al cambiar el escenario, pocos días después se celebra la Octava de la *Asunta*, excluyendo los elementos urbanos incluidos los forasteros.

En la fiesta de la *Asunta* en el año 2001, fue una mujer que vino de la ciudad, la que me informó de la existencia de la fiesta de la Octava de la *Asunta*. En ese momento, varios lugareños nos advirtieron que “No hay tal fiesta”. “Antes había pero ya hace años no se celebra esa fiesta”. Aquí se percibe un secretismo y exclusivismo ante los forasteros, por parte de los lugareños, lo cual implica que la fiesta no está abierta al exterior.

Al oír tales negaciones, dicha mujer pareció asustarse, diciendo “Qué raro, debe de hacerse la fiesta de la Octava, porque la he visto varias veces”. Es muy probable que esta mujer no sea oriunda de Colquencha y que haya conocido la fiesta acompañando a su esposo colquencheño, dada su inconsciencia del secretismo al respecto.

Este tipo de secretismo y exclusivismo se puede comprender dadas las circunstancias que siguen: en primer lugar, la inclinación a evitar que los forasteros conozcan la tradición del pueblo, lo cual implica el secretismo sobre los rituales y, asimismo, la identidad comunal como hemos visto en el capítulo anterior [véase II.2.3.3.]. En segundo lugar, se percibe un descontento con el hecho de que los forasteros se benefician parcialmente con la cultura local, sin recibir ellos nada a cambio, lo cual es el típico modo de pensar del principio de reciprocidad.

VII.2.1.1. El principio de reciprocidad y el exclusivismo ante los extranjeros

Se observan una repugnancia y un temor a que su cultura genere un valor económico en el mundo exterior sin que les beneficie, entre los aymaras. Es muy probable que esta repugnancia provenga de la supuesta violación del principio de reciprocidad: si un forastero, especialmente un extranjero, saca provecho de la cultura del pueblo aymara, puede surgir una discordia entre los lugareños, puesto que esto no es razonable conforme a dicho principio; de modo que no solamente el propio forastero, sino también un lugareño que lo invita, pueden ser acusados, sin importar cuál sea la meta de ese acceso al pueblo, incluida la de la investigación académica. En mi caso también, algunos comuneros, aunque fueron pocos, me denunciaron tanto al *cabildo* de las autoridades comunales, como al ayuntamiento, insistiendo que “no hay que permitir la entrada de los extranjeros”.

La razón que se alega para justificar su exclusivismo ante los extranjeros es siempre coherente. “Porque los extranjeros toman fotos para que saquen ganancias vendiéndolas en los países extranjeros”. En efecto, entre los extranjeros que toman fotografías en los pueblos aymaras, muy pocos suponen ser fotógrafos profesionales. Ante todo, por muy

excelente que sea su habilidad fotográfica, vender las fotografías no es una cosa tan fácil. En otras palabras, es indudable que, no solamente yo, sino también la mayoría de los extranjeros, tomamos fotografías solo por interés personal y no para obtener ganancias.

Sin embargo, veo que para la mayoría de los aymaras, es muy difícil de comprender “¿Por qué toman fotos aunque no haya ganancias?” Según nuestra observación y también la de los demás ciudadanos, los aymaras suelen ser muy realistas y no dispuestos a atreverse a hacer las cosas sin beneficio alguno¹³. Dada esta circunstancia, concibiendo el principio de reciprocidad, desde el inicio de mi investigación entre los aymaras, he regalado las fotografías a sus protagonistas. Al enterarse de mi actitud, han disminuido los casos en los que me prohíben sacarlas. Más bien, cada vez más me piden que les saque fotografías. En efecto, son rotativos los puestos de la Organización comunal, cuyos encargados son los que organizan los rituales o participan en ellos. De tal modo, las fotografías de los que están desempeñando estos papeles, vestidos para la ceremonia, pueden ser buenos recuerdos.

En cuanto a esta relación recíproca con los protagonistas de las fotografías, –quienes desempeñan los papeles en las fiestas y los rituales–, he explicado como: “Regalo las fotografías en señal de agradecimiento por la enseñanza sobre la cultura local”. Pese a esta explicación mía, es muy probable que los donatarios de las fotografías piensen que las venda yo en el extranjero. Basándose en la firme convicción de que saco provecho

¹³ Las fiestas, como el propio objeto del presente trabajo, pueden ser consideradas como un desperdicio sin beneficio alguno, desde la visión de los otros. Pese a ello, a través de nuestros análisis, ya sabemos que estas actividades conllevan significados importantes, incluso beber mucho de la cerveza donada por el *ayni* y realizar la *ch'alla* para las deidades, bebiendo (La mayoría de los comuneros no beben diariamente, sino solo durante las fiestas; por consiguiente, no son gran bebedores, comparando con los bebedores diarios que viven en las ciudades, incluidas las de los países desarrollados).

No obstante, Emilio Yujra es un aymara excepcional, aficionado a algunas actividades sin ganancia: Por ejemplo, le gusta la jardinería y hemos intercambiado varias plantas, además, criaba un zorro con interés; ante todo, es muy probable que sea el único comunero que tiene varias experiencias acogiendo extranjeros – la mayoría clérigos–, tal vez por afición también. A pesar de ello, Emilio ha experimentado varias dificultades en sus aficiones: la primera esposa difunta prohibía la jardinería y, aunque la actual no lo prohíbe, tiene que halagarla para que se lo permita; asimismo, tuvo que desistir la cría del zorro, debido a que los vecinos le acusaron de los daños a sus ganados. Ante todo, al acoger a los extranjeros, ha tenido que disponerse para soportar las críticas y/o el rumor inventado de que reciba dólares de los extranjeros.

con estas fotografías, cualquiera que sea la manera, se plasma la mencionada relación del intercambio recíproco entre las dos partes. A la vez, esta relación recíproca es crucial para establecer una relación de mutua confianza con los aymaras, puesto que ésta se basa en la reciprocidad, como hemos examinado con anterioridad [véase el capítulo VI].

No obstante, debido al objetivo de mi investigación, los beneficiarios –donatarios de mis fotografías– suelen ser los que participan positivamente en las fiestas y los rituales. Por el contrario, los que no tienen interés en estos acontecimientos no tienen oportunidades de ser beneficiados. Dada esta circunstancia, se percibe una explícita tendencia de que precisamente este tipo de personas, marginales de la cultura propia del pueblo, constituyan la facción exclusivista frente a los extranjeros. Por ejemplo, he experimentado varias situaciones similares a esta: cuando me enseñan las flautas locales, sus intérpretes están vestidos para la ceremonia, pero una persona que lleva traje o cazadora –por lo tanto, que participa más pasivamente– nos acusa descargando su cólera: “¡Los extranjeros no deben saber nuestra cultura!”

De este modo, por lo que vemos, destaca la tendencia de que los que no muestran interés por la cultura tradicional, precisamente muestran desagrado por el interés de un forastero en “nuestra cultura”. En el fondo de esta tendencia notable, supone haber alguna mentalidad complicada que se puede analizar psicológica o sociológicamente.

Ahora bien, además de dicha razón del exclusivismo –vender las fotos en el extranjero–, también se suele mencionar que los extranjeros traen a los turistas extranjeros y a la televisión. Aquí también se percibe como base <la violación del principio de reciprocidad>, así como la amenaza para la cultura propia y en consecuencia, para la identidad comunal.

La manera más eficaz para domar a la facción exclusivista es demostrar la gran contribución para la comunidad entera, de manera concreta y llamativa. Por ejemplo, la construcción de un hospital, un colegio, o un puente. Algunos comuneros me aconsejan sinceramente: “Construye algo y ponle tu nombre como donante en la placa, y todos se van a callar y te respetan, así que podrás hacer cualquier cosa en este pueblo”. Podemos

interpretar que este tipo de <gran contribución para la comunidad> rectifica el desequilibrio de que los forasteros saquen provecho de la cultura de la comunidad sin dar nada a cambio.

En torno a esta observación tenemos un ejemplo paradigmático. En el Carnaval del año 2004, interpreté la flauta llamada *ch'axi* con los comuneros. Al verlo, un hombre proveniente de Achacachi lo denunció¹⁴. Según me contaron varios Colquencheños, dicho denunciante vino de Achacachi trayendo unas atracciones para dedicarse al comercio en Colquencha. En una reunión de Juntas Vecinales que se celebró en los días del Carnaval en Colquencha, ese hombre participó y me censuró diciendo: “En mi pueblo Achacachi también vivía un japonés a quien obligamos a construir las viviendas para los profesores. Esta tarde vi una japonesa que invade este pueblo, ustedes también deben imponérsela, porque está vendiendo las fotos al extranjero y se lucra con ello”.

En esta afirmación también se observan dichas características: un aymara, pero no es oriundo del pueblo, es decir, marginal de la cultura de Colquencha, censura la violación del principio de reciprocidad –beneficios parciales con la cultura local mediante la venta de las fotografías en el extranjero–; asimismo, propone una solución para rectificar tal desequilibrio con el establecimiento de la relación recíproca a través de la construcción de las viviendas para profesores en la comunidad.

VII.2.1.2. El secretismo de la cultura tradicional y la asimilación del otro

Se observa también el secretismo de las tradiciones locales, en el hecho de que los comuneros pretendieran ocultarme la existencia de la fiesta de la Octava de la *Asunta*, como se cita más atrás.

La fiesta mayor de la *Asunta* también incluye una actuación ritual <*Wari katu*>. No obstante, esta actuación se celebra en un sitio alejado del centro del pueblo, por lo que

¹⁴ Achacachi es un pueblo aymara, que es notorio como centro tradicional, tanto de movimientos políticos como de conflictos serios. De hecho, cuando explotó un conflicto en este pueblo en el año 2000, un voluntario japonés fue rescatado y devuelto a la ciudad de La Paz, siendo escoltado por unos trescientos soldados del ejército.

no llama la atención de la gente que se congrega en la fiesta. Además, su expresión simbólica y abstracta no parece ir más allá de ser un mero entretenimiento y no un ritual sagrado.

Por el contrario, las actuaciones de la <Octava sata> que se celebran en el centro del pueblo son muy difíciles de ocultar a los forasteros que están en el pueblo. Además su expresión mimética del ciclo anual de la agricultura es muy explícita e inteligible, con lo cual existe la posibilidad de que los espectadores forasteros puedan llegar hasta el meollo del ritual, cosa no esperada por parte de los lugareños. Ante todo, la <Octava sata> se celebra tras el alboroto anual de la fiesta mayor de la *Asunta*, excluyendo a los forasteros y a los elementos urbanos. Esta actuación ritual tal vez se debe realizar sin espectadores forasteros en la tradición local, y por ello intentaban ocultarme su existencia.

En efecto, en la <Octava sata> en el patio del *preste* en el año 2001, me sentía presionada para que me excluyeran, por lo tanto, la verdad es que quería retirarme. Pese a ello, dado que los espectadores se arremolinaban alrededor de la entrada del espacio y parecía que era difícil abrirme paso entre ellos, no había salida. Además, mientras algunos me presionaban, varios comuneros me apoyaban desde el inicio de mi investigación, aquellos que me recibieron cordialmente y aprobaban mi participación.

Cuando estaba vacilando en la decisión de retirarme o no del espacio, la pareja de los protagonistas enmascarados –*Jach'a tata* y *Jach'a mama*– me introdujeron en el escenario, y juntos improvisamos una actuación: el *Jach'a tata* “me hace ojitos” y da celos a la *Jach'a mama*, bailando en la interpretación de la *Lakita*. Esta farsa entusiasmó a los espectadores.

De tal modo, se resolvió mi invasión conflictiva en el espacio cerrado donde se excluye al forastero, asimilándome como una intérprete en la actuación ritual, similar a los protagonistas –*Jach'a tata* y *Jach'a mama*–. En efecto, igual que estas figuras enmascaradas, mi existencia es ambigua: una forastera que traspasa la frontera entre el interior y el exterior de la comunidad, mientras que la pareja enmascarada desempeña el papel de mediadores entre este mundo y el otro mundo.

De hecho, me llaman como “*Jach’a mama*” en los tres pueblos del *ayllu* Colquencha, desde el principio de la investigación en el *ayllu*, la cual inicié en noviembre del año 2000 en la fiesta de la Virgen de los Remedios en Machacamarcá. Además de asimilarme como una parte de las figuras que actúan en las fiestas, dado que soy más alta que la mayoría de los aymaras, merezco literalmente el título de *Jach’a mama*, término que textualmente se traduce como “mujer grande”.

De tal modo, tengo la suerte de gozar de un título muy positivo para mi investigación. Por el contrario, es posible tener la mala suerte de ser sospechosos de *kharisiri* –*Khari khari* en los pueblos de nuestra investigación¹⁵; un asesino, sacamantecas andino, del que originalmente los extranjeros son sospechados, aunque actualmente los propios comuneros también pueden ser objeto de sospecha (*vid.* Fernández 2006, Wachtel 1992). En efecto, según los Colquencheños, un extranjero fue sospechado de *Khari khari*. En momentos de intensa crisis social, como la mala cosecha o la extensión de una epidemia entre otros, los sospechosos pueden ser linchados. En efecto, una vez sospechados de *kharisiri*, “los extranjeros médicos, ingenieros, antropólogos que deben trabajar entre los indígenas... aunque consideren que están completamente adaptados a la comunidad... la única opción que les queda es escapar tan pronto como sea posible” (Wachtel 1997 [1992]: 60).

Dada esta circunstancia, es realmente una suerte que me pusieran el nombre de <*Jach’a mama*>, figura positiva en el mundo ritual, y en consecuencia, me dieran una buena acogida.



¹⁵ En quechua, en Perú se emplean los términos *ñakaq* y *phistaku* (*vid.* Fernández 2006, Wachtel 1992).

VII.2.2. El ritual y la mimesis

En la actuación ritual <Octava Sata> en el patio de la iglesia, el 2º día de la fiesta de la Octava de la *Asunta*, la siembra es realizada por las figuras enmascaradas, adelantándose dos meses a la siembra en el campo. Posteriormente, sus productos se cosechan en la fiesta de la Candelaria, también adelantándose dos meses a la cosecha en real, la cual comienza con la fiesta de la Semana Santa. Por otra parte, en el 3º día de la fiesta de la Octava de la *Asunta*, en el patio de la casa del *preste*, se realiza una actuación que representa todo el proceso de la producción de papas, invirtiendo unas cinco horas desde la siembra hasta la cosecha, proceso que tarda medio año en la vida real. Esta actuación es una mimesis del ciclo agrícola de la producción de papas –con los aspectos tanto de labores como de cultivos–.

En la actuación ritual <*Ch'uñu wara*> también se representa una parte del procesamiento del *ch'uñu* [véase IV.3]. El objetivo de estas actuaciones rituales es marcar el comienzo del proceso agrícola respectivo, conseguir su éxito y en consecuencia, la consecución de la fertilidad y la abundancia. Para lograr estos objetivos, en los rituales se realiza la representación mimética del propio proceso agrícola, antes de su comienzo en la vida real. Entonces, ¿por qué estos rituales están compuestos por la mimesis? En otras palabras, ¿cuál es el sentido de la mimesis en los rituales aymaras?

La imitación es un acto universal de los seres humanos, aunque los animales también la hacen; reflejando esta universalidad, la mimesis es un tema interdisciplinario de los estudios de la antropología, la sociología, la pedagogía, la estética, las teorías del arte, literatura y dramaturgia, entre otros. Dadas las circunstancias, el análisis de dicho problema no es fácil. A continuación vamos a explorar una posibilidad de interpretación de la imitación o la mimesis que se observa en las actuaciones rituales como <*Ch'uñu wara*> y <*Octava sata*>.

VII.2.2.1. El concepto de imitación

Aunque la imitación no es un acto exclusivo de los seres humanos, estos la hacen diaria y habitualmente. Por ejemplo, aprender algo debe de empezar por la imitación¹⁶. Como Aristóteles indica acertadamente, es indudable que la imitación (mímesis) es una disposición natural del ser humano. J. G. Tarde, sociólogo francés, afirma que cualquier fenómeno social se origina de la imitación, en su obra “Les lois de L'imitation” (1890).

En contraste con la aproximación psicológica social de Tarde, M. Mauss, desde la visión antropológica, presta atención al hecho de que el modo de andar, comer, utilizar los instrumentos entre otros, se aprende socialmente por la imitación tácita. Mauss denomina tales actos manuales como “technique du corps” y su patrón peculiar de un grupo social como “habitus” (Mauss 1934).

Sir James Frazer, por su parte, divide la magia en dos clases: la magia imitativa (o homeopática) que se basa en la ley de la semejanza, y la magia contagiosa que se basa en la ley del contacto. En su teoría clásica, la magia se origina de la equivocación que confunde estas leyes y la relación causal. Posteriormente, los estructuralistas, especialmente Leach, transforman estas dos magias en la metáfora y la metonimia, con lo que despliega el argumento semiótico en torno a los rituales y sus simbolismos (Hanabuchi 2009: 246); no obstante, estos argumentos impiden la explicación sobre el hecho de que la magia sea una práctica que tiene efecto real para los interesados (*ibíd.*).

De tal modo, el concepto de imitación se ha empleado esporádicamente en los argumentos antropológicos. Antes de tratar de aplicarlo a nuestros datos etnográficos, vamos a revisar el concepto de mímesis.

¹⁶ De hecho en la lengua japonesa los términos de aprender e imitar derivan del mismo origen.

VII.2.2.2. El concepto de mimesis

El término griego mimesis [μίμησις] se remonta al período clásico (siglo V a.C.) de la antigua Grecia (e.g. Wulf 2005). En “La República” de Platón se predica la importancia de regular la mimesis entre los jóvenes para que imiten a las personas exclusivamente en sus cualidades favorables, puesto que la mimesis es crucial para su formación (*vid.* Wulf 2005). No obstante, el significado de mimesis en la antigua Grecia no se limitaba a la imitación, sino que implicaba la representación del arte en general en el sentido actual del término. Platón considera la mimesis como imitación alejada de la *idea*, y propuso la expulsión de los poetas.

Por el contrario, Aristóteles, en su obra Poética, aprecia la mimesis como poiesis (creatividad), subrayando que la mimesis señala la universalidad del ser humano *katholou* [καθόλου] y produce la catarsis. A partir de este debate clásico, la mimesis llegó a ser un concepto sustancial en las teorías de la ética y la literatura, entre otros¹⁷.

VII.2.2.3. La mimesis y antropología

R. Girard introdujo el concepto de mimesis en la esfera antropológica, con sus obras¹⁸. Su tesis consta principalmente de las teorías del deseo mimético y del chivo expiatorio. Girard argumenta que el deseo humano deriva del deseo del otro, imitándolo; de ello, propone el <deseo triangular> que consta del sujeto deseante, el objeto deseado y el mediador del deseo. Cuando el deseo mimético se expansiona desencadenándose una crisis comunitaria, se sacrifica un chivo expiatorio para sortear la crisis y mantener el orden de la comunidad¹⁹.

¹⁷ Por ejemplo, Benjamin Walter “On the mimetic Faculty” (1933), Erich Auerbach “Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental” (1942), Theodor Adorno W. y Max Horkheimer “Dialéctica de la Ilustración” (1947).

¹⁸ “To double business bound: Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology” (1978), “La Violence et le Sacré” (1972) y “Mensonge romantique et vérité romanesque”(1961), entre otros.

¹⁹ En cuanto a la teoría más etnográfica, M. Taussig, en su obra “Mimesis and Alterity”, al observar la mimesis de la cultura occidental de la época colonial, en los instrumentos mágicos de los cunas de Panamá, reflexiona sobre el comportamiento en que un occidental imita y

VII.2.2.4. *Octava Sata*: mimesis de la vida real y al mismo tiempo su modelo

Es cierto que estas teorías y las visiones antropológicas en torno a la mimesis son sugestivas. En efecto, el problema citado de *Kharisiri* supone ser el caso típico del chivo expiatorio. Por otro lado, en los vestuarios tradicionales entre los aymaras se observan varias mimesis de los occidentales, y asimismo, los elementos híbridos tanto de la vida cotidiana como de las fiestas se pueden considerar como la mimesis de lo occidental.

Pese a ello, nuestro tema es la mimesis o la representación del ciclo agrícola. Nos parece que esta mimesis implica más los conceptos clásicos de la antigua Grecia. La <*Octava sata*> nos parece ser una mimesis poietica, es decir, un arte creativo, aunque no tenemos capacidad ni calidad para desplegar los argumentos, ni éticas ni dramaturgias; además, es cierto que se hallan diferencias entre las dos culturas: las actuaciones en la antigua Grecia –teatro, drama, entre otros– se realizaban en el teatro formando parte de una cultura urbana, mientras que las actuaciones aymaras se ejecutan en el campo. Por otra parte, nos interesan algunas coincidencias entre las dos culturas, como la actuación con máscaras, y la interpretación musical bailando: la *Lakita* aymara que se interpreta bailando y el Coro de la antigua Grecia en el que se cantaba bailando.

La actuación mimética aymara es precisamente “mimo” que carece de palabras. Se observa poca habla como “*Suri Kayu* (pie de ñandú)” por el *Jach’a tata*, y “Venga, venga, *Pachamama*” por el *K’usillu*. En ambos casos las palabras suponen emplearse limitándose a subrayar el hecho de que estas actuaciones sean una representación de la vida real. Es decir, no se emplean palabras para convertir la actuación en algo más allá de la mimesis. No obstante, la actuación incluye unos elementos cómicos que se pueden interpretar como una parodia: por ejemplo, el *K’usillu* “*wanuri*” echa el abono a posta, apuntando al trasero de la *Jach’a mama*. Esto sugiere que la actuación ritual de la <*Octava sata*> se crea objetivándose la labranza real e imitándola.

representa la cultura del otro, mediante las máquinas, como la cámara y la grabadora.

Por otro lado, como se indica acertadamente en *la República* de Platón, la mimesis guarda un efecto educativo²⁰. En la actuación de la <Octava sata>, las figuras enmascaradas son las que realizan la mimesis; mientras que los espectadores suponen aprender los procedimientos arquetípicos tanto de las labranzas como de los rituales, mediante la actuación, identificándolos con sus protagonistas enmascarados. Los niños espectadores pueden comprender el ciclo agrícola total como un esquema, en virtud de la actuación mimética de la <Octava sata>; esto implica también el proceso de la obtención de “*habitus*”, concepto propuesto por M. Mauss.

Con todo ello, podemos considerar que la actuación <Octava sata> presenta el modelo ideal de la agricultura, y que son las labranzas reales las que imitan este modelo. Por ejemplo, la adivinación “*Jakhuña* (contar)” se realiza en la siembra real en el campo, no obstante, no se dedica a tal ritual tanta exactitud y minuciosidad, puesto que en la siembra real, hay que atender varias cosas con pocas personas. Especialmente el incienso se omite en el campo de la siembra real. Por el contrario, en la actuación ritual de <Octava sata>, estos procedimientos detallados nunca se omiten; los protagonistas los cumplen paso a paso, concienzudamente.

En efecto, en su procedimiento para la siembra, se muestra su modelo tradicional mediante un equipo que consta de tres personas: el hombre (*satiri*) abre el surco manejando la yunta, lo sigue la mujer que deposita la semilla en el surco (*iluri*). Por último va el chico que echa el abono (*wanuri*). Asimismo, la semilla de papas se considera tradicionalmente que debe ser depositada por mujeres; esta tradición también se cumple exactamente en la actuación. En el fondo de esta división genérica, se halla el hecho de que las mujeres representan la fertilidad y la productividad, y la creencia asociada de que las semillas puestas por las mujeres pueden crecer bien.

Esta idea se expresa también en la actuación en torno al crecimiento del cultivo. Aunque los *K'usillus* realizan la mayor parte del proceso del crecimiento –plantan las ramas cada vez más largas y aporcan la tierra–, las mujeres son las que ponen “las flores”, imitadas por los pedazos del algodón, sobre “las plantas” que ya son grandes. En efecto,

²⁰ Sobre la vertiente educativa de la mimesis, incluida la de Platón, en torno a la formación moral de la personalidad, véase Wulf (2005).

el florecimiento es un índice del crecimiento de tubérculos en la producción real. Por lo tanto, el hecho de que su actuación mimética se encargue a las mujeres sugiere que el crecimiento y la maduración de tubérculos –de la parte subterránea– requieren la fertilidad femenina.

Por lo mencionado, podemos considerar que la actuación <Octava sata> no es una simple imitación de la realidad, sino que es una expresión de los conceptos invisibles, los cuales forman parte de la práctica de la agricultura real. En definitiva, esta actuación ritual constituye <el modelo del ciclo agrícola> que entraña los procesos visibles y los conceptos invisibles, incluidos los religiosos, con totalidad.

Ante todo, esta actuación se celebra como un rito religioso. En el 2º día de la fiesta de la Octava de la *Asunta*, se actúa la <Octava sata> en el patio de la iglesia. Tanto esta siembra, como su cosecha en la fiesta de la Candelaria, preceden a las labranzas respectivas en el campo. Lo mismo sucede en la actuación de <Ch'uñu wara>, la cual también se realiza en el espacio sagrado: enfrente de la iglesia. Estos hechos nos sugieren que en estas actuaciones rituales se expresa la idea de que <el ciclo agrícola en el espacio sagrado> precede al del pueblo para orientar a éste último.

En el caso de la <Octava sata>, tras la siembra del patio de la iglesia, se actúa nuevamente en el espacio más secular: el patio de la casa del *preste* que representa el campo del pueblo. Ambas actuaciones de la <Octava sata> son dirigidas por las figuras enmascaradas exacta y detalladamente. Por consiguiente, se hace preciso un conocimiento ideológico: en virtud de las actuaciones rituales que se llevan a cabo correctamente por los protagonistas –mediadores entre el pueblo y las deidades, como hemos visto en el capítulo IV–, se marca la próxima siembra real, la cual comenzará dentro de dos meses, y asimismo, se asegura el éxito del cultivo, es decir, la fertilidad y la abundancia en el año que viene.

El conocimiento que se encarna en la actuación ritual entraña también el uso correcto de las flautas: cuando “el cultivo” llega a la época del crecimiento, unos ejecutantes de la *Lakita* cambian su flauta de Pan por la flauta con el canal de insuflación, llamada *ch'axi*,

con la que interpretan los temas de papas y de cebada, los cuales se interpretan en el Carnaval de la época del crecimiento de cultivos en la vida real.

Turino (1993: 106) menciona brevemente la danza de disfraces llamada “*satiri*”²¹, que se celebra el 15 de mayo en Conima, pueblo aymara en Perú. Según Turino, esta danza acompañada por el *Sikuri* (conjunto de flautas de Pan) es una “dramatización de todo el ciclo agrícola... desde la limpieza de campo hasta la cosecha”²², sin aclarar que esta “*Dance drama*” se actúa con palabras o no. Diferentes comunidades participan en este drama y se parodian las fiestas: la Candelaria, el Carnaval y la Semana Santa. En las primeras dos fiestas se interpreta el *Pinkillu*, flauta con el canal de insuflación, mientras que el *Sikuri* se interpreta con el tema de choclo para la Semana Santa. Sobre este modo de actuación, Turino comenta lo siguiente:

“Dado que *satiri* es evidentemente un relato, y los conimeños hablan sobre ellos mismos y sus conceptos del ciclo agrícola, la referencia a estas tres fiestas en el drama es una buena evidencia de que son consideradas realmente como una parte del ciclo agrícola: la Candelaria y el Carnaval como fiestas de maduración/fertilidad, mientras que la Semana Santa como la de la celebración de la cosecha (en el *dance drama*, la Semana Santa es parodiada inmediatamente antes de que la cosecha sea actuada)”²³ (Turino 1993: 106).

En otras palabras, en esta actuación conimeña también se representan y se transmiten sus ideas y conocimientos. Tanto el <*satiri*> conimeño como la <*Octava sata*> colquencheña se actúan de este modo, encarnándose sus conocimientos. Aquí también

²¹ Turino traduce “*satiri*” como “Planter of potatoes” (cultivador de papas).

²² “*Satiri* is a costumed dance in which different communities perform a dramatization of thier entire agricultural cycle: from the clearing of the fields through planting and harvest (Turino 1993.106)”

²³ “Since *satiri* is clearly a story Conimeños tell about themselves and their own conception of the agricultural cycle, the reference to these three fiests in the drama is good evidence that they are actually considered part of the agricultural cycle: Candelaria and Carnival as ripening/fertility festivals and Easter as a harvest celebration (in the dance drama, Easter is parodied directly before the harvest is enacted)”(Turino 1993: 106).

podemos aplicar la teoría de la ideología, propuesta por Bloch que hemos visto más atrás [IV.5., V.2.3.6. y VI.4.]: Podemos interpretar la <Octava sata> como un aparato ideológico en el que se construyen, se expresan y se transmiten los conocimientos ideológicos; especialmente esta actuación constituye <el modelo del ciclo agrícola real>, incluidos los conceptos invisibles, convirtiéndolos en visibles; por ejemplo, la división genérica en la siembra que implica la fertilidad y productividad femenina. Sobre este último, vamos a profundizar en el siguiente apartado.

VII.2.3. El matrimonio y la reproducción humana: metáfora de la reproducción vegetativa

VII.2.3.1. La reproducción de papas y la Trinidad de Padre, Madre e Hijo

En Chuquiñuma, el proceso genital, el matrimonio y la puesta implican una metáfora de la fertilidad y la abundancia, como hemos visto [III.3.]. Por otra parte, la actuación ritual <Wari katu> (caza de vicuña o fecundación de la vicuña) en Colquencha se considera que asegura la *bendición* –la fertilidad y la abundancia–. Se dice que esta cría de vicuña disecada, a la que adornan y felicitan, “está preñada”. De ello, se supone que <el feto imaginario> de la mencionada cría de vicuña representa metafóricamente la cosecha y su fertilidad del año próximo. En el contexto agrícola, también podemos interpretar el feto como la semilla. En este caso, la madre del feto –la cría de vicuña disecada– se puede interpretar como la tierra. Así que, en esta actuación ritual también hallamos la expresión metafórica de la fertilidad mediante la reproducción del animal silvestre, como la actuación antigua de la <Puesta del Cóndor> en Chuquiñuma.

Como hemos visto, para la siembra de tubérculos, la semilla debe ser puesta por mujeres, según la tradición aymara. Los comuneros nos explican su razón: “porque la papa no da mucho fruto si no es sembrada por mujeres”. Cuando preguntamos su razón, algunos nos contestan “Porque la cosecha de papas es como los hijos”. “Entonces, ¿la cosecha de cebada que se puede sembrar tanto con mujeres como con hombres, no es como los hijos?” Ante esta pregunta, parece que no pueden contestar adecuadamente. Sobre esta división genérica, Daniel Luján nos alegó que “Una vez lo hice por mí mismo y resultó

mala la cosecha, por lo que me di cuenta de que la papa debe ser sembrada por mujeres, tal como se cree”.

Estábamos hablando en el campo en la época de la cosecha. Genaro Luján, hermano mayor de Daniel, me mostró una rama de cebada madurada rompiéndola, y contó el número de cañas ramificadas, diciendo: “La cebada se ramifica en nada más que unas cinco cañas, mientras que la raíz de la papa se ramifica en diez o quince, con muchos frutos, así que los hombres no deben sembrar las papas”. A pesar de esta afirmación, en cuanto al número de frutos, dado que la espiga de cebada entraña decenas de granos, una semilla de cebada se multiplica mucho más que la papa.

Entonces, ¿Por qué solo para los tubérculos se considera que las mujeres deben poner la semilla, y no para todos los productos agrícolas? ¿Por qué la siembra de los cereales incluidos los andinos no lo requiere? En otras palabras, ¿Por qué para la reproducción de sólo los tubérculos se necesita el principio femenino, y se compara a la reproducción tanto humana como animal? Consideramos que el rasgo distintivo de los tubérculos que divide de los demás cultivos debe de hallarse precisamente en <ser tubérculo>. Es decir, el cultivo de los tubérculos implica las dos partes de las plantas: aérea y subterránea, con lo cual difiere del cultivo de otros productos. Dicho de otro modo: el tubérculo, como el niño, se desarrolla lejos de la vista, en el interior de la madre tierra, como el niño en el interior de su madre.

Además de ello, existe una diferencia entre los procedimientos de siembra: Para la siembra de tubérculos (*sata*), primero se abre el surco, y luego, se pone la semilla en el surco; por último, se tapa el surco con la tierra. Por el contrario, para la siembra de cereales (*phawa*), primero se esparce la semilla (los granos), y luego, se acaballona la tierra (remover las tierras) para que cubra las semillas.

A pesar de todo ello, no hemos encontrado una explicación que se base en tales rasgos distintivos y no parece que los cultivadores desentrañen profundamente la razón al respecto. Aun así, es indudable que la creencia de que la semilla de papas debe ser puesta por mujeres está establecida y difundida ampliamente entre los campesinos aymaras.

No cabe duda que esta creencia se basa en el principio femenino –la mujer encargada de la fecundidad reproductiva–, lo cual se demuestra en la mencionada explicación de la cosecha de papas en comparación con los hijos. Esta reproducción humana se realiza por el matrimonio entre los dos géneros –por lo menos en la tradición aymara–. Aquí hallamos el número tres que consta de padre, madre e hijo, número sustancial que se observa repetidamente en los rituales y las fiestas aymaras. Aunque la Santísima Trinidad de la doctrina cristiana implica Padre, Hijo y Espíritu, ésta se suele interpretar como un esquema reproductivo entre los aymaras, el cual se subraya en sus rituales.

Gose, investigando en el pueblo quechua en Perú, donde se producen tanto el maíz como la papa, describe detalladamente la adivinación para la siembra llamada “*Samakuy*” en el campo de cultivo tanto de maíz como de papas (Gose 1994: 110, 151). El modo de la adivinación es similar al de la adivinación “*Jakhuña* (contar)” de la <*Octava sata*> celebrada por el *Jach’a tata*. Según Gose, para la *Samakuy* de la siembra de maíz, primero todos los hombres que participan en la labranza sacan unos pocos granos de maíz de la bolsa de semilla, y los ponen en el suelo, respectivamente. Luego, un hombre es elegido como el “hijo político”, quien cuenta cada pila de granos: coge los granos de dos en dos, volviendo a meterlos en la bolsa. Lo importante es el número de granos restantes: uno o dos. Si queda solo un grano, “no se salva” el sujeto. Si quedan dos granos, “puede salvarse”²⁴. Por el contrario, para la siembra de papas, no solamente los hombres, sino también las mujeres participan tanto en la labranza como en la adivinación. En su adivinación también sacan papas de dos en dos. Sin embargo, el número de restantes que permite salvarlos no es dos, sino tres.

²⁴Los “no salvados” sufren un castigo simbólico como recoger abonos o permitir que le quite hilaza de su ropa como “abono”. Gose menciona (pg. 110): “No overall tally is kept, and the only result that matters us whether one seed or two are left at the end of the process. If it is one, the ‘son-in-law’ pronounces ‘he does not save himself’”. Según su nota al pie, esta oración en quechua es “‘*manan qespikunchu*’, a phrase that was always translated to me as ‘*No se salva*’ even though *quespikuy* can be translated as ‘to liberate one’s self’ or ‘to give birth’” (Gose 1994: 110, 151, 272). Su explicación no es inteligible pero nos llama la atención el hecho de que la expresión en quechua incluya una acepción de “dar la luz”.

Gose explica el número tres con el concepto de “*yanantin*”²⁵ en el idioma quechua. “Como Harris (1982: 62) sugiere, el número tres es un indicador de la integridad en el simbolismo andino [as Harris (1982: 62) suggests, the number three is an indicator of completeness in Andean symbolism]”, el cual implica “conversión de la asimetría entre el hombre y la mujer hacia la simetría de una pareja de hombres [conversion of the asymmetry between a man and a woman into the symmetry of a pair of men.]” e “igualación de las almas en la muerte [equalization of souls on death]” (Gose 1994: 152-3). Por el contrario, por lo que vemos, la trinidad aymara no es tan complicada y representa simplemente la reproducción en la que nace el hijo de los padres.

La Trinidad de padre, madre e hijo

En la adivinación de la siembra aymara, “*Jakhuña*”, se sacan <dos> papas en cada mano. El mejor resultado es en el que terminan quedándose <tres> papas. En la actuación de la <*Octava sata*> en el patio de la casa del *preste*, las papas de “la cosecha” también son medidas de tres en tres en cada costal en miniatura. Aquí se percibe una transición del número, de <dos> como causa a <tres> como efecto, la cual sugiere la reproducción de una pareja (padre y madre) a la trinidad (padre, madre e hijo). Por el contrario, el peor resultado es que queden dos papas restantes, en el cual el número <dos> sigue igual <dos>, es decir, no se ha reproducido nada.

El concepto de reproducción metafórica también se observa en el conjunto de flautas de Pan. Su melodía se constituye con dos partes, *ira* y *arka*, las cuales se mencionan también como hombre y mujer. En consecuencia, la interpretación complementaria con *ira* y *arka* implica no solamente la solidaridad, sino también la reproducción; la melodía producida por la pareja de flautas de Pan, se puede considerar como su hijo.

En cuanto a la constitución general del conjunto, el *Amijo* de Chuquiñuma se constituye con las flautas de tres tamaños, que consta de *ira* y *arka*, cuya proporción es anormal, de uno a dos; además, con anterioridad la proporción era de uno a tres. Su tema de

²⁵ Según Gose, “*yanantin*” significa la pareja idéntica o simétrica (Gose 1994: 302).

agradecimiento se repite tres veces para expresar la Santísima Trinidad. Para la *ch'alla* formal se arroja el licor con hojas de coca tres veces. Así que se subraya el número tres en diferentes aspectos. En el caso del *Phusiri* del *ayllu* Colquencha, su conjunto consta de cuatro tamaños de las flautas de Pan. No obstante, este conjunto también entraña una trinidad reproductiva. Por ejemplo, el tema especial llamado *Alwa* (alba) se interpreta tres veces, para pedir la licencia a las deidades.

Por otra parte, según Emilio Yujra, la flauta de Pan más grande (*jach'a*) representa el padre, y la flauta de tercer tamaño (*liku*) representa la madre; asimismo, la flauta más pequeña (*ch'ili*) representa el hijo, con lo que se constituye la Santísima Trinidad. Entre estos conceptos, el genérico se halla en la posición de los *Phusiris*; los intérpretes del *jach'a* y el *liku* están en cabeza de las dos filas, a su derecha e izquierda respectivas, cuando forman la posición fundamental [véase la figura IV-4]. Las autoridades comunales también guardan el mismo modo genérico: el hombre se sitúa a la derecha de la mujer, y la mujer a la izquierda del hombre. Las figuras antropomorfas hechas de piedra en el sacrificio ritual en agosto también muestran esta posición genérica [V.2.].

Ahora bien, en torno al tema *Alwa* del *Phusiri*, mientras se interpreta, los tres ejecutantes ofrecen oraciones de uno en uno, por orden de *jach'a ira* → *liku ira* → *ch'ili ira*. Es decir, entre los cuatro tamaños de las flautas de Pan, solo los tres tamaños que representan el padre, la madre y el hijo son responsables de la oración.

Daniel Luján de Chuquiñuma comprende el concepto de la Santísima Trinidad no en el idioma aymara (*Dios Awki*, *Dios Yuqa*, *Dios Espíritu Santo*), sino en el español (Padre, Hijo y Espíritu Santo), considerándolo como “padre, madre e hijo”, interpretando que el “Espíritu Santo” representa la madre. Este modo de interpretación de la Santísima Trinidad también se halla entre los quechuas peruanos. Según Tomoeda (1986: 148), el concepto tripartito de “el toro, la vaca y el ternero” se identifica con el de “Dios Padre, Dios hijo y Dios espíritu Santo”. En efecto, el concepto abstracto de la Santísima Trinidad de la doctrina cristiana es difícil de traducir a otros idiomas nativos, por lo que se interpreta de diferentes formas (*vid.* Berg 2005: 222-225). Es comprensible que el

concepto haya sido entendido como un concepto familiar o reproductivo, por los campesinos andinos.

Por lo mencionado, la Trinidad de “Padre, Madre e Hijo” representa la reproducción. Por otro lado, como hemos visto, la reproducción de tubérculos se considera por analogía con la reproducción humana. Estos conceptos e ideas se subrayan en las fiestas y rituales aymaras; especialmente se observan diferentes expresiones del tema de la reproducción.

Este tema se halla también en la letra de las melodías. Como se ha mencionado más atrás, los conjuntos de flautas locales carecen de canciones, tanto en Chuquiñuma como en Colquencha. Pese a ello, algunos de sus temas son adaptaciones de canciones con letras, entre ellos la mayor parte trata el matrimonio; un ejemplo es el de una canción del *Amijo* sobre la búsqueda de mujer del <cóndor *Mallku*>, citada más atrás [III.3.4.] En el repertorio del *Phusiri* también existe un tema que incluye la letra que menciona “robar a tu hija (tomar a tu hija por esposa)”, y asimismo, con su melodía, un intérprete del *Phusiri* cantaba estando ebrio como “padre, madre, hijo”. Todo ello nos sugiere que el tema de la reproducción constituye el núcleo de la expresión ritual.

VII.2.3.2. El *Jach'a tata*: una figura que representa la inclinación hacia el principio femenino [fotografías VII-12]

En este apartado vamos a examinar el tema de la reproducción expresado por los *Achachis* o *Jach'a tatas*, los cuales implican al anciano y/o antepasado; son los personajes primordiales en las fiestas aymaras. El *Jach'a tata*, sea con máscara o no, desempeña el papel de mediador entre el pueblo y el mundo trascendente, dirigiendo las actuaciones rituales que tienen por objeto asegurar la fertilidad y la abundancia. Entre ellas, en las actuaciones de <*Ch'uñu wara*> y <*Octava sata*>, se realizan los procedimientos concretos de la agricultura. Por otro lado, las actuaciones de la <Estrangulación del zorro>, <*Wari katu*>, y <Puesta del Cóndor> son más abstractas y/o simbólicas.

En cualquier caso, los *Jach'a tatas* las dirigen actuando como protagonistas. Como hemos visto, su papel de mediadores entre los comuneros y las deidades es similar al papel tanto de las autoridades comunales como de los *yatiris* (sabios: celebrantes de los acontecimientos rituales).

No obstante, a los *Jach'a tatas* se les atribuyen otros caracteres peculiares. Este personaje es el ser que se caracteriza por la inclinación a buscar mujeres o el principio femenino. Esta caracterización es bien conocida entre los aymaras. En la fiesta de la Virgen de los Remedios en Machacamarca, la cual se celebra en plena época de siembra, es preceptivo que el *Jach'a tata* del conjunto de *Phusiri* sea interpretado por un soltero mayor o un viudo. Los demás miembros del *Phusiri* hacen burla al *Jach'a tata* como sigue: “*¿kuns munta* (qué quieres)?, *warmi munta* (quieres mujer)”. De este modo, mediante <la ausencia de mujer>, se expresa la inclinación intensa hacia el principio femenino.

En esta fiesta fue donde me pusieron el apodo de “*Jach'a mama*” por primera vez, incitándome a ser la pareja del *Jach'a tata* en broma (el año 2000). El año siguiente en la misma fiesta una anciana se conmovió profundamente cuando visité su patio, acompañando al *Phusiri*: “*Jach'a mama* viene a mi casa...qué suerte...”. Se supone que “la *Jach'a mama*” que representa el principio femenino es la que el *Jach'a tata* busca, según el concepto imaginario de las fiestas en la época de siembra. Oportunamente vino una extranjera desde afuera ‘traspasando la frontera’, lo cual implica la característica trascendente. Su apariencia con pantalones vaqueros –disfrazándose de hombre– es ambigua, igual que el *Jach'a tata* que se pone unas trenzas postizas, como si fuera mujer [fotografía VII-12b]. En esta fiesta también se considera que es mejor que las mujeres bailen cargando su niño sobre las espaldas. Aquí también se percibe la expresión del principio femenino y la fertilidad.

En Chuquiñuma las figuras del *Cóndor* (*Achachi*) hacen una actuación consistente en agarrar a las chicas espectadoras. Los *Jach'a tatas* del *Phusiri* del pueblo Colquencha no actúan de manera tan indecente, no obstante que bromean sobre la relación entre los dos géneros frecuentemente –no en la actuación ritual sino en el momento que se reúnen los miembros–. Especialmente, los *Jach'a tatas* enmascarados que acompañan al

Phusiri-sulfa en la fiesta de la Exaltación²⁶ (septiembre), la cual se celebra en el momento del inicio de la siembra, demuestran abiertamente una representación provocativa: acarician una muñeca [fotografía VII-13a]; besan la tierra moviendo las caderas; ponen una astilla en la ingle agitándola; o visitan de casa en casa preguntando “¿Dónde está la *Jach’a mama*?”.

Entonces, ¿por qué el *Jach’a tata* busca la mujer o el principio femenino? La *Jach’a mama* que aparece exclusivamente en la actuación <*Octava sata*> nos demuestra su razón: La *Jach’a mama* debe aparecer en esta actuación ritual, *para poner la semilla en los surcos*. En definitiva, para la reproducción de los tubérculos, la cual se compara con la reproducción humana, los *Jach’a tatas*, incluidos los *Cóndores* de Chuquiñuma, buscan la mujer “para contraer matrimonio”. Asimismo, los *Jach’a tatas*, excepto el de la <*Octava sata*>, son “solteros”; caracterización crucial para representar el ser que quieren o atraen fuertemente: el principio femenino.

Es la fiesta de la Exaltación en la que se pone énfasis en esta expresión con el *Jach’a tata* “verde”, como se cita más arriba. Con esta fiesta, termina gloriosamente la época de fiestas, marcando el inicio de la siembra; dirigiéndose a la misma, actúan no solamente los dos *Jach’a tatas* “verdes” del *Phusiri-sulfa*, sino también muchos niños que se disfrazan de la figura enmascarada llamada “*Jisk’a Achachi* (pequeño anciano/antepasado)”, quienes pertenecen a la danza de *Chunchu*.

En el año 2002, dado que pocos niños de *Jisk’a Achachi* participaron, se decía que la próxima cosecha sería mala. De ello se induce que el gran número de niños disfrazados del *Jisk’a Achachi* es una señal de la buena cosecha.

VII.2.3.3. El ciclo anual de las figuras en Colquencha

En el ciclo agrícola y ritual, primero, la siembra de tubérculos requiere el principio femenino, como hemos visto. Luego, en el Carnaval que se celebra en la plena época de

²⁶ Abreviamos la fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz como “la fiesta de la Exaltación” en el presente trabajo.

crecimiento de los productos, animan a la *Pachamama*, Madre Tierra. En esta fiesta participan numerosos personajes enmascarados de “*Ch’uta Achachi*”, quienes también se caracterizan por la inclinación a buscar mujeres [fotografías VII-12c y XI-9]. En Colquencha, una comparsa de la danza de *Ch’uta* consta de decenas de parejas; en Chuquiñuma también varias parejas bailan. Los hombres (*Ch’utas*) bailan con su pareja tomando su mano, incluso con dos chicas por las dos manos.

De este modo, la inclinación máxima a buscar el principio femenino, y a la vez, su realización –los *Ch’uta Achachis* ya obtienen su pareja– se expresan en el Carnaval; medio año antes del cual, en la fiesta de la Exaltación, participan unos veinte niños disfrazados del *Jisk’a Achachi*, arriba mencionado. Por consiguiente, en la transición del *Jisk’a Achachi* al *Ch’uta Achachi* se observa un aumento del número de figuras y un crecimiento de niño a adulto, los cuales se pueden comparar con el crecimiento vegetativo que precisamente coincide con este término entre las dos fiestas –de septiembre a marzo– .

La tabla VII-1 muestra el ciclo anual de las figuras de *Achachis* o *Jach’a tatas* (ancianos/antepasados); esta tabla revela que estas figuras y su supuesta inclinación hacia el principio femenino forman un ciclo anual, lo cual sugiere el ciclo de la necesidad imaginaria del principio femenino en la agricultura, en el pensamiento citado.

Ahora bien, no solamente las figuras de ancianos (*Achachis* o *Jach’a tatas*) sino también las *mayoras* implican la expresión simbólica de la reproducción. Las actuaciones rituales –<Estrangulación del zorro>, <*Wari katu*> y <*Octava sata*>– así como la danza de *Chunchu* son organizadas por su encargada llamada “*mayora*”, respectivamente. Para el puesto de la “*mayora*” se designa a una mujer soltera o viuda. Es decir, al contrario que las figuras *Achachis* o *Jach’a tatas*, la *mayora* implica la inclinación intensa hacia el principio masculino mediante <la ausencia del marido>. Efectivamente, su misión es organizar las actuaciones rituales que tienen por objeto conseguir una fertilidad en la próxima cosecha, es decir, una reproducción exitosa.

Por otro lado, contrariamente al proceso de reproducción vegetativa, el procesamiento del *ch’uñu* no es reproductivo; en el proceso de conservación, las papas pierden la

reproductividad, puesto que el *ch'uñu* procesado mediante la deshidratación es estéril. De este modo, el matrimonio o la reproducción, sea humano o animal, no pueden representar metafóricamente el procesamiento.

De hecho, las papas cosechadas son un *resultado* de la reproducción. Tras la cosecha, el procesamiento para conservarla no implica la reproducción ni el principio femenino. Lo importante para este proceso poscosecha son los fenómenos atmosféricos como la helada y el frío, los cuales se atribuyen al *Achachila*, deidad masculina. En efecto, la actuación de <*Ch'uñu wara*> no se organiza con la *mayora*, sino con una pareja del *Phusiri mayor*. Es decir, se halla una diferencia de organización entre la actuación de <*Ch'uñu wara*> que implica el procesamiento del *ch'uñu*, y las demás actuaciones que implican la reproducción, aunque en ambos casos los *Jach'a tatas* las dirigen.

Los *Jach'a tatas* que dirigen la actuación de <*Ch'uñu wara*> son interpretados por los ancianos, sin máscara [fotografías VII-12a, IV-12b, IV-13c]. Su levita es muy parecida a la del líder que se viste para la Danza de los *mallkus*. Dadas estas características, esos *Jach'a tatas*, figuras vivas del anciano, suponen representar la continuidad entre los comuneros vivos y los antepasados, igual que <*Qala Achachi*>, figuras hechas de piedra en el sacrificio de agosto [V.2.3.]. Además, estos *Jach'a tatas* sin máscara se ponen unas trenzas en sus espaldas [fotografía VII-2b]. Dado que hacer las trenzas es el peinado típico de las mujeres aymaras, se supone que los *Jach'a tatas* con trenzas postizas representan una ambigüedad entre dos géneros.

Las demás actuaciones en el *ayllu* Colquencha: <Estrangulación del zorro>, <*Wari katu*> y <*Octava sata*>, son dirigidas por los *Jach'a tatas* enmascarados. Entre ellas, los de las primeras dos actuaciones son del mismo tipo, con una máscara hecha de malla [fotografía VII-13b]; estos *Jach'a tatas* parecen más jóvenes que los del <*Ch'uñu wara*> sin máscara con levita; esta impresión viene dada por su vestuario: un poncho corto, encima de un traje corto finamente bordado, un sombrero negro bordado con cono largo y de ala grande, así como una máscara con barba y bigote la cual es usada masivamente por los *Ch'uta Achachis* en el Carnaval. Estas tres actuaciones tratan de la fertilidad de la cosecha del año próximo, mediante el éxito de la reproducción, igual que el tema del Carnaval.

Por lo mencionado, la diferencia de la acentuación del tema –la reproducción o el procesamiento estéril del *ch'uñu*– se corresponde con la diferencia del vestuario del *Jach'a tata*. Por otro lado, la <Octava sata> que tiene su tema más concreto enfocado en la siembra, conlleva una pareja del *Jach'a tata* y la *Jach'a mama* con sus máscaras hechas de yeso. Se supone que el primero representa el cultivo con su poncho verde. Además, esta pareja, implica también la continuidad con los comuneros, especialmente con el vestuario idéntico de la líder femenina y el acto mimético de la siembra.

VII.2.4. El *K'usillu*: un ser que representa todo y ninguno [fotografía VII-14]

Como hemos analizado, las figuras *Achachis* o *Jach'a tatas* actúan como un mediador entre los comuneros y los seres tutelares, representando una continuidad entre las dos partes, y asimismo, representan la inclinación hacia el principio femenino, necesario para la reproducción; de tal modo, en las actuaciones rituales se expresa el tema de la reproducción, de manera repetida y variada.

Entonces, ¿qué es la otra figura, *K'usillu*? Esta figura con máscara de tela caracteriza las fiestas patronales aymaras en el altiplano del departamento de La Paz-Bolivia, no obstante que, por lo que sabemos, no se observa en otras regiones, incluidos los pueblos quechuas en La Paz y los aymaras de alrededor del norte de Potosí y del Perú.

El *K'usillu* es un ser aún más ambiguo que los *Achachis*. Aunque parezca que sea un hombre dados sus pantalones, su voz como falsete da la impresión de ser una mujer. En la <Octava sata>, los *K'usillus* trabajan como campesinos dedicándose a cualquier labranza, incluso al papel del *kamana* (guardián de la *aynuqa*). En otros pueblos aymaras, los *K'usillus* también se dedican a todo tipo de trabajo, como la trilla, la recogida de leña, entre otros, según las actuaciones presentadas en los festivales.

Estas características sugieren que los *K'usillus* representan los propios campesinos en sí mismos. Por otro lado, también desempeñan el papel de los animales, como del zorro y

de la vicuña. Además, dado que expresan el crecimiento del cultivo, colocando la hierba cada vez más grande, supone desempeñar el papel de la Naturaleza o sus deidades. Ante todo, su máscara singular con unos cuernos indica que no son seres humanos.

En cuanto a su actitud, parece que son muy trabajadores. Pese a ello, según nuestra observación, cuando un *K'usillu* pidió un trago al celebrante *yatiri* (sabio aymara), le dio un bocinazo: “Después que trabajes más”. Además, los tambores que acompañan a las flautas verticales se interpretan con los *yatiris* en ocasiones, así como los *K'usillus*. De tal modo, los *K'usillus* se portan como si fueran discípulos de los *yatiris*, con lo que se supone que los *K'usillus* también son los mediadores entre este mundo y el mundo trascendente.

Asimismo, cuando los *K'usillus* invitan a la “*bendición*”, como el contenido de costales en miniatura, lo meten, con una cuchara, directamente a la boca de los invitados [véase IV.1.2.2.3.]. Esta manera, parecida a la invitación de dulces y coca por las autoridades femeninas, sugiere que el *K'usillu* también representa un mediador entre los comuneros y las deidades de fertilidad.

En las actuaciones de la <Estrangulación del zorro>, mientras que en Micaya los *Jach'a tatas* manejan los zorros, en Colquencha los *K'usillus* desempeñan este papel. Esto sugiere que los *K'usillus* y los *Jach'a tatas* comparten algunas características. En sus vestuarios tienen un punto común: se envuelven sus piernas con una tela cilíndrica con rayas bordadas; entre las autoridades comunales, los *postillones* (o *Jach'a tatas*) también llevan esta tela, puestos que realizan la oración en el cerro sagrado, siendo los mediadores entre los dos mundos.

En la actuación de <Octava sata> en Marquirivi, los *K'usillus* actúan explícitamente como los hijos de la pareja de *Jach'a tata* y *Jach'a mama*, constituyendo una familia de las figuras enmascaradas [fotografía VII-14d]. En efecto, existen unos relatos de los campesinos aymaras que afirman que “el *K'usillu* es hijo de la familia” (CDIMA 2003: 39).

Por otra parte, el delantero rayado de su levita singular nos recuerda un insecto. Existen casos en que estas rayas son del tricolor de la bandera nacional boliviana: rojo, amarillo y verde. Además, la levita lleva muchas telas pequeñas aplicadas, en forma de gota o de círculo, de diferentes colores [fotografía VII-14b]. El hecho de que estos apliques se denominen “ojos” sugiere que el *K'usillu* también representa el tubérculo de la papa.

Con todo ello, el *K'usillu* representa todo, haciendo de común: campesinos, mediadores, Naturaleza, animales, insecto y papas. A la vez, nos da la impresión de que el *K'usillu* es una figura que se niega a identificarse con algo o con alguien, en contraste con el caso de la figura de *Achachis* o *Jach'a tatas*.

Un anciano de Chuquiñuma, Esteban Cocarico, nos explicó que “*K'usillu* es *wirajocha*”. Según este anciano, *wirajocha* es los caballeros o doctores que viven en La Paz; es decir, una representación de los Otros, desde la visión de los campesinos. Tomando en cuenta esta opinión, podemos suponer que el *K'usillu* es una figura en que los campesinos hacen reflejarse a sí mismos y, a la vez, atribuyen los caracteres para que pueda traspasar la frontera hacia otros mundos. Sobre las representaciones icónicas e imaginarios de las máscaras, vamos a revisar de nuevo, en el capítulo XII.

* * *

En el presente capítulo hemos examinado las dos fiestas patronales, realizadas sucesivamente en agosto en el pueblo Colquencha, concibiendo su explícito contraste. Analizando el secretismo y el exclusivismo frente a los forasteros en la segunda, incluida la actuación ritual <*Octava sata*>, hemos confirmado que el principio de reciprocidad penetra en torno a la acogida de los forasteros.

Luego, hemos examinado la expresión mimética de los procesos rituales y concluimos que las actuaciones miméticas constituyen el modelo ideal del ciclo agrícola, más que

una simple imitación de la realidad, incluyendo pensamientos invisibles que son visualizados.

Además, hemos examinado las sustanciales expresiones, metafóricas y rituales: matrimonio y Trinidad reproductiva. Mediante sus análisis, se revela la característica de las figuras (personajes ancianos): inclinación hacia el principio femenino, además de la otra característica de desempeñar el papel de mediadores entre los comuneros y los dioses, la cual revisamos en el capítulo V. Con estas características, los personajes ancianos dirigen tanto los rituales como el ciclo agrícola, en el escenario de las fiestas aymaras.

A continuación, vamos a revisar la última fiesta patronal en la época de las fiestas y abundancia: la fiesta de la Exaltación, la cual marca el comienzo de la siembra.



Dar flores en las ramas

VIII. El inicio de la siembra



VIII.1. La fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz

[fotografías VIII-1 a 7]

La fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz –abreviamos como la fiesta de la Exaltación en adelante– marca un punto de partida para la siembra que abre un nuevo ciclo productivo en Colquencha. A la vez, con ella concluye gloriosamente la época de fiestas, la cual comienza con la Semana Santa en Colquencha. Se trata de una fiesta patronal tan sustancial como la de la *Asunta*, aunque no participan ni comparsas ni forasteros. La fiesta se despliega en las dos iglesias –arriba y abajo– con un proceso ritual complejo, el cual se extiende durante ocho días; el más largo plazo entre las fiestas en Colquencha.

En esta fiesta también se relevan los puestos de las autoridades comunales correspondientes a la iglesia de arriba que se sitúa en el cerro sagrado. Entre los seis puestos, el retiro del *postillón* conlleva un acto impresionante, especialmente querido por el pueblo: los *postillones* masculinos, encargados de la plegaria por el ayuno de cada jueves en la iglesia de arriba, suben y bajan entre los dos espacios rituales –el cerro sagrado y el pueblo– a caballo, tocando la cuerna metálica, con lo cual se retiran gloriosamente. Este acto goza de mucha popularidad entre los lugareños, los cuales acuden en tropel para ver la gallardía de los tres jóvenes a caballo [fotografías VIII-1].

Esta fiesta conlleva dos encargados generales (*prestes*), llamados “*Pata (arriba) alférez*” y “*Manqha (abajo) alférez*” que corresponden a la iglesia de arriba y la de abajo respectivamente. En la presente descripción nos referimos a ellos como “el *preste* de arriba / abajo”.

El día siguiente de la conclusión de la fiesta –como en su epílogo– se celebra un ritual de siembra mimética en miniatura, parecido a la <Octava *sata*>, por cada familia en el cerro sagrado. Este ritual curiosamente se designa <*Alasita* (cómprame)>, igual que la famosa feria de la venta de miniaturas, la cual se celebra en la ciudad de La Paz, a partir del día 24 de enero anualmente. Como sugiere esta designación “*Alasita*”, se hallan diferentes expresiones mediante la miniatura en la fiesta de la Exaltación en Colquencha.

En cuanto a las danzas tradicionales con las flautas locales, se ejecutan el *Phusiri-Sulfa* con la flauta de Pan, el *Chunkululu Wayli* con la flauta vertical y el *Chunchu* con la flauta travesera. Ahora bien, vamos a describir la fiesta de la Exaltación en Colquencha, conforme a la observación principalmente en el año 2001.

La fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz [fotografías VIII-1 a 7]

- 1° día (12 de septiembre) -“*Anthapi*”- : concentración de los *Phusiris*
- 2° día (13 de sep.):“*Víspera (luminario)*”: Danza de los *mallkus*
- 3° día (14 de sep.): -Fiesta central de arriba -: procesión
-*Víspera de abajo*: Danza de los *mallkus*, “*División*” del *Phusiri*
- 4° día (15 de sep.): -Fiesta central de abajo: procesión
-*Pata Anxata* (baile final en casa del *preste* de arriba)”
- 5° día (16 de sep.) -*Manqha Anxata* (baile final en casa del *preste* de abajo)
- 6° día (17 de sep.) “*Anunuqa*”: Conclusión de la fiesta: “*Chunkululu Wayli*”
- 7° día (18 de sep.) <*Alasita*> (actuación de la siembra en miniatura en el cerro sagrado),
La fiesta del retiro de las autoridades de arriba
- 8° día (19 de sep.) La fiesta del retiro de las autoridades de arriba en sus casas.

1° día (12 de septiembre) -“*Anthapi*”- : concentración de los *Phusiri- Sulfas*

Igual que la fiesta de la *Asunta*, y a diferencia de la del Corpus Christi, los días de la fiesta de la Exaltación son fijos (no móviles). Su itinerario siempre comienza el 12 de septiembre con *Anthapi*: concentración de los componentes del *Phusiri-Sulfa* en la casa de su organizador pasando la noche en vela.

El Phusiri-Sulfa [fotografías VIII-2, VIII-3, ejemplos musicales G16-G18]

La danza del *Phusiri-Sulfa* difiere del *Phusiri* que se baila en las fiestas que ya hemos visto –“*Corpus Phusiri*” y “*Asunta Phusiri*”–, en la flauta de Pan, la estructura de los temas, el vestuario y el color del ornamento con plumas (*punqaya*). No obstante, el *Phusiri-Sulfa* también tiene puntos en común con el *Phusiri*: la estructura del conjunto que consta de diez intérpretes, con cuatro tamaños de flautas de Pan de relación octava (*jach'a*, dos parejas de *liku*, *mala* y *ch'ili*); la posición fundamental [figura. IV-4]; y todos los intérpretes soplan la flauta de Pan tocando el tambor simultáneamente.

Los tonos de las flautas de Pan del *Phusiri-Sulfa* son alternos, repartiéndose entre la parte del *ira* (7 tubos) y la de la *arka* (8 tubos), de manera complementaria [figura II-3c]. La *Sulfa*, denominación del *Phusiri* de la fiesta de la Exaltación, supone derivar del término español “solfa”, dado que en el idioma aymara no se distinguen las vocales o y u. De Lucca (1983: 390) sugiere que la palabra “*sulpha*” implica la flauta de Pan y su danza, en su diccionario aymara. Ciertamente, como hemos visto con anterioridad [II.2.3.6.], los tonos de la flauta de Pan son divididos articulada y visualmente, difiriendo de la flauta vertical. Esta característica corresponde a la solfa, cuyo objetivo es comprender la relación entre los tonos, distinguiéndolos¹. De hecho, la interpretación de las flautas de Pan –especialmente con tonos alternos– nos recuerda la práctica de la solfa. En el presente trabajo escribimos “*Phusiri-Sulfa*” para referirnos a la danza con la flauta de Pan de la fiesta de la Exaltación, distinguiendo de los demás *Phusiris*, tal como ya se ha mencionado.

El vestuario de los intérpretes del *Phusiri-Sulfa* no es igual al de los demás *Phusiris*, más bien parecido al de la *Lakita*; se ponen un poncho rojo –no corto–, encima del cual, se sobrepone una tela blanca que se dobla formando un triángulo en sus espaldas, –la cual también se ponen los intérpretes del *Phusiri* y la *Lakita*–; encima de ella, se pone una *chalina* (faja tejida a mano), de mismo modo que los demás *Phusiri*. El ornamento

¹ Aunque su objetivo es obvio, es difícil definir <la solfa> oportunamente. Según el diccionario RAE, “1. Arte que enseña a leer y entonar las diversas voces de la música. 2. Conjunto o sistema de signos con que se escribe la música”; son definiciones insuficientes.

de la cabeza está coloreado en blanco. Algunos llevan “*pechugera*”: un adorno semicircular con unos espejos bordados en su espalda.

Entre las diferencias del vestuario del *Phusiri*, se destacan tres puntos: 1. No se ponen la larga faja negra como cola, que da apodo a los intérpretes del *Phusiri* “*wich'inkhani* (con cola)”; 2. El color blanco de la diadema gigante con plumas de ñandú –*Janq'u punqaya* (flor blanca) –, difiriendo del *Phusiri* cuya *punqaya* se colorea en verde. 3. El vestuario de los dos *Jach'a tatas* es del “*Achachi Moreno*”, una de las figuras de la *Morenada*, danza que se baila con la comparsa acompañada por la banda. Su máscara lleva una pipa en la boca con dientes, así como el pelo amarillo [fotografía VII-13a]. En su mano lleva un látigo adornado que también forma parte del vestuario del *Achachi Moreno*. Los dos *Jach'a tatas* andan saltando con ligereza.

Como se ha mencionado, las dos partes de la flauta de Pan del *Phusiri-Sulfa* (*ira*:7 tubos / *arka*: 8 tubos) proporcionan sonidos alternos, pues la escala total consta de 15 sonidos, casi el doble que la escala del *Phusiri* –cuyos *ira* y *arka* son isomorfos (8 sonidos). En virtud de esta extensión de escala, el movimiento melódico resulta más dinámico. Esto implica también que la longitud relativa de la flauta es más corta que la del *Phusiri* conteniendo sonidos más agudos; asimismo, dado que no se añade ningún tubo de la segunda hilera, los sonidos son más claros y ligeros. Además, su velocidad es más rápida que la del *Phusiri*; también se sopla rápida y repetidamente, creando una atmósfera precipitada, como si nos impulsara.

En los temas bailables (*wayñus*) del *Phusiri-Sulfa* se interpretan tres frases reiteradamente, igual que los temas del *Phusiri* (AABBCCAABBCC...). Entre ellas, la parte CC es la misma en todos los temas. Hallamos unos temas en los que la segunda melodía BB es una copia de la primera (AA), bajando paralelamente con intervalo de cuarto. No se halla un prelude especial, salvo el toque de tambor como una señal de inicio. La coda (epílogo) también es muy simple: soplar el tono final siete veces precipitadamente y se percuten los tambores en conclusión. Por lo que observamos, existen ocho temas bailables.

Aparte de ello, se interpreta una marcha llamada “Paso de calle”, la cual se toca en las calles, marchando. Su ritmo marcado por el toque regular de tambor marca el ritmo de la marcha. Además, existen por lo menos tres himnos religiosos que se interpretan en la procesión y otras ocasiones religiosas; generalmente se acompaña con el toque de tambor, salvo que se interpreten como tema de agradecimiento –sin tambor–. El ritmo de los himnos es más lento que los temas bailables.

Chunkululu Wayli [fotografías VIII-5, Ejemplo musical G26]

En la fiesta de la Exaltación, los *coroneles* organizan la danza de *Chunkululu Wayli* con una flauta vertical sin canal de insuflación, llamada “*Pusi p’iya* (cuatro agujeros)”, dado que tiene sólo cuatro orificios delanteros. En Colquencha, la fiesta de la Exaltación es la única oportunidad anual para la ejecución de esta danza. El conjunto de *Pusi p’iya* consta de dos tamaños de flautas: grande –*tayka* (madre) – y pequeña –*mala*–.

La *tayka* de esta flauta es la más larga entre las flautas verticales sin canal de insuflación que se tocan en Colquencha: mide alrededor de 75 cm de longitud (casi igual a la flauta *ch’axi* con canal de insuflación). Para tapar los orificios, es necesario alargar la mano al máximo. La longitud de la *mala* es dos tercios de la de la *tayka* –es decir, más aguda que la larga (*tayka*) con la relación de quinta–. Generalmente se tocan las flautas de dos tamaños, con la misma pulsación, interpretándose como quintas paralelas (dos voces mueven paralelamente con el intervalo de quinta). Una o dos personas tocan su tambor relativamente pequeño con un solo palo. El estilo de los temas de *Chunkululu Wayli* da una impresión elegante y cómoda.

La estructura del repertorio de *Chunkululu Wayli* también se puede expresar como AABBCC AABBCC... La parte CC es la misma en todos los temas. La coda (epílogo) con una frase simple también es la misma en todos los temas del género.

En cuanto al vestuario de los intérpretes masculinos, al principio se ponen un poncho rojizo –sin sobreponer una tela blanca– [fotografías VIII-5a y b]. Posteriormente, en el clímax de la fiesta, se convierte en la ropa de gala singular [fotografías VIII-5c y d]: un

chaleco de color llamativo (rojo, amarillo, entre otros) y una tela blanca llamada *sabana* que se ajusta a la cintura, cubriendo las piernas como una falda. Se ponen también los collares para las mujeres y al sombrero se le coloca un ornamento con plumas coloridas llamado *Chuytu*, cuya forma es parecida a las flores con tallos cortos. Algunos ejecutantes llevan un gorro especial llamado *murú lluch'u* con cabellera rizada de mujer, así como *pechugera* en la parte trasera de su cintura (un adorno semicircular con unos espejos bordados).

En la víspera (13 de septiembre) los ejecutantes del *Chunkululu Wayli*, así como los del *Chunchu*, deben cantar el himno religioso y bailar en la iglesia de arriba toda la noche. En el último día del itinerario central de la fiesta de la Exaltación (17 de septiembre), sólo el *Chunkululu Wayli* se queda aumentando sus participantes que alcanzan más de una centena tras culminar la interpretación de las demás danzas, cuyos integrantes también participan cambiando su vestuario y flautas en los del *Chunkululu Wayli*.

Chunchu [fotografías VIII-4 c y d]

El *Chunchu* es una danza que “representa a un imaginado guerrero ‘salvaje’ de la parte amazónica de Bolivia” (Sigl et al. 2009: 51). Generalmente se interpreta con la flauta travesera que se difunde ampliamente en las tierras bajas. No obstante, también se observan no pocos casos en los que dicha flauta se sustituye por la flauta vertical de la misma longitud. El conjunto es relativamente pequeño y consta de cuatro o cinco flautistas y un ejecutante del bombo². La estructura del repertorio es AABBCCAABBC...: igual que la mayor parte de las danzas con las flautas locales. No obstante, la danza de *Chunchu* guarda unas características peculiares como veremos a continuación.

En la víspera en la iglesia de arriba, los miembros del *Chunchu* –unas parejas del danzante– interpretan el himno religioso (*q'uchu*) arrodillándose enfrente del altar. Entre las doce danzas locales, incluso las demás danzas de la comparsa que se bailan en

² Aunque nos informan que existen tres tamaños de la flauta, hemos observado sólo dos, debido tal vez a la pequeña escala del conjunto.

Colquencha [véase la tabla IV-2], el *Chunchu* es el único que incluye una canción formal e imprescindible. Además, es curioso que su letra sea en el idioma quechua, con unas palabras aymaras y españolas, con las cuales se mencionan la Virgen María, el Señor de Exaltación y el milagro de la Inmaculada Concepción.

La danza del *Chunchu* en Colquencha es organizada por una *mayora*, la cual forma parte de la Organización de autoridades comunales. Pese a ello, no comparte todas las características de las danzas tradicionales: los músicos y los bailarines están separados, no obstante que los bailarines también tocan sus “flechas” –un tipo de instrumento de percusión–, marcando el compás.

La danza del *Chunchu* se baila por parejas –participan principalmente los matrimonios pero no obligatoriamente–. En las fiestas patronales, sin incluir el Carnaval, es la única danza por parejas, salvo la Danza de los *mallkus*. Igual que esta última, los bailarines del *Chunchu* no se toman la mano. La pareja baila frente a frente, haciendo sonar “la flecha”, ‘crac, crac’. Los hombres se ponen una máscara; hablan con la voz de falsete y jalean haciendo vibrar la ‘r’, de vez en cuando.

Las mujeres no se ponen una máscara pero algunos cubren la cara con una tela pequeña. Todos los bailarines se ponen un ornamento de plumas en la cabeza. El ornamento para los hombres se llama *khatikati*, y llega hasta las espaldas. Las mujeres se coronan con el ornamento de plumas verdes, llamado *chuku*. Se dice que las mujeres deben bailar desatando sus trenzas y ciertamente varias mujeres se peinan de este modo rústico, no obstante que se observan las que llevan dos trenzas como su peinado habitual. Cada uno baila con sus vestuarios personales.

Al conjunto del *Chunchu* le acompañan muchos niños disfrazándose de una figura enmascarada llamada “*Jisk’a Achachi* (pequeño anciano / antepasado)”. No bailan, pero se mueven sin parar alrededor del conjunto. Su máscara rústica está hecha con un sombrero viejo, con tres agujeros horadados para los ojos y la boca.

**2º día (13 de septiembre): “Víspera (*luminario*)” en la iglesia de arriba;
Danza de los *mallkus***

4:00 horas: Los miembros del *Phusiri-Sulfa* suben a la colina (*cerro pata*) y entran en la iglesia de arriba para mostrar su respeto (llegada: alrededor de las 5: 30 horas).

7:30 horas: Baján de la colina y entran en la iglesia de abajo; van a la sede de las autoridades comunales para saludar y luego, a la casa del organizador del *Phusiri-Sulfa*.

18:30 horas: Las autoridades comunales, el *preste* y los grupos de danza, suben a la colina y llegan alrededor de las 20: 00 horas; se realiza el ofrecimiento de los cirios y el otorgamiento del guión en la iglesia de arriba.

21:00 horas: Los grupos de danza bailan durante un rato frente a la iglesia de arriba: *Phusiri-Sulfa*, *Chunkululu Wayli* y *Chunchu* (en esta ocasión, bailan sin máscara).

22:00 horas: Danza de los *mallkus*: Los líderes correspondientes –principal y secundario–, de las dos iglesias (arriba y abajo) bailan conjuntamente. Los dos líderes de la iglesia de arriba bailan esta danza sólo en esta fiesta, con el vestuario semejante al de los líderes de la iglesia de abajo. Primero, las dos parejas de la iglesia de arriba bailan, y luego las de la iglesia de abajo; finalmente las cuatro parejas bailan conjuntamente. A la señal del toque de tambor del *Phusiri-Sulfa*, concluye la danza.

23:00 horas: Los del *Chunchu* entran en la iglesia de arriba. Las parejas de esta danza se arrodillan e interpretan el himno religioso (*q’uchu*), en el cual alternan las dos partes –la instrumental y la cantable (con la letra principalmente en quechua) –. Luego, los componentes del *Chunkululu Wayli*, organizado por los *coroneles*, entran e interpretan (estos últimos también cantan el himno religioso con la letra en la lengua aymara, según los comuneros, aunque en el año 2001 no se cantó el himno del *Chunkululu Wayli*).

Vigilia: Los participantes de la fiesta se quedan alrededor de la iglesia, en la colina, toda la noche. Especialmente los del *Chunchu* y del *Chunkululu Wayli* deben bailar toda la noche, según los comuneros. Los que se quedan en la colina, incluidos los del

Phusiri-Sulfa y las autoridades comunales, se alojan en las cavernas alrededor de la iglesia. Los encargados del *postillón* invitan a bebidas alcohólicas a los participantes recorriendo el espacio.

3° día (14 de sep.) -Fiesta central de arriba -: procesión
-Víspera de abajo: Danza de los *mallkus*, “*División*” del *Phusiri*

7:00 horas: Los que se han quedado en la colina en la vigilia bajan al pueblo. Entre ellos, los *postillones* masculinos bajan a caballo tocando la cuerna metálica y entran en la plaza central. Los tres jóvenes se ponen una tela a cuadros del hombro izquierdo a la cintura como si fuera una faja, encima del poncho rojizo. A sus espaldas llevan una cuerna grande, metálica y colorida [fotografías VIII-1 c y e]. En sus piernas se ponen una tela cilíndrica con aplicaciones de cintas de colores vivos. Los tres jinetes corretean por la plaza un rato. Muchos espectadores acuden en tropel para ver la gallardía de los tres jóvenes. Los del *Chunchu* y del *Chunkululu Wayli* también bailan en la plaza.

8:00 horas; *Wayk'a*: Invitación de la sopa con ají en la sede de las autoridades comunales.

11:00 horas; Vuelven a subir a la colina: Los grupos de danza bailan en el recinto de la iglesia de arriba [fotografía VIII-1b], a partir de alrededor de las 12:00 horas. El *preste* también sube y su banda empieza a interpretar.

12:30 horas; El conjunto llamado “*División*” aparece por la iglesia de arriba:

Sólo este día aparece el grupo secundario del *Phusiri-Sulfa*, llamado “*División*” en la colina [fotografía VIII-2c]. Este grupo no es organizado por el *mallku mayor*, sino que los ejecutantes jóvenes lo organizan por su voluntad; tampoco conlleva el personaje *Jach'a tata*. La estructura del conjunto consta de diez intérpretes; los instrumentos (las flautas de Pan y los tambores) y su repertorio son iguales a los del principal *Phusiri-Sulfa*, mientras que su vestuario difiere de este último: se ponen el poncho rojo pero sin tela blanca, y con “*pechugera*”; no se usa la *punqaya* (el ornamento gigante de plumas de ñandú). Se mueven interpretando entre la iglesia de arriba y las cruces [fotografía VIII-1d]. Por la tarde también bailan alrededor de la iglesia de abajo.

Emilio Yujra distingue este grupo “*División*” de los demás *Phusiris*, con sus rasgos distintivos: no llevan la tela blanca, no tiene organizador (*mallku mayor*), y se compone sólo de hombres (no acompañan las bailarinas), llamándolo los demás *Phusiris* “*phutu mayurani*”³.

13:00 horas: Procesión de la iglesia de arriba

Dos hombres cargan con la imagen del crucificado del “*Exaltación Tata* (El Señor de la Exaltación)” [fotografía VIII-4a]. La iglesia de arriba guarda su recinto amurallado, en el cual la procesión da una vuelta, igual que en la de la iglesia de abajo: deteniéndose en las cuatro esquinas del recinto para realizar un rezo y el canto del himno, esparciendo incienso.

En el año 2001, primero los *postillones* desfilaron a caballo, los siguieron el *Phusiri-Sulfa* y el *Chunkululu Wayli*, luego la imagen, la pareja del *preste* y las autoridades comunales, acompañados por la banda; por último, los del *Chunchu* marcharon, haciendo del recinto pequeño un hervidero de gente.

14:00 horas: Los mencionados participantes bajan de la colina y van a la casa del *preste* de arriba (*Pata Alférez*). En el camino, la pareja del *preste* recibe varios “*arcos*”, (regalos gigantes)⁴. Los intérpretes del *Phusiri-Sulfa* se ponen el ornamento blanco (*janq'u punqaya*) en pleno camino de bajada del cerro sagrado (no obstante que no tenemos certeza de que se actúe de este modo todos los años). Se congregan en el patio de la casa del *preste* de arriba, en el cual los grupos de danza bailan durante un rato.

16:00 horas: Los componentes del *Phusiri-Sulfa* llegan al patio y saludan al *preste*, quitándose la *punqaya*, ornamento blanco de plumas de ñandú.

³ “*Mayurani*” significa ‘con *mayor*’ (con *mallku mayor*). Emilio no puede explicar el sentido del término “*phutu mayurani*” en este contexto.

⁴ En el *ayllu* Colquencha los *prestes* de las fiestas patronales suelen recibir unos “*arcos*” (*kuichi*: arco iris en la lengua aymara), regalo por el *cariño* de sus parientes íntimos: el “arco” es hecho de madera cubierta de tela, que alcanza hasta tres metros de altura; en la cara del “arco”, se cuelgan numerosos objetos: panes, frutas, conservas, billetes, dulces, mantas, jofainas y tinas, entre otros [véase el capítulo VI].

16:00 horas: Wila (vela) Irpa (llevar los cirios) por el preste de abajo

[fotografías VIII-2d]

Los diez intérpretes del *Phusiri-Sulfa* se ponen la *punqaya* y dirigen a la pareja del *preste* de abajo (*Manqha Alférez*) a la iglesia de abajo, manteniendo la posición fundamental [figura IV-4]. El *preste* ofrece sus cirios y recibe el guión en la capilla. En el espacio ritual frente a la iglesia, los grupos del *Chunkululu Wayli* y del *Chunchu* también se reúnen y bailan.

21:30 horas: Danza de los mallkus

Igual que la noche anterior, las cuatro parejas de los líderes –tanto de arriba como de abajo– bailan conjuntamente. Esta vez, los líderes de la iglesia de abajo comienzan a bailar, y los siguen los de la iglesia de arriba. Finalmente las cuatro parejas bailan conjuntamente. A la señal del toque de tambor del *Phusiri-Sulfa*, concluye la danza. En el espacio ritual frente a la iglesia de abajo, el baile de los grupos – *Phusiri-Sulfa*, *Chunchu* y *Chunkululu Wayli* dura hasta la medianoche.

**4º día (15 de sep.): -Fiesta central de abajo: procesión
-Pata Anxata (baile final en casa del preste de arriba)”**

13:00 horas: Procesión de la iglesia de abajo

En la procesión de la iglesia de abajo, se llevan unas imágenes en miniatura: la de la Virgen de la Asunción –llamada *Asunta*– y la de la Inmaculada Concepción –llamada “*Concebera Mama*”–, además varios participantes se llevan su propia imagen en miniatura [fotografía VIII-4b]. Igual que la procesión en la iglesia de arriba del día anterior, los tres *postillones* a caballo encabeza el desfile. Los siguen el *Chunchu*, el *Chunkululu Wayli*, el *Phusiri-Sulfa*, el *preste*, las autoridades comunales y la banda (año 2001). A partir de este día, unos intérpretes del *Chunkululu Wayli*, especialmente los cuatro *coroneles* que dirigen este grupo, bailan vistiéndose de gala con la tela blanca que se ajusta a la cintura cubriendo las piernas [fotografía VIII-5d].

14:00 horas: La pareja del *preste* de abajo (*Manqha Alférez*) recibe los regalos: los “*arcos*” y los regalos ofrecidos por el *ayni*. Luego, los grupos de danza se congregan en el espacio ritual frente a la iglesia de abajo.

Comida; *ch'alla* para los neófitos del *Phusiri-Sulfa* (el rito de iniciación)

Los del *Phusiri-Sulfa* son invitados a la comida por su organizador (*mallku mayor*) en el espacio ritual frente a la iglesia de abajo. En esta ocasión, los neófitos del grupo reciben una *ch'alla*, derramándoseles cerveza en su cabeza, manos y tambor, por parte de los demás miembros [fotografía VIII-3b]. Las mujeres empiezan a bailar tomadas de la mano; luego, se juntan los hombres, formando un gran círculo giratorio.

17:00 horas: Los participantes de la fiesta se congregan en la casa del *preste* de arriba y continúan bailando; este baile compone la fiesta final (*Anxata*) del *preste* de arriba.

5° día (16 de sep.) -*Manqha Anxata* (baile final en casa del *preste* de abajo)

08:00 horas; “*wayñu*”: baile en la sede de las autoridades comunales.

10:00 horas; *Kibona Ipuso*: (sacar el guión) en la casa del *preste* de abajo.

12:00 horas; Banquete especial para los del *Phusiri-Sulfa*:

Los componentes del *Phusiri-Sulfa* son invitados al banquete especial –especialmente una pierna de cordero para cada miembro– por el *mallku mayor* o su familia, en su casa, por el *cariño*. Al terminar el banquete, se interpreta el tema de agradecimiento (uno de los himnos religiosos), sin toque de tambor, quitándose el sombrero.

14:00 horas: Los del *Phusiri-Sulfa* se dirigen a la casa de los padres de la señora del *mallku mayor*, para recibir su invitación al banquete especial. En el camino, los *Jach'a tatas* visitan de casa en casa preguntando “¿Dónde está la *Jach'a mama*?”.

16:00 horas: Los participantes de la fiesta se congregan en la casa del *preste* de abajo y continúan bailando hasta la noche, formando la fiesta final (*Anxata*) del *preste* de abajo.

6° día (17 de sep.) “*Ananuqa*”: Conclusión de la fiesta con el “*Chunkululu Wayli*”

Por la mañana: Las danzas de *Phusiri-Sulfa* y *Chunchu* concluyen.

Por la tarde: Se queda sólo la danza del *Chunkululu Wayli* en la plaza central. Aparece un conjunto pequeño de este mismo género con los intérpretes con ropa de diario. El grupo principal, organizado por los *coroneles* aumenta su número de intérpretes con unos cincuenta más, junto con las bailarinas también numerosas; bailan en el espacio ritual frente a la iglesia, con una coreografía alternando las dos fases repetidamente: forman en masa y se dividen en dos grupos.

7º día (18 de sep.) <Alasita> (actuación de la siembra en miniatura en el cerro sagrado) y la fiesta del retiro de las autoridades de arriba

12:00 horas: Los comuneros suben en familia llevando las cosas necesarias para la actuación ritual (siembra en miniatura), así como la comida y la bebida.

A la entrada de la iglesia de arriba, se pone una caja pequeña encima de una mesa, del tamaño de una caja de cerillas, la cual tiene una mirilla. Los aspirantes miran por la mirilla pagando con una moneda. En el interior de la pequeña caja se pega un dibujo de la Virgen con cuatro ángeles (niños) y las letras “IMMACULEE CONCEPTION”. Los que lo miran informan sobre lo que ven, como vacas, paisajes, entre otras imágenes libremente.

Siembra en miniatura llamada “Alasita” [fotografías VIII-6 y VIII-7a]

Esta actuación ritual se celebra en familia. La observación de este ritual se ha realizado repetidamente, durante los años 2001, 2003 y 2004, acompañando a varias familias. A continuación describimos el proceso ritual, que es muy simple, integrando dichas observaciones.

Cada familia posee pequeñas tierras con una extensión de alrededor de 1 a 2m² – suficiente para el ritual que va a tener lugar– en las laderas del cerro sagrado (*gloria pata*). En su contorno se colocan piedras planas como si fueran cubos de madera. Esto representa “la casa” y las piedras planas amontonadas en ella son “monedas”, según explican los lugareños [fotografía VIII-7a]. Generalmente, tras descansar comiendo y

bebiendo refrescos –subir a la colina es un trabajo–, cada familia comienza la siembra ritual de escala pequeña. Aran la tierra por encima con una *liwkhana* (un instrumento para roturar la tierra parecido a la azada). En este campo pequeño, “plantan” unas ramas de arbusto, llamado *Chua chua*, y sobre las cuales, ponen los pedazos de algodón, rojos y blancos representando las flores, de modo semejante a la actuación ritual de la <Octava sata>.

Si una mujer de la familia está presente, ella suele desempeñar el papel de colocar “las flores”. No obstante, por lo que observamos, en este ritual familiar, la distinción genérica del papel no se cumple estrictamente, sino que se realiza el acto a su conveniencia, de manera muy relajada.

Por último, adornan este “cultivo” con serpentinas de papel, extendiéndolas encima del mismo; de modo semejante al rito en el verdadero sembrado en el Carnaval [fotografías VIII-6 (a, c y e) y IV-10c]. Varias familias colocan unos camiones de juguete al lado del campo [fotografías VIII-6e y VIII-7a].

Esta siembra ritual no se cosecha, difiriendo del caso de la <Octava sata>, sino que se deja como está. En consecuencia, en las laderas del cerro, por la tarde, se pueden ver terrazas pequeñas de “cultivos con flores y serpentinas coloridas”. Además, dado que no existen más ocasiones para cuidar este “campo”, se pueden ver las ramas secas en el campo, sembradas con anterioridad (no todas familias realizan este ritual anualmente).

Ahora bien, en el mismo día de *Alasita* –la siembra en miniatura–, se celebra la fiesta del retiro de las autoridades comunales que corresponden a la iglesia de arriba, alrededor de la misma. Las autoridades salientes bailan poniéndose los panes y mantas regalados por el *ayni*, con la música de banda o algún conjunto musical, las cuales cada pareja de autoridades salientes contrata [fotografías VIII-8a y b].

18:00 horas: Baján de la colina y se continúa la fiesta del retiro de las autoridades de arriba, en el espacio ritual frente a la iglesia de abajo.

8° día (19 de sep.) La fiesta del retiro de las autoridades de arriba en sus casas.

Se celebra la fiesta del retiro de las autoridades correspondientes a la iglesia de arriba en el patio de la casa de cada saliente. En la mayor parte de los casos, las autoridades salientes contratan una banda para acompañar el baile. No obstante, también pueden contratar otro tipo de conjunto musical. En el año 2003, entre las seis parejas, el *postillón* principal, (llamado *jach'a tata*) contrató un grupo de *Musiñu* (*Mohoseño*), con las flautas de material natural.

Este día, como conclusión definitiva de la fiesta de la Exaltación, el dueño de los caballos que fueron alquilados durante la fiesta, viene de su pueblo cercano (Pocota) a Colquencha para recoger sus animales.



Alasita en el cerro sagrado

VIII.2. La transición de la época de abundancia a la de la siembra

Hemos visto todas las fiestas patronales en Colquencha: la Santísima Trinidad, el Corpus Christi, la *Asunta* (Asunción), la Octava de la *Asunta*, y la Exaltación; asimismo, la única fiesta patronal en Chuquiñuma: la Santa Cruz. Con todo ello, hallamos un contraste genérico: principio masculino y femenino en torno a los temas de los rituales que se celebran en las fiestas. Cuando el tema implica principalmente el proceso de conservación poscosecha, se destaca el principio masculino: *Achachilas*, el Corpus Christi (*Ch'uñu Wara*), San Felipe (helada, viento). Por otro lado, para el tema de la reproducción del próximo ciclo agrícola, se destaca el principio femenino: especialmente en la fiesta de la *Asunta* (*Wari katu*) y la de la Octava de la *Asunta* (*Octava sata*).

Además, como hemos visto con anterioridad [V.2.3.3.], hallamos un contraste entre arriba (masculino) / abajo (femenino). Este contraste se acentúa en la fiesta de la Exaltación. En esta fiesta hallamos que los procesos rituales – la víspera con la Danza de los *mallkus*, la procesión y *Anxata* (baile final) – se traspasan de arriba a abajo, alternando los días, ordenadamente; por ejemplo, en cuanto a las procesiones, se celebran primero en la iglesia de arriba con la imagen del Señor de la Exaltación, y el día siguiente, en la iglesia de abajo con las imágenes de la Concepción en miniatura. De tal modo, se observa el traspaso de arriba hacia abajo, del principio masculino al femenino, al iniciar la época de siembra.

Como hemos visto más atrás [e.g. VII.2.3.], la reproducción agrícola se expresa metafóricamente mediante el matrimonio y la reproducción tanto humana como animal. Asimismo, los *Jach'a tatas* que dirigen las actuaciones rituales, se caracterizan por la inclinación a buscar mujeres o el principio femenino [VII.2.3.2.]; especialmente en la fiesta de la Exaltación que marca la transición hacia un nuevo ciclo productivo, los *Jach'a tatas* rejuvenecidos o <verdes> representan actos sexuales que sugieren este tema, y asimismo, los numerosos *Jisk'a Achachis* (pequeños ancianos, interpretados por los niños) anuncian la fertilidad de la próxima reproducción agrícola. El acto de los *Chunchus* también sugiere este tema, como veremos a continuación.

VIII.2.1. La representación del *Chunchu*

En las fiestas cíclicas de Colquencha, se bailan sólo tres danzas por parejas: la Danza de los *mallkus* en las fiestas patronales, el *Chunchu* en la fiesta de la Exaltación y la *Ch'uta* en el Carnaval [véase la tabla VII-1].

En el Carnaval, que se celebra en plena época de crecimiento de los cultivos, los “*Ch'uta Achachis*” bailan con su pareja tomando su mano. Esto sugiere que los *Achachis* (*Jach'a tatas*) obtienen su mujer en este momento, lo cual implica la reproducción. En efecto, el último día del Carnaval se conoce como “el domingo de tentación” en Bolivia, en el cual “los *Ch'utas* consiguen la mujer”, según Daniel Luján.

Por otro lado, la Danza de los *mallkus* es la que se baila por parejas en la época de abundancia. En esta danza, las parejas portan su sombrero en brazos o con sus manos y nunca bailan uniendo las manos mutuamente. Entre estas dos danzas, en la época de transición, se baila el *Chunchu* por parejas. Tampoco bailan de la mano, sino que portan la “flecha” que hacen sonar utilizando las dos manos. Pese a ello, el grupo del *Chunchu* que consta de unas diez parejas, comparte alguna cualidad de la danza de *Ch'uta* en el Carnaval. Como veremos más adelante, en el Carnaval se observa un tema principal de unión de dos elementos opuestos, incluidos los dos géneros. Las parejas del *Chunchu* percuten dando un golpe entre la madera y un cordel, uniéndolas; además, el hombre y la mujer lo hacen al mismo tiempo [fotografía VIII-4c]. Estas características de la danza del *Chunchu* suponen anunciar el Carnaval y la época de la reproducción.

El *Chunchu* también representa el “salvajismo”. Según la explicación mitológica de la danza de *Chunchu*, escrita por los comuneros de Comanche Chico de la provincia Pacajes, que se sitúa al este de Colquencha:

“Los chunchos eran habitantes de la época preincaica... vivían en tribus, se alimentaban de algunas frutas y productos silvestres, se dedicaban a la caza de los animales salvajes que les servía de alimento, y sus armas eran las flechas [el arco

y la flecha], construidas por ellos mismos de ramas especiales...” (CDIMA 2003: 66, reescrita por la autora)⁵.

Como hemos visto, en las actuaciones rituales de las fiestas, se hallan expresiones metafóricas de la cosecha y/o fertilidad, tanto mediante los animales silvestres (zorro y vicuña), como mediante las frutas (peras y “manzana”). En efecto, la agricultura se puede comprender como una actividad de traspaso de las plantas del reino silvestre al dominio doméstico y haciéndolas aprovechables; con estas características, es posible representarla mediante la consecución tanto de las frutas como de los animales silvestres, metafóricamente.

En consecuencia, los *Chunchus* que “se alimentan de frutas y productos silvestres” y son buenos cazadores de “los animales salvajes”, pueden ser una metáfora de los agricultores. Por consiguiente, con la entrada en escena de los *Chunchu* se puede expresar el inicio del ciclo agrícola. En este escenario los *Chunchus* todavía no cazan con su “flecha”, palabra que implica el arco y la flecha, aunque no tiene ninguno de ellos, conforme al modo de tocar este instrumento [véase la fotografía abajo] y al dialecto boliviano. Este hecho es adecuado en el momento del inicio del proceso de la producción agrícola en septiembre.



Chunchu

⁵ Para el autor de este relato, el español no es su idioma materno. Para la mayoría de los campesinos aymaras, es difícil redactar, aunque están alfabetizados. Lo malo es que para ellos aún es más difícil leer y escribir en el idioma aymara que en español, dado que no existe suficiente oportunidad ni necesidad para aprender la escritura y lectura del idioma aymara.

VIII.3. La representación mediante la miniatura

VIII.3.1. <Alasita>: la siembra –en miniatura– en la colina

En las fiestas o rituales aymaras, se observan varias representaciones miméticas en miniatura (sobre el concepto de miniatura, profundizamos en el apartado VIII.3.4.). Vamos a centrarnos en este punto, analizando el significado de la representación mediante la miniatura. Primero, examinamos la pequeña siembra mimética denominada <Alasita>, en la colina llamada “*Gloria Pata* (Gloria de lo alto)”, donde se ubica la iglesia de arriba [fotografías VIII-6 y VIII-7a].

Nos llama la atención el hecho de que esta siembra ritual se designe con el nombre de <Alasita>, palabra aymara que denota “cómprame”. Este término es bien conocido en Bolivia, como la denominación de la “Feria anual de miniaturas en La Paz (Layme 2009)”⁶[fotografías VIII-7 b, c y d]. Es muy probable que la denominación de la <Alasita> en la colina en Colquencha derive de la feria paceña de miniaturas: primero, la <Alasita> en la colina no tiene nada que ver con la denotación del término aymara *alasita* (cómprame), puesto que en el proceso ritual de la actuación, no se halla ninguna compraventa. Además, la “Alasita” paceña –feria urbana de miniaturas– es muy popular entre los habitantes de las aldeas aymaras; es indudable que esta feria paceña es muy bien conocida y aficionada por los Colquencheños⁷.

Entonces, ¿por qué se utiliza la denominación de la feria de miniaturas para la <siembra ritual en la colina>? Es muy probable que la razón resida en el punto común que comparten los dos acontecimientos, tanto en las características –prácticas de la representación mediante la miniatura–, como en su significado. En definitiva, como se

⁶ Hasta hoy en día, esta feria ya se ha expandido por otras ciudades (por ejemplo, en Santa Cruz se celebra en septiembre anualmente); no solamente en Bolivia, sino también en Perú y Argentina, incluso en Suecia, según la información de la Wikipedia, con la entrada de “Feria de la Alasita”: [consultado el 25 de julio de 2010].

⁷ Accediendo a la petición entusiasta de Rubén, hijo menor de Emilio Yujra, lo llevé a la feria de “Alasita”. Demostró un gran interés por las vacas en miniatura.

revela en nuestro análisis a continuación, podemos interpretar la representación mediante la miniatura como <hacer un precursor, para originar o atraer lo real>, lo cual constituye el punto común entre ambos acontecimientos, como veremos a continuación.

La feria de Alasita en La Paz se celebra a partir del día 24 de enero –llamado el día de *Eqeço*⁸ (se escribe también *Iqiqu*, *Ekako*, *Iqaqu*, *Equeco*, *Ekhakho*, entre otros)⁹– durante unas semanas. La característica principal de la feria es la venta de miniaturas, aunque se venden también las artesanías para el uso práctico –objetos en madera, muebles, cerámica, instrumentos musicales y plantas, entre otros–. Se venden miniaturas de todo tipo: casas, ganados, billetes, certificados, vestuarios, artículos de uso diario como utensilios de cocina, materiales para construcción, aparatos electrónicos, entre otros.

Esta variedad que cubre todos los aspectos de la vida, refleja la creencia en torno a la Alasita y el *Eqeço*: la adquisición de objetos en miniatura asegura la realización de la consecución de los mismos en la realidad, gracias al poder del *Eqeço*, en el plazo de un año (véase Olen 1963 [1952]: 158)¹⁰. Es decir, el objetivo de la consecución de miniaturas en la feria de Alasita es hacer realidad la adquisición de los objetos representados en tales miniaturas.

Esta creencia se puede comprender conforme al concepto de mimesis, incluida “la magia imitativa” de Sir. Frazer –“lo semejante produce lo semejante (*like produces*

⁸ El *Eqeço* que se representa en una estatuilla antropomorfa simboliza la feria de Alasita. El culto al *Eqeço* se considera que data de la época prehispánica (e.g. Ponce 1969). Aunque la festividad del *Eqeço* estuvo prohibida por la iglesia católica en la época colonial, renació, por orden del Gobernador Intendente de La Paz (Sebastián Segurola) en el año 1781, tras salvarse de la sublevación indígena; desde entonces, empezó a celebrarse el 24 de enero, en vez del 20 de octubre, fecha anterior de la festividad (Paredes 1982: 13-15). Según Olen, la denominación de la festividad se sustituyó por la “Alasita” hacia el año 1950 (Olen 1963[1952]:158). Como los términos –*Eqeço*, *Alasita*– implican, esta feria constituye parte de la cultura aymara, no obstante, se celebra meramente en las ciudades y, como Ponce indica (1969: 194), no se observa en las aldeas aymaras; tampoco se halla la estatuilla de *Eqeço* en el campo (Fernández1998:157).

⁹ Dado que el *Eqeço* actualmente es de la cultura urbana, aunque según la ortografía aymara se debe escribir como *iqaqu* o *iqiqu*, en el presente trabajo empleamos “*Eqeço*” que se difunde en la ciudad, cuyas letras corresponden mejor a su pronunciación.

¹⁰ Además de la compra de miniaturas, existen ritos para aumentar la seguridad de convertirlas en realidad: ser bendecidas por los *yatiris* (sabios aymaras) o por los sacerdotes en la iglesia catedral, a mediodía del 24 de enero.

like)"—, como hemos visto (VII.2.2.1.). Pese a ello, en el caso de la feria de Alasita, es indudable que la importancia reside en su *escala reducida*, no solamente en la mimesis; razón por la cual examinamos la miniatura en este apartado, además de la mimesis.

Ahora bien, podemos interpretar la adquisición de objetos en miniatura en la feria de Alasita que tiene por objetivo hacerla realidad: <hacer un precursor, para atraer lo real>. Lo mismo podemos hallar en la siembra en miniatura en la colina, como veremos a continuación.

VIII.3.2. La expresión icónica mediante la miniatura: precursor para originar o atraer lo real, con un plazo en su proceso

Como mencionamos, la siembra ritual en la colina se denomina “*Alasita*”, igual que la feria de miniaturas en La Paz; en la colina sagrada, precediendo unas semanas al inicio de la siembra verdadera del campo real, se realiza una actuación que representa el proceso del cultivo de papas desde la siembra hasta la época de floración, de manera mimética, en un terreno pequeño. Se emplea menos de una hora para representar el proceso, el cual tarda medio año en el cultivo real —de octubre a marzo—. De tal modo, no solamente la extensión del campo, sino también el tiempo son reducidos. Así que podemos considerar esta actuación ritual como una <miniatura> espaciotemporal del cultivo de papas; lo cual ayuda a comprender el hecho de que la actuación ritual se denomine “*Alasita*”, feria de miniaturas¹¹.

La siembra ritual se realiza con la finalidad de hacer realidad la consecución de una buena cosecha en el proceso real del cultivo. Además, varias familias ponen un camión de juguete al lado del “sembrado”, creyendo en su conversión a la realidad. Es decir,

¹¹ Según Buechler (1980: Appendix A), en Irpa Chico —cerca de Chuquiñuma— también se halla (o se hallaba) el mismo tipo de ritual en octubre (fiesta del Rosario): “Las familias campesinas provenientes de una vasta área se reunieron encima de una colina cerca de una capilla y plantaron ritualmente pequeñas ramas y flores de papel en parcelas en miniatura, simbolizando diferentes cultivos [Peasant families from a vast area assembled on a hill near a chapel and ritually planted miniature parcels of land with little branches and paper flowers, symbolizing different crops]” (1980: 358-359).[Anexo 2 de la presente tesis]

esta <Alasita> en la colina también tiene como objetivo hacer realidad lo que practican en la actuación ritual.

Con todo ello, los dos *Alasitas* comparten puntos comunes tanto en su práctica de la representación en miniatura, como en su objetivo de hacer realidad lo representado. Así confirmamos nuestra interpretación sobre la representación mediante la miniatura de las dos *Alasitas* como <hacer un precursor, para originar o atraer lo real>¹².

Por cierto, Según Kuroda (1988:264-8), en México, especialmente en Oaxaca, en frente de las iglesias del santuario los peregrinos colocan sus “pedimentos”: las miniaturas de los objetos que quieren obtener (casas, camiones, ganados, entre otros), comprados en la feria del santuario como una petición a Dios.

Ciertamente, los objetos en miniatura de la feria de Alasita también pueden interpretarse como “pedimentos”. Sin embargo nuestra interpretación es más eficaz, puesto que con ella podemos comprender no solamente la feria, sino también la siembra en miniatura, así como otras costumbres citadas más adelante; el quid de todo ello reside en la práctica –hacer los objetos a mano, o incluso “sembrar” las miniaturas–; para los objetos comprados también realizan la *ch’alla* con cierta frecuencia. Dada esta circunstancia, las miniaturas aymaras van más allá del “pedimento”, cuyo quid reside en la devoción por Dios, aunque los dos casos compartan el objetivo.

Ahora bien, en las dos *Alasitas*, dicha finalidad –conversión en realidad– no se espera que se cumpla inmediatamente después de la práctica ritual. La <Alasita> como siembra ritual se actúa con esperanza de la realización exitosa del cultivo, después de un tiempo –alrededor de un mes hasta la siembra real y unos cuatro meses hasta la floración–. La Alasita como feria urbana también abarca un plazo de un año para alcanzar el objetivo. De tal modo, la creencia de que la práctica de la miniatura origina

¹² En España también existen casos en que se emplea la miniatura para atraer lo real: “En la Barcelona actual, uno de los rituales utilizados por brujas y brujos modernos con la intención de dañar a una persona consiste sencillamente en destrozarse un coche en miniatura que se corresponda con el mismo modelo que posee la víctima y al cual se le añade un número de matrícula idéntico al que tiene el coche real.” (Ardevol, E. y Munilla, G. 2003:40)

lo real, presupone el transcurso de un tiempo, por decirlo así, como si la miniatura creciera en tamaño hacia lo real con el correr del tiempo.

VIII.3.2.1. Otras expresiones rituales con la representación mediante la miniatura

VIII.3.2.1.1. <Octava sata> y <Alasita>

La <Alasita> como siembra ritual es parecida a la de la actuación ritual <Octava sata>; los puntos que difieren de esta última son el espacio en la colina, el momento más próximo de la siembra real y la organización: ya no se organiza a nivel comunal, sino familiar; es decir, cada comunero debe realizar la siembra <Alasita>.

A pesar de estas diferencias, el ritual comunal <Octava sata> también implica la representación mediante la miniatura. En efecto, en esta actuación ritual también se hallan diversos objetos en miniatura. En la misma actuación en Marquirivi (4 y 5 de septiembre, en la fiesta de San Agustín), se utiliza una yunta con dos bóvidos de juguete [fotografía VIII-8c]; además, “la cosecha” se mete en costales en miniatura, los cuales son transportados en el camión en miniatura por los *K’usillus*, igual que el caso de la misma actuación en Colquencha.

Como hemos visto más atrás (VII. 2.2.4.), en la siembra ritual de <Octava sata>, actuada por las figuras enmascaradas, se expresa la idea de que <el ciclo agrícola en el espacio sagrado precede al del pueblo para orientar a éste último>. Después de esta actuación “Octava sata” y antes de la siembra en el campo real, en la colina –espacio sagrado también–, la siembra en miniatura <Alasita> es celebrada por el pueblo. En esta serie de actividades hallamos unas transiciones: del espacio sagrado al secular; del nivel comunal al individual y, asimismo, entre las prácticas del nivel individual, el movimiento de arriba hacia abajo¹³, como indica la figura (esquema) VIII-1 [tomo II:

¹³ Podemos ver el movimiento de arriba hacia abajo en los rituales llamados *Ayuno*, especialmente el de la Semana Santa que marca el comienzo de la cosecha [véase el capítulo XIII].

E19]. Ambas siembras miméticas y en miniatura –<Octava sata> y <Alasita>– tienen el objetivo en común de asegurar el éxito del cultivo.

VIII.3.2.1.2. La imagen en miniatura

En la fiesta de la Exaltación hallamos varias expresiones mediante la miniatura, además de la <Alasita>. Por ejemplo, se halla un visor pequeño con la imagen de IMMACULEE CONCEPTION en la iglesia de arriba, y asimismo, en la procesión de la iglesia de abajo, se llevan las imágenes de la Virgen en miniatura. El apelativo “Concepción” de la Virgen, implica la reproducción. Esta miniatura no debe de emplearse para la consecución de la propia imagen más grande; más bien, supone implicar el deseo de que se realice la reproducción exitosa, especialmente en la agricultura ante el comienzo de la siembra. Es decir, en este caso, aunque no se espera hacer realidad la propia imagen –el objeto propio en miniatura–, sí se espera hacer realidad *lo que la imagen representa*: la reproducción. De tal modo, suponemos que esta miniatura también comparte el mencionado significado, en cierto modo.

Recordemos que en la procesión de la Octava de la *Asunta*, unas mujeres –especialmente las autoridades–, desfilan llevando particularmente una imagen de la Virgen en miniatura, poco antes de la actuación ritual de <Octava sata>, siembra en miniatura a nivel comunal.

VIII.3.2.1.3. Una muñeca como pareja del *Jach'a tata*

Aparte de ello, según nuestra observación en el año 2001, un *Jach'a tata* enmascarado que acompaña al *Phusiri-sulfa* acariciaba una muñeca –una mujer en miniatura– [fotografía VII-13b]. Los *Jach'a tatas* de esta fiesta de la Exaltación (septiembre) no tienen el bastón y andan con ligereza; su movimiento es mucho más enérgico que los *Jach'a tatas* del *Phusiri* en junio y agosto; de este modo, por decirlo así, son rejuvenecidos. Su vestuario moderno también supone ser la expresión de la juventud.

En efecto, en estos *Jach'a tatas* hallamos la expresión de que se dirigen hacia el nuevo ciclo de reproducción, buscando la mujer que representa el principio femenino necesario para dicha reproducción, especialmente en su actuación de visitar de casa en casa preguntando “¿Dónde está la *Jach'a mama?*”, así como en el hecho de ser “verde”. La actuación con la muñeca como su pareja, también supone ser una parte de ello. Ciertamente después de medio año, en el Carnaval, plena época del crecimiento del cultivo –la reproducción agrícola–, los *Ch'uta Achachis* obtienen su pareja real (*Jach'a tata* y *Achachi* son sinónimos que implican anciano y antepasado). Por decirlo así, la muñeca se hace realidad después de un plazo [fotografías VII-12d y XI-9].

VIII.3.2.1.4. *Nacimiento Sata*: “sembrar” las miniaturas, como si fueran semillas

Ahora bien, vamos a aplicar nuestra interpretación <hacer un precursor, para originar o atraer lo real, con un plazo en su proceso> a la representación mediante la miniatura en otros rituales. Lo más importante es el ritual llamado “*Nacimiento Sata*” que se celebra el 24 de diciembre. En Chuquiñuma el ritual es celebrado por la familia y no existe un ritual a nivel comunal, mientras que en Colquencha las autoridades comunales lo realizan alrededor de la iglesia de abajo. En ambos casos hacen figuras de barro, especialmente ganados en miniatura, creyendo en su multiplicación [fotografías VIII-9, XI-1,2 y 3].

En el ritual “*Nacimiento*” en Colquencha, se reúnen los *mallkus* en el espacio ritual frente a la iglesia, colocando dos bancos al aire libre para trabajar sentándose en ellos. Hacen figuras de ganados en miniatura detalladamente, diciendo “*satañani, satañani* (vamos a sembrar)”. Una vez hechas suficientes cabezas de ganado de barro, las colocan en una mesita hecha de las ramas verdes de los pinos, junto con la figura del niño Jesús. Se expone este escenario tipo belén en la capilla, creyendo en la multiplicación del ganado.

En el “*Nacimiento Sata*” de la familia Luján en Chuquiñuma, hacen de barro hombres, casas, muebles, además de ganados en la cocina de casa, por la noche del 24 de diciembre. Estas figuras en miniatura se colocan encima de una tierra cuadrada, cubierta

de pastos, recortada de la dehesa [fotografías VIII-9 b y d]. Tras adornarse en un rincón del patio, bendiciéndolas durante un par de días, “se siembran” tal como implica la denominación *Sata* (siembra): enterrar las miniaturas en un rincón del patio de la casa (27 de diciembre de 2000: véase la descripción de XI.1).

En este ritual “*Nacimiento Sata*” también hallamos la representación mediante la miniatura que tiene por objetivo hacer realidad la adquisición de los objetos representados en tales miniaturas, igual que las mencionadas Alasitas. En consecuencia, podemos interpretar su significado de mismo modo: <hacer un precursor, para originar o atraer lo real>. Además, lo que nos llama la atención del ritual “*Nacimiento Sata*” es la “siembra (*sata*)” de las miniaturas. En Colquencha, las figuras se adornan en la capilla y no se siembran literalmente; no obstante, al empezar a hacer figuras de barro, el líder proclama “*satañani* (sembramos)”. Mientras que en el caso de la familia Luján las miniaturas de barro “se siembran” de manera mimética.

Esto sugiere que la miniatura implica la analogía de la semilla por sembrar, en el ritual “*Nacimiento Sata*”, la cual sugiere que las miniaturas “crecen grande” hacia lo real con el correr del tiempo, como hemos mencionado más atrás¹⁴.

Además, en estos rituales, el término “Nacimiento” y su fecha de 24 de diciembre, así como la figura del niño Jesús, implican la influencia del catolicismo. En efecto, el ritual en Colquencha se celebra como un ritual católico en la iglesia, igual que otros rituales comunales. Aun así, su objetivo es diferente del ritual occidental. Por mucho que parezca un belén católico, el objetivo del ritual “*Nacimiento*” o “*Nacimiento Sata*” es la multiplicación de ganados –y de otros objetos también en Chuquiñuma–, diferenciándose del objetivo del portal occidental. Aquí también hallamos una hibridación cultural.

¹⁴ En el idioma español existe una expresión metafórica con una acepción del término “semilla”: “cosa que es causa u origen de que proceden otras”, según el diccionario RAE. Por otro lado, en el idioma japonés se emplea el término “sembrar” con su sentido metafórico: hacer una causa de algo. Aquí se halla una semejanza entre las expresiones metafóricas verbales en los dos idiomas y el pensamiento expresado en el ritual aymara “*Nacimiento Sata*”, en este último las miniaturas son “sembradas” metafóricamente, como si fueran las semillas, para que originen su conversión en lo real.

VIII.3.2.2. La tradición oral de la creación de las naciones, por el Criador andino Viracocha

En lo relativo al pensamiento consistente en que hacer las cosas de barro origina lo real, merecería una mención la tradición oral en torno al Criador andino llamado *Viracocha*. Varios cronistas se refieren a la creación del mundo después del diluvio, por el *Viracocha* en la Isla Titicaca (hoy Isla del Sol) y Tiwanaku. Especialmente el jesuita andaluz Bernabé Cobo (1653) deja constancia de varios relatos al respecto. Entre ellos, un relato explica la creación de los grupos étnicos como sigue:

“Otros dicen que después que cesó el Diluvio, en que perecieron todos, el Criador formó de barro en *Tiaguanaco* las naciones todas que hay en esta tierra, pintando á cada una el traje y vestido que había de tener; y que asimismo dió á cada nación la lengua que había de hablar, los cantares que había de cantar, y las comidas, semillas y legumbres con que había de sustentarse; y que, hecho esto, les mandó se sumiesen debajo de tierra, cada nación por sí, para que de allí fuesen á salir á las partes y lugares que él les mandase; y que unos salieron de suelos, otros de cerros, otros de fuentes, de lagunas, de troncos de árboles, y otros de otros diferentes lugares...”(1890[1653]: 311)

Lo que nos llama la atención es el hecho de que el Criador no formó el hombre sino “las naciones”, entendidas como los grupos étnicos con su cultura –la lengua, el traje, cantos, y plantas cultivables–. Aunque no sabemos el tamaño de <las naciones> hechas de barro, es natural suponer que sean más pequeñas que las naciones reales, las cuales se originan a partir del barro. Ciertamente, esta tradición oral ya no parece que siga transmitiéndose ampliamente entre los aymaras. No obstante, podemos hallar una similitud curiosa entre la creación del Criador *Viracocha* y el ritual “*Nacimiento Sata*”; en ambos casos el objetivo de la creación en barro es originar lo real. Además, en el ritual de Chuquiñuma se entierran las figuras de barro “para sembrar”, mientras que las mismas hechas por el criador *Viracocha* se sumieron debajo de tierra, para aparecer en diferentes lugares, lo cual asemeja a una germinación de semillas diseminadas.

VIII.3.2.3. La *illa* y la *Alasita*

En los sitios arqueológicos andinos, se hallan figuras pequeñas, hechas de cerámica, metal o piedra, especialmente en las sepulturas precolombinas (e.g. Eyzaguirre 2003). Las estatuillas antropomorfas, parecidas a la del *Equeqo*, también han sido encontradas en Tiwanaku e Isla del Sol, además de las de la época colonial (vid. las fotografías de Illatarco 2010: 21).

Por otro lado, en la región andina se hallan también las figuras llamadas *illa*, las cuales se emplean para los rituales hasta hoy en día, en muchos casos con las *illas* pequeñas – aunque las *illas* no siempre son pequeñas–. En efecto, el *Equeqo* y la feria de Alasita suelen mencionarse relacionándolas con las *illas* (e.g. Illatarco 2009). Ciertamente, existen relatos de que las figuras pequeñas de *Equeqo* se utilizan como amuletos; llevándolas en el cuello o en la cabellera, especialmente las jóvenes, “contra las desdichas o infidelidad de sus amantes (Paredes 1982: 11)”. Con esta fuerza espiritual, podemos considerar el *Equeqo* como un tipo de *illa*, conforme a sus características que veremos más adelante.

Pese a ello, en el presente trabajo no entramos en este problema – las miniaturas pueden asimilarse con las *illas* o no–. Ante todo, no hemos podido investigar el ritual de las *illas*, aunque una vez observamos estas figuras pequeñas entre los objetos dejados por una tía difunta de Juan Luján: las figuras cuadradas, planas y pequeñas, hechas de hueso, encima de las cuales se hallan líneas gravadas que representan la oveja, la vaca y la tierra (*Pachamama*), respectivamente. Estas figuras, parecidas a galletas planas, estaban guardadas en un envase hecho de madera, de forma de fuente, en el centro del cual se levantaban dos bóvidos escultóricos, junto con las monedas antiguas, *ch'uñus* antiguos y moluscos. Estas cosas pequeñas fueron enrolladas con el *chimpu* (lanas coloridas) y finalmente todo ello envuelto por una bandera nacional. Según la explicación de la familia de la difunta, realizando la *ch'alla* para estas *illas*, se puede conseguir la multiplicación de los objetos representados en las *illas*¹⁵.

¹⁵ El ritual con este tipo de las *illas* se celebra particularmente en las casas, de modo que si no se realiza en casas anfitrionas, es difícil observar. Dado que las familias ni de Luján ni de Yujra lo

Según Fernández (1998:155), las *illas* entre los aymaras son “pequeñas esculturas efectuadas en piedra...en ningún caso antropomorfas...relacionadas con la proliferación de los principales bienes domésticos campesinos, especialmente en relación con la multiplicación de los ganados”. Así que el objetivo de las *illas* supone compartirse con las miniaturas que hemos observado, tanto de la *Alasita*, como de la *Nacimiento sata*.

Sin embargo, existen diferencias entre las *illas* y las miniaturas que hemos observado. En primer lugar, la *illa* no siempre implica la figura pequeña ni la miniatura; existen *illas* gigantes también, por ejemplo, en Colquencha un peñasco cuya forma es parecida a una vaca, recibe el nombre de “*Waka (vaca) illa*”. En segundo lugar, las *illas* generalmente se utilizan repetidas veces, sin renovarlas anualmente, mientras que la representación mediante la miniatura tanto de la siembra ritual <*Alasita*> como del ritual <*Nacimiento Sata*> se renueva anualmente, y asimismo, las miniaturas de la feria urbana *Alasita* tienen un plazo de un año; es decir, para cada deseo o su logro, hay que hacer o comprar miniaturas nuevamente. Sobre todo, las *illas* se conciben como los objetos que conllevan la fuerza espiritual en sí mismas, como veremos a continuación.

Tomoeda, quien descubrió <la fuerza que proviene del mundo subterráneo> como núcleo de la cosmovisión entre los quechuas en Perú, investigando las *illas* –figuras zoomorfas–, señala que estas figuras representan o encarnan la fuerza fecundativa llamada *illa* o *enqa* que proviene del mundo subterráneo (Tomoeda 1980).

Por lo que vemos, las *illas* entre los aymaras también implican este tipo de poder espiritual, como indica Berg, “piedras bezoares de carneros y camélidos que son consideradas como ‘espíritus’ de los animales. La palabra *illa* se usa también para esos mismos espíritus” (1985: 62). Recordemos el rito de la fiesta de San Isidro de Mollojahuá, aldea oeste de Chuquiñuma, en el cual el celebrante frota la cabeza de los solicitantes con la imagen de San Isidro montado sobre una yunta, llamada *waka illa*, para asegurar la multiplicación de ganados [III.2.2.2.]. En este caso también, en la imagen en sí misma hallamos una fuerza espiritual.

celebra, no he tenido la oportunidad de observarlo.

Este tipo de fuerza no lo hallamos en las miniaturas que hemos observado entre los aymaras, ni de la siembra ritual <Alasita>, ni de la <Nacimiento sata>. Es decir, se halla una diferencia entre los conceptos analíticos de <las *illas* que encarnan la fuerza del mundo subterráneo> y <representación mediante la miniatura para hacer un precursor que origina lo real>; en este último, las figuras en miniatura deben ser renovadas cada vez.

VIII.3.3. Significación de ser miniatura; tomando en cuenta la teoría del modelo reducido (miniatura) de Lévi-Strauss

Hemos examinado las expresiones y las representaciones mediante la miniatura, interpretándolas como precursoras de lo real. Entonces, ¿por qué se emplea la forma en miniatura o la escala reducida? ¿Cuál es la virtud o la significación de la reducción? Sobre este tema, es muy sugestiva la teoría en torno al “*modèles réduits* (modelo reducido: miniatura)¹⁶” propuesta por Lévi-Strauss en su obra “*El pensamiento salvaje* (*La pensée sauvage* 1962)”.

Lévi-Strauss, en la última parte del primer capítulo de esta obra, impresionado por la pintura de François Clouet, especialmente su descripción detallada del encaje, desarrolla su argumento del arte, en torno al <modelo reducido>: plantea que el modelo reducido sea “siempre y en todas partes, el tipo mismo de la obra del arte [*toujours et partout le type même de l'œuvre d'art*]”, afirmando que “la mayor parte de las obras de arte también son modelos reducidos [*l'immense majorité des œuvres d'art sont aussi des modèles réduits*]”; por ejemplo, aunque las pinturas de la Capilla Sixtina son grandiosas, dado que el tema que representan es el fin de los tiempos, también son un modelo reducido.

¹⁶ En la edición en la lengua inglesa, la primera vez que se menciona el término “*modèles réduits*” se traduce como “‘*small-scale models*’ or ‘*miniatures*’ (University of Chicago Press 1966: 23)”. De tal modo, podemos considerar que el “*modèles réduits*” y “miniatura” son casi sinónimos en el contexto de la obra de Lévi-Strauss.

Además, según Lévi-Strauss, incluso <el tamaño natural> implica un modelo reducido, puesto que “la transposición gráfica o plástica supone siempre la renuncia a determinadas dimensiones del objeto; en pintura, el volumen; los olores, las impresiones táctiles hasta en la escultura; y, en los dos casos, la dimensión temporal, puesto que el todo de la obra figurada es aprehendido en el instante” (1972[1966]: 45).¹⁷

Asimismo, alega que “parece que todo modelo reducido tiene una vocación estética [*il semble bien que tout modèle réduit ait vocation esthétique*]”. Lévi-Strauss busca su razón en la escala reducida en sí misma: “–y de dónde sacaría esta virtud constante, si no de sus dimensiones mismas?–(*op.cit.:44*)” Lévi-Strauss examina tal virtud de la reducción tanto de la escala como de la propiedad, poniendo énfasis en unos puntos, los cuales podemos enumerar:

1. “Inversión del proceso de comprensión [*renversement du procès de la connaissance*]”; según Lévi-Strauss, “para conocer al objeto real en su totalidad, solemos operar a partir de sus partes [*pour connaître l’objet réel dans sa totalité, nous avons toujours tendance à opérer depuis ses parties*]”; por el contrario, “en el modelo reducido el conocimiento del todo precede al de las partes (*op.cit. 45*)”.

2. Con referencia al punto anterior, Lévi-Strauss analiza la cualidad y la estética del modelo reducido como: “por el hecho de haber sido cuantitativamente disminuida, nos parece que se ha simplificado cualitativamente. O para decirlo con más exactitud, esta transposición cuantitativa acrecienta y diversifica nuestro poder sobre un homólogo de la cosa (*ibíd.*)”. Alega que “Y aun si esto es una ilusión, la razón del procedimiento es la de crear o la de mantener esta ilusión, que satisface a la inteligencia y a la sensibilidad con un placer que, fundándonos solamente en esto, puede llamarse ya estético (*op.cit. 45-46*).”

3. “*Man made* (hecho por el hombre)” y “hecho a mano [*fait à la main*]”; “Por tanto, no es una simple proyección, un homólogo pasivo del objeto. Constituye una verdadera experiencia sobre el objeto (*op.cit. 46*).”

¹⁷ La traducción al español de esta última frase es de la edición por el Fondo de Cultura Económica (1972[1966]).

4. El modo de fabricación, elegido entre diversas posibles modalidades, implica la renuncia a las demás modalidades. “O dicho de otra manera, la virtud intrínseca del modelo reducido es la de que compensa la renuncia a las dimensiones sensibles” mediante “la adquisición de dimensiones inteligibles” (*ibíd.*).

Ahora bien, nos parece que la mayor parte de estos puntos son aplicables a las representaciones aymaras mediante la miniatura –o modelo reducido–, sin importar si son artes o no. Por ejemplo, mediante la reducción del largo proceso de la agricultura, se puede ver su totalidad, simplificándolo cualitativamente. Se supone que de esta manera el deseo de los aymaras se objetiva y se aclara. Además, las miniaturas aymaras también son “*Man made*” y “hecho a mano”, por lo tanto, deben de constituir una experiencia sobre el objeto.

Como hemos visto, Lévi-Strauss considera todo el arte como “modelo reducido”, dada la renuncia a determinadas dimensiones del objeto –el volumen; la dimensión temporal, entre otros–. Este tipo de reducción se realiza inconscientemente, mientras que los aymaras reducen cosas y acontecimientos conscientemente, con la finalidad de hacer realidad la adquisición de los objetos representados en los modelos reducidos. La metáfora de la siembra –o de la semilla mediante la miniatura– también nos llama la atención. En definitiva, los aymaras representan su deseo –incluido el éxito de la agricultura–, mediante la miniatura hecha a mano, metafóricamente, para hacer un precursor que origina lo real, como si fuera una semilla que crece grande.



*Alasita en el cerro
sagrado*

VIII.3.4. La heterogeneidad de la antropología en torno al concepto de miniatura

En este apartado vamos a ver la heterogeneidad de la antropología en torno al concepto de miniatura, y asimismo, que la evaluación de la etnografía puede variar según el trasfondo cultural de los lectores, como apuntamos en la introducción de la presente tesis. El problema que tratamos en este apartado no es de contexto político, sino de comprensión, y la aceptación del argumento con el que se interpreta el concepto – especialmente la definición del mismo, la cual difiere dependiendo de la cultura–.

Descubrir la diferencia entre las antropologías según el trasfondo cultural (haciendo una reflexión en torno a la disciplina etnográfica) es un tema interesante del estudio antropológico. A la vez, este problema origina una dificultad y sufrimiento a los que toman parte –aunque no simultáneamente– en las academias de varias nacionalidades.

Ahora bien, tenía confianza especial en la comprensión de las miniaturas aymaras gracias a la interpretación analítica que hemos expresado como <hacer un precursor para originar o atraer lo real>, entre nuestras interpretaciones de la cultura aymara, pues se apoyaba en una investigación que abarcó un amplio periodo de tiempo. Pero como veremos a continuación, existen otras posibilidades interpretativas en torno al concepto de miniatura.

Así, por ejemplo, el marco de comprensión establecido culturalmente entre los antropólogos japoneses, llama la atención por el hecho de que los conceptos que se emplean también están constituidos y restringidos culturalmente. Resulta difícil aceptar el concepto de “miniatura” como categoría de análisis simbólico en la antropología japonesa, algo que no ocurre en la antropología europea. Así pues, la miniatura se convierte en nuestro caso en el hilo conductor que permite interpretar varios rituales aymaras, lo cual hace necesario aclarar con mayor precisión lo que en nuestro trabajo denota dicho concepto, como haremos a continuación.

VIII.3.4.1. *Alasita*: término local que corresponde al concepto de miniatura

Ciertamente, es importante examinar epistemológicamente la visión local, antes de aplicar los conceptos occidentales. En efecto, esta tesis lo hace a partir del concepto de la música. No obstante, no hemos profundizado la epistemología de los conceptos ni del ritual ni de la religión; aunque no se hallan términos aymaras que se correspondan exactamente con ellos, consideramos que la aplicación de estos conceptos occidentales no causa gran problema. Lo sostiene el hecho de que los propios aymaras también utilizan estos conceptos para explicar su cultura. Por otro lado, como explicamos con anterioridad, el conjunto de las flautas locales se explica generalmente con el término “danza” y no con el concepto de “música”, razón por la cual reflejamos cuidadosamente este aspecto.

Ahora bien, en cuanto al concepto de miniatura, es cierto que no existe una palabra homóloga en el léxico aymara. No obstante, pocos negarían que el uso corriente del término “Alasita” corresponda al concepto de miniatura. De hecho, en Bolivia la Alasita se explica como la feria de miniaturas, pues, es indudable que el término Alasita incluye este concepto.

Por otra parte, no cabe duda que la miniatura implica un tipo de mimesis; mimesis de la escala reducida. De tal modo, en vez de emplear la expresión ‘mimesis de la escala reducida’, preferimos emplear el término ‘miniatura’.

Como en la lengua aymara, en el idioma japonés no existe un término que corresponda al concepto de miniatura. Para traducir este término occidental, es necesario combinar dos palabras japonesas; “*syukusyō* (縮小: reducción)” y “*mokei* (模型: maqueta)”. Esta palabra compuesta –maqueta reducida– implica que lo que está reducido es una materia física. Por otro lado, es probable que la extensión del concepto original del término occidental “miniatura” sea más amplia, incluyendo lo no material, como veremos más adelante. Si es así, la traducción del término miniatura al japonés supone abstraer una parte de su connotación.

Además, en vez de dicha palabra compuesta, en Japón se usa ampliamente el término inglés *miniature* con la pronunciación japonesa “*minichua*”. A pesar de la adopción de esta voz extranjera en la lengua japonesa, es muy probable que su uso no difiera del concepto japonés “*syukusyou mokei* (maqueta reducida)”. Es decir, para los japoneses, el termino occidental “*miniatura (minichua)*” tampoco incluye lo no material. Vamos a detallar este tema a continuación.

III.3.4.2. La heterogeneidad del concepto de miniatura

Según los diccionarios de la lengua española y de la inglesa, el término *miniatura* entraña por lo menos tres acepciones; 1. Algo muy pequeño; 2. El arte muy pequeño con mucho detalle; 3. Reproducción de algo en tamaño reducido. Entre estos, la acepción que concierne a nuestro análisis es la última, la cual supone incluir no solamente los objetos físicos, en contraste con su traducción en japonés, “*syukusyou mokei* (maqueta reducida)”¹⁸.

Para poner de relieve dicho contraste, el concepto del término japonés “*bonsái* 盆栽” es sugestivo. Varios diccionarios en la lengua española y la inglesa explican este término con el concepto de *miniatura*. Por ejemplo, el diccionario Salamanca (2002) indica: “*bonsái*: *s.m.* Árbol en *miniatura*, obtenido mediante una técnica japonesa de cultivo...”. Ciertamente, dado el tamaño pequeño del *bonsái* japonés, el concepto de *miniatura* es perfectamente aplicable.

Lo interesante es el hecho de que ninguno de los cinco diccionarios de la lengua japonesa que tenemos a mano se refieran al tamaño reducido, y no emplean los términos ni de *miniatura*, ni de *reducción*, ni de *pequeño*. Todos coinciden en su explicación muy simple: “la planta en maceta”; además, algunos añaden “la cual representa el *gashu* (雅趣: la elegancia, la gracia o la armonía) de la Naturaleza para ser apreciada”. Es decir, las explicaciones del término *bonsái* de los diccionarios japoneses no conceden

¹⁸ Aunque existen diccionarios de la lengua japonesa que incluyen tres acepciones mencionadas del término “*minichua*”, esta voz extranjera generalmente se emplea con el sentido de “*syukusyou mokei* (maqueta reducida)”; objetos en tamaño reducido.

importancia al tamaño pequeño, en contraste con los diccionarios no japoneses que suelen prestar atención a su tamaño reducido.

Aquí hallamos una diferencia del marco de comprensión al respecto entre los japoneses –transmisores de la cultura de bonsái– y los observadores. Esta diferencia implica la heterogeneidad del concepto de miniatura: se supone que, originalmente, con este concepto occidental se puede categorizar algo idéntico pero de tamaño reducido –objetos materiales y no materiales–. Por otro lado, es dudoso que el concepto japonés “*minichua*” comparta este concepto de la categorización universal; más bien es muy probable que en la cultura japonesa, no exista la idea de categorizar universalmente “algo idéntico en tamaño reducido” con un concepto especial –como el de <miniatura> o de <modelo reducido>–.

En el caso del bonsái, el concepto japonés implica un *acto* por afición, no solamente un objeto físico. De tal modo, desde la visión japonesa, el bonsái no es una reducción de <alguna otra cosa más grande>. Pero en nuestro caso, dado el prolongado tiempo dedicado a la investigación en un contexto hispánico, no nos parece “exótico” categorizar el bonsái objetivamente como un tipo de miniatura.

Lévi-Strauss considera, de modo aún más fuerte, el jardín japonés como una miniatura –“modelos reducidos” en sus palabras (1972[1962]: 44). Es muy probable que esta idea tampoco pueda ser aceptada por la mayoría de los japoneses. Una prueba explícita se halla en la propia traducción al japonés de las palabras de Lévi-Strauss, en la frase que empieza con la mención del pintor Clouet:

“sus cuadros son, pues, como los jardines japoneses, los coches en miniatura, y los barcos en las botellas, lo que en lenguaje de *bricoleur* se denominan “modelos reducidos”. [“ses tableaux sont donc, comme les jardins japonais, les voitures en réduction, et les bateaux dans les bouteilles, ce qu'en langage de bricoleur on appelle des "modèles réduits”]

Como hemos visto con anterioridad [VIII.2.3.], Lévi-Strauss considera el arte como modelos reducidos, en general; al comenzar su argumento, el retrato pintado por Clouet está yuxtapuesto con los jardines japoneses, los coches en miniatura y los barcos en las botellas, mostrando el criterio inclusivo de su categorización de “los modelos reducidos”.

Pese a ello, en la edición japonesa de esta obra “El pensamiento salvaje”, el término “jardines japoneses” está traducido como “jardín en la caja (*hakoniwa* 箱庭)”: un acto artístico consistente en producir la casa, el jardín y la gente a pequeña escala, poniéndolos en una caja, lo cual estuvo de moda en el período Edo (1600-1868) en Japón. Es una obra típica que se clasifica como “miniatura” según la visión occidental, aunque tampoco se emplean los términos ni de miniatura, ni de maqueta reducida en las definiciones de los diccionarios japoneses.

Ahora bien, lo que nos llama la atención es el hecho de que el traductor japonés se atreva a emplear el término “*hakoniwa* (jardín en la caja)” para traducir el término “los jardines japoneses (les jardins japonais)”. Pese a esta traducción, es indudable que Lévi-Strauss se refiere al propio jardín japonés que representa la Naturaleza y su armonía, dado que, poco después de esta frase, Lévi-Strauss menciona las pinturas de la Capilla Sixtina, afirmando que son un modelo reducido, aunque sean grandiosas, puesto que su tema es el fin de los tiempos. Aun así, si tradujera “los jardines japoneses” literalmente al japonés, podría provocar una confusión entre los lectores japoneses, puesto que, para ellos el jardín japonés no es una miniatura o modelo reducido de algo. Suponemos que por esta razón el traductor se atreve a hacer una traducción inexacta.

Aunque es cierto que el jardín japonés representa la Naturaleza –las montañas y el agua–, su expresión es aún más abstracta que la del bonsái; este último es indudablemente una planta, mientras que las montañas y el agua del jardín japonés no siempre son los mismos. Conviene recalcar que estas representaciones japonesas, tanto del bonsái como del jardín japonés, no son meros objetos materiales, sino que implican conceptos espirituales y morales, y/o actos artísticos, según la visión japonesa. Generalmente los japoneses no consideran estos conceptos no materiales, ni como una miniatura ni como un *syukusyou mokei* (maqueta reducida), conceptos que suponen

aplicarse meramente a los objetos físicos –como una maqueta de arquitectura o de tren–, como veremos a continuación.

Es curioso que en Japón existan “bonsái en miniatura” y “jardín japonés en miniatura”. Ambos artículos son muy pequeños, del tamaño de la palma de la mano. Es decir, aunque no se considera el bonsái como una miniatura del árbol, ni el jardín japonés como una miniatura de la Naturaleza –ambos no son meros objetos físicos–, una vez se conviertan en objetos físicos mediante la reducción, el concepto de miniatura ya es aplicable. En definitiva, no existe el bonsái como árbol en miniatura, pero existe el bonsái en miniatura. Asimismo, no existe el jardín japonés como la Naturaleza en miniatura, pero existe el jardín japonés en miniatura.

Con todo ello, podemos suponer que entre los japoneses, los conceptos tanto de *minichua* (miniatura) como de *syukusyou mokei* (maqueta reducida), implícita e inconscientemente, implican los objetos físicos¹⁹. En consecuencia, finalmente podemos comprender la razón por la cual la antropología japonesa no emplearía el concepto de “miniatura” para comprender *los rituales* (e.g. siembra ritual <Alasita>) –no objetos físicos–

En cambio, la antropología europea, no tiene ese problema: M. Bloch, nacido en Francia y que ha trabajado en Inglaterra, nos proporciona otro ejemplo al interpretar un proceso ritual con el concepto de miniatura²⁰. Lévi-Strauss, por su parte, considera todo el arte como miniatura (modelos reducidos), como hemos visto. De tal modo, es probable que el concepto occidental de miniatura sea aplicable ampliamente, no solamente a los objetos físicos sino también a los no físicos, incluidos los actos y los temas espirituales o morales –como “el fin de los tiempos”, en el caso de la Capilla Sixtina.

Si es así, el bonsái es indudablemente una miniatura tanto del árbol como del concepto moral de la Naturaleza –especialmente su armonía– así como el jardín japonés. Con

¹⁹ Esto incluye seres vivos, como los perros de Miniature poodles y Miniature Dachshunds, entre otros.

²⁰ “la primera etapa del proceso ritual es hacer a los niños ser bendecidos por los antepasados...en el ritual de circuncisión los niños salen de casa dirigiéndose a la tumba de los antepasados. Este viaje se actúa por decirlo así, en miniatura” (M. Bloch 1989: 393).

esta idea, todo el arte es una miniatura de la Naturaleza y la mentalidad humana en su totalidad, como sugiere Lévi-Strauss. El acto de la siembra ritual <Alasita> también es una miniatura de la siembra real. Aunque me he educado en Japón, durante mi larga estancia en el mundo hispánico, inconscientemente he asimilado el concepto occidental de miniatura; en consecuencia, analicé no solamente los objetos físicos, sino también los actos rituales, con el concepto de miniatura.

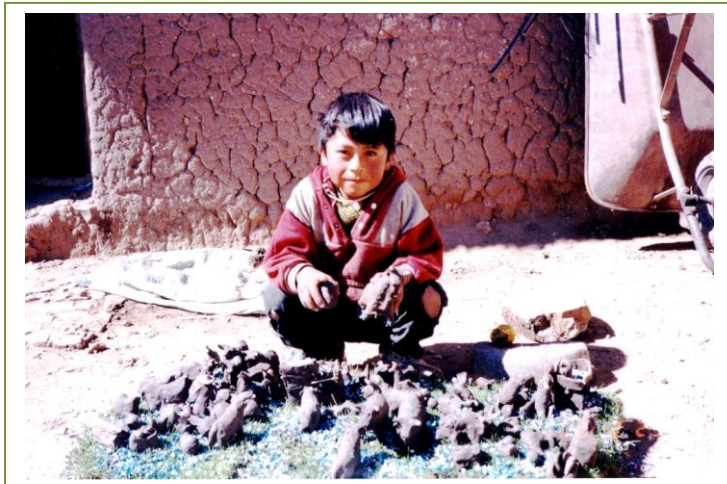
Por el contrario, dado que los elementos no materiales no pueden ser miniaturas desde la visión japonesa como hemos visto, aplicar el concepto de miniatura a los actos rituales me sitúa en la órbita de la antropología occidental, y me aleja de la japonesa.

Lo que no admite discusión es que los propios aymaras aplican su concepto de *Alasita*, no solamente a los objetos materiales, sino también a los actos no materiales: la siembra ritual. Este concepto está más cerca del concepto occidental de “miniatura”, que el japonés “*minichua*”.



Feria paceña: Alasita

Nacimiento Sata



VIII.4. El ritual “Ayuno” para la siembra: *Sata Qallta Ayuno*

[fotografías VIII-10 y 11]

En la época de siembra y crecimiento del cultivo en Colquencha, se realizan tres rituales llamados “Ayuno” (plegaria ayunando toda la mañana) anualmente. Primero, “*Sata Qallta Ayuno* (el *Ayuno* para el comienzo de la siembra): en la última decena de septiembre. Segundo, el *Ayuno* para culminar la siembra: a mediados de noviembre y el tercer *Ayuno* se realiza a finales de enero.

Además de estos tres *Ayunos* particulares, en noviembre se realiza un *Ayuno* que acompaña al sacrificio ritual para llamar la lluvia, y asimismo, para comenzar la cosecha se realiza un *Ayuno* en la Semana Santa. Los días de estos *Ayunos* no están fijos, no obstante que todos ellos se realizan durante tres días seguidos a partir de un jueves. Los *maestros* (sabios o celebrantes aymaras) y los catequistas, son los que dirigen a los demás participantes: las autoridades comunales y “los *Angelitos*” –los/as niños/as de alrededor de 6 años de edad, principalmente hijos de las autoridades comunales–.

En todos los *Ayunos*, el primer día (jueves) los participantes suben a la iglesia de arriba y hacen oración; el segundo día (viernes) se dividen en dos grupos: el uno –con las autoridades que corresponden a la iglesia de arriba– sube a la colina para hacer oración y el otro, que corresponde a la iglesia de abajo, hace oración en la misma; el tercer día (sábado) se juntan de nuevo y hacen oración en la iglesia de abajo.

En los tres *Ayunos* particulares –es decir, cuando no acompañan al otro ritual como del sacrificio o la fiesta de Semana Santa–, no se realiza danza ni participa el conjunto de flautas locales. Según los lugareños, los niños *Angelitos* participan solamente en los *Ayunos* que se realizan durante medio año a partir de la época de siembra, en los que se sirven un segundo plato con carne, mientras que en la Semana Santa, la cual marca el comienzo de la siembra, los *Angelitos* ya no participan.

Hemos podido observar los viernes y sábado de *Ayuno* para el comienzo de siembra, en septiembre del año 2002. A continuación vamos a resumir este ritual *Ayuno* añadiendo la información obtenida por la entrevista.

Sata Qallta Ayuno (año 2002)

Jueves (26 de septiembre): oración en la iglesia de arriba; la entrega del cargo de autoridades de arriba a las autoridades entrantes

Viernes (27 de septiembre): oración en las dos iglesias de arriba y abajo

Sábado (28 de septiembre): oración en la iglesia de abajo

1° día (jueves, 26 de septiembre)

4:00 horas: Los participantes empiezan a subir a la colina y entran en la iglesia de arriba, al salir el sol. Ayunando durante toda la mañana, hacen oración, cantan himnos religiosos, y celebran una misa sencilla en la iglesia. Pasado el mediodía, se invitan a la comida que cada pareja prepara y lleva a la colina (sopa y *ch'uñu*). Según los comuneros, existen casos en que los *maestros* llevan a los niños *Angelitos* a las cuatro cruces alrededor de la iglesia de arriba, dependiendo de la fórmula del *maestro* (el año 2002 no lo hicieron).

2° día (viernes, 27 de septiembre)

El viernes las autoridades comunales que corresponden a la iglesia de abajo hacen oración en la misma iglesia: a partir de las 3:00 horas, se toca la campana tres veces para dar la señal del comienzo del *Ayuno*. A las 4:00 horas las autoridades comunales se reúnen enfrente de la iglesia de abajo. En el espacio ritual frente a la iglesia, las autoridades se descalzan y dan tres vueltas a izquierda en el mismo sitio, yendo de rodillas. Luego, entran en la iglesia, también yendo de rodillas para asistir a la misa celebrada por el catequista local.

En la iglesia, debajo del altar, se colocan los tejidos (*misa awayus*) de las autoridades femeninas, los cuales envuelven las “*bendiciones*”: papas, *ch'uñus*, *tuntas*, cebada tostada, monedas y quinua, entre otros. Las autoridades masculinas y femeninas se sitúan separadas por el altar: los hombres se sientan en el banco, a la derecha del altar, mirando de frente, mientras que las mujeres se sientan en el suelo, a la izquierda del mismo; son las posiciones habituales de las autoridades comunales para cualquier acontecimiento celebrado en la capilla, incluidas las misas. Las autoridades se acercan al altar por parejas, una tras otra; besan el mantel y rezan²¹.

9:30 horas: Se toca la campana de nuevo y los niños que actúan del papel de *Angelitos* se juntan en la capilla. Los niños se ponen un poncho, y las niñas se visten una falda y un *awayu* (tejido) sobre los hombros. Los tres niños se sientan a la derecha de los *misa awayus*, mientras que las tres niñas se sientan a la izquierda de los mismos. Al otro lado del altar, se reúnen un catequista y unos *maestros* que se ponen un pocho beige y un gorro (*lluch'u*) verde.

10:00 horas: Los maestros rezan invocando a los santos y vírgenes quemando incienso detrás del altar y soplando el humo. El catequista dirige el canto del himno religioso. Luego, las autoridades comunales sermonean. En el año 2002, el líder, también catequista, echó un sermón muy largo y la misa duró hasta el pasado medio día. Dada esta circunstancia, los niños *Angelitos* armaban un jaleo espantoso en la capilla.

13:00 horas: Los participantes del ritual *Ayuno* se retiran y empiezan a comer en el espacio ritual frente a la iglesia. Los *mallkus* echan su *ch'uñu* sobre la prenda tejida que se coloca en el suelo, centro del espacio ritual. Alrededor de este tejido, los *mallkus* masculinos se sientan en el banco, a la derecha mirando hacia la iglesia, mientras que las mujeres se sientan en el suelo, a la izquierda. Los *maestros* y los niños *Angelitos* ocupan el espacio frente a la entrada de la iglesia. Tras los participantes saludan hacia la iglesia, quitándose el sombrero, y a la señal de un *maestro*, cada uno ofrece oración antes de la comida, pidiendo la bendición al Dios; finalmente comienzan a comer. La

²¹ La autora acompañó a las autoridades que estaban solas, debido a la ausencia de su pareja (esposa o esposo), por alguna razón, desempeñando el papel de sus parejas, tanto femenino como masculino.

comida encima de la prenda tejida es para que cada uno se sirva libremente [fotografía VIII-10d]. Además, se invitan a la sopa y al segundo plato de carne, preparados por las parejas de los *mallkus*.

3° día (sábado, 28 de septiembre): aprendizaje de los *Angelitos* y oración de los *mallkus* en el espacio ritual frente a la iglesia de abajo

El sábado, el ritual *Ayuno* concluye con todos los participantes que se reúnen en la iglesia de abajo. Igual que el día anterior, tras realizar la oración al amanecer, los cinco niños *Angelitos* se reúnen en el espacio ritual frente a la iglesia. Un *maestro* enseña a los niños la oración de rodillas, llamada “*estación*”. Todos los niños y el *maestro* se descalzan, formando un círculo, dan tres vueltas a izquierda, en el mismo sitio yendo de rodillas, pronunciando una oración que consiste en proclamar al unísono en voz alta, articuladamente, palabras claves del catolicismo como “Sacramento”, “Santísimo”, “Santa María”, entre otros [fotografías VIII-10 a, b y c].

Luego, los demás *maestros* y las autoridades comunales se reúnen. Se ponen los *misa awayus* (las *bendiciones* envueltas del tejido) de las autoridades femeninas, encima de un tejido ritual, colocado en el suelo, centro del espacio ritual frente a la iglesia. A su lado extremo, al otro lado de la iglesia, se colocan las “*misas*”, (ofrenda de comida para las deidades). Las parejas de los *mallkus* acercan al tejido ritual, mirando hacia la iglesia, rezan de rodillas quitándose el sombrero, una tras otra [fotografías VIII-11 a y b]. Detrás del tejido ritual, los niños *Angelitos* se reúnen, sentados mirando hacia la iglesia.

Tras rezar todas las parejas de los *mallkus*, los participantes forman un círculo y dan una vuelta hacia la izquierda en el mismo sitio yendo de rodillas [fotografía VIII-11c]. Al mismo tiempo, un *maestro* quema incienso y se echa el humo sobre las cabezas de los *mallkus*; bajo la dirección del *maestro*, estos últimos cantan el himno religioso (católico) al unísono en el mismo sitio y luego, agitan su bolsa de coca (*wallqipu*) trazando círculos delante de su pecho proclamando “*Jawi, jawi* (venga, venga)”. A la vez, dan una vuelta hacia la izquierda de rodillas, en el mismo sitio. El *maestro* toca la corneta de calabaza.

Luego, las autoridades femeninas echan hojas de coca en los *misa awayus*, colocados sobre el tejido ritual, y las poseedoras recogen el suyo. Todos se levantan y cantan el himno religioso; entran en la iglesia de nuevo, en la cual cantan varios himnos religiosos, bajo la dirección del catequista. Los niños corretean por la capilla armando jaleo.

12:10 horas: Se realiza la comida en el espacio ritual frente a la iglesia, del mismo modo que la del día anterior [fotografía VIII-10d]. En el sábado, todas las autoridades, tanto de arriba como de abajo, se reúnen en la iglesia de abajo, por lo que cada participante es invitado a un total de 18 platos de sopa. Además de la sopa, se sirven dos segundos platos de carne²². Tras tomar un refresco después de la comida, por último, el encargado de la iglesia (*obra*) pone una prenda tejida doblada, cuyo interior contiene *pasancalla*, en el centro del espacio; encima de este tejido, las autoridades femeninas colocan hojas de coca, mientras que los demás participantes se invitan a coca intercambiando sus bolsas. En el ritual *Ayuno* no se emplea cerveza, difiriendo de los demás rituales y fiestas.

15:00 horas: Entran en la iglesia otra vez y el catequista celebra una misa de nuevo, para culminar el ritual *Ayuno*. Los niños *Angelitos* también proclaman en voz alta, las palabras católicas, bajo la dirección del *maestro*.



*El ritual
Ayuno para
el comienzo
de la
siembra*

²² No averiguamos quienes invitan a estos segundo platos, pero suponemos que son las dos parejas de líderes –de arriba y de abajo–.

VIII.4.1. La Siembra

La fiesta de la Virgen del Rosario (7 de octubre) marca el comienzo de la siembra, según Emilio Yujra; su familia comienza a sembrar por la fiesta de la Octava del Rosario (14 de octubre). La esposa de Emilio Yujra da mucha importancia a esta fiesta para comenzar la siembra, tal vez debido a que proviene de Collana, pueblo colindante del *ayllu* Colquencha, cuya fiesta principal es la del Rosario. Según Emilio Yujra, es mejor sembrar las papas el día de la luna llena (*urta*), y la cebada, de la luna nueva (*jayri*).

Ahora bien, Emilio Yujra divide en tres la siembra en el campo de *parki* (terreno pendiente de la ladera) como se cita a continuación. La siembra dividida en tres se expresa también en la adivinación de la siembra llamada “*Jakhuña* (contar), realizada por el *Jach'a tata* de la actuación ritual <Octava *Sata*> [VII.1.2.]. No obstante, no todas las familias dividen la siembra en tres; por ejemplo, los que no tienen un terreno amplio no lo hacen. Emilio Yujra tampoco siembra tres veces en la *pampa*: terreno plano de la llanura.

La siembra del primer año de la *aynuqa* del *parki* (ladera)

1ª siembra: *Nayra* (precoz) *Sata*...Octava del Rosario (a mediados de octubre);
Papas y otros tubérculos (oca, papalisa e *isaña*)

2ª siembra: *Taypi* (medio) *Sata*...San Martín (11 de noviembre); Papas

3ª siembra: *Quipa* (tardío) *Sata*...Virgen de los Remedios (a mediados de noviembre);
Papas

La siembra del primer año de la *aynuqa* de la *pampa* (llanura)

Entre unos días antes de Todos los Santos (es decir, a finales de octubre) y la fiesta de la Virgen de los Remedios (a mediados de noviembre); Papas, principalmente de la variedad de *luk'i*

La familia Yujra posee terrenos, cuya extensión es suficiente para el cultivo ideal; pueden dedicar una parte de la *aynuqa* (terreno cultivable) del 1º año, para cultivo de los demás tubérculos que no son papas (oca, papalisa e *isaña*). Por otro lado, los que no poseen terrenos tan grandes, los siembran en la *aynuqa* del 2º año.

La familia Yujra siembra la cebada en la *aynuqa* del 2º año en adelante: alrededor de septiembre se realiza su siembra precoz para recoger granos, y su siembra tardía, por el día de San Andrés (a finales de noviembre). Por otro lado, antes de sembrar las papas, se realiza la siembra de habas en agosto y la de quinua en septiembre, tras una lluvia.

Nos llama la atención el hecho de que la mayor parte del proceso agrícola se marca con las fiestas del calendario litúrgico. No obstante, este “calendario agrícola” es aproximado; en la práctica, teniendo en cuenta la cantidad de lluvia y otras condiciones, se determina el tiempo de la siembra. Por ejemplo, en el año 2003 en Colquencha, no ha llovido en absoluto hasta diciembre, durante todo el tiempo apropiado para la siembra normal. La familia Yujra dejó la siembra de la *aynuqa* del 1º año de la *pampa*, terrenos llanos en los cuales no ha logrado ni siquiera la segunda roturación (*barbichu*).

VIII.4.1.1. Procedimiento de la siembra

Ante la siembra, se realiza una adivinación ritual “*Jakhuña* (contar)”, en el campo, de igual modo de que el *Jach’a tata* actúa durante el ritual <*Octava sata*>. Desde el costal, saca las cuatro semillas a la vez, cogiéndolas a puñados, con dos papas en cada mano. Con el número de las papas restantes se adivina la cosecha del próximo año: lo mejor es tres, que se llama “*Suri Kayu* (pie de ñandú)” en Colquencha. En este caso, se insertan hojas de coca en las semillas, según Emilio Yujra; Emilio toma un vaso de refresco (gaseosa) dulce, o vino tinto, y realiza una *ch’alla* para pedir la licencia a las deidades, mirando hacia el nevado Illimani (al este), masticando coca.

Jakhuña (contar):
20 de noviembre
de 2010



La familia Luján de Chuquiñuma también realiza el procedimiento ritual similar, ante la siembra. La pareja difunta de Juan Luján enterraba un poco de refresco, vino tinto y hojas de coca, así como aliñaba la semilla con coca y dulce, echando una gaseosa [véase la fotografía de la tapa de este capítulo VIII].

Tras estos procedimientos rituales, Emilio Yujra prepara la yunta en el orden debido: primero el bobino que va a la derecha y luego el izquierdo, porque “en el caso contrario, no hay *bendición*”.

Como hemos visto, sólo para el cultivo de tubérculos, la siembra con yunta se realiza con un equipo que consta de tres personas –*satiri* (sembrador; en este caso, el que maneja la yunta), *iluri* (persona que deposita la semilla en el surco) y *wanuri* (abonador)–. Una vez preparada la yunta, Emilio Yujra empieza la siembra desde el lado de arriba, hacia la derecha mirando hacia abajo, si el terreno se inclina. Es decir, cuando la yunta llega al otro lado del terreno, gira a izquierda. Luego, cuando vuelva a este lado, gira a la derecha. De tal modo, se aran (*sukaña*: abrir surcos) los tres surcos mientras se va sembrando. Ahora se maneja la yunta entre dos surcos para cubrirlos con tierra: *p'amp'aña* (tapar con la tierra), acaballando. Así avanza la siembra por tres surcos.

Según Emilio Yujra, para aporcar la tierra, debe manejar la yunta desde el lado izquierdo, al contrario de la siembra. Ciertamente, en las actuaciones de la <*Octava sata*> también invierten la marcha de la yunta, entre la siembra y el aporque. No obstante, Emilio Yujra alega que, para la cosecha y la roturación, pueden manejar la yunta como quiera, según las circunstancias y el humor del momento. En las expresiones aymaras de los pueblos investigados, la derecha implica lo masculino mientras que la izquierda implica lo femenino.

Se recogió un testimonio de que este movimiento de la yunta –girar a izquierda y a derecha– es el modelo del movimiento de las danzas, en el pueblo de la región Norte de Potosí [De la Barra 2000: 263]. Baumann [1992: B4], por su parte, en su explicación sobre “Lakitas” de “INVENCION DE LA SANTA CRUZ” en Colquencha, describe como “pie de vaca (the cow’s foot)”, el movimiento de la danza de Lakitas: dos filas de

los bailarines que van paralelamente giran en la dirección opuesta. Por otro lado, Arnold [1992b:46], investigando en el pueblo Qaqachaqa, describe: “En el gran wayñu, como en cualquier otro wayñu, el círculo de bailarines alrededor de los músicos toma, mayormente a la derecha (kupituqiru) pero también toma de vez en cuando a la izquierda (lluq’ituqiru)... Los Qaqas dicen que se mueven ‘hacia la derecha’ y luego retoman ‘hacia la izquierda’. La derecha es la dirección de la vida, mientras que la izquierda es la de la muerte”.

El simbolismo del movimiento puede diferir según la región, no obstante, en las danzas de los aymaras y quechuas del altiplano boliviano, hallamos ampliamente este movimiento –girar a izquierda y a derecha alternativamente– y su propio simbolismo.

Ahora bien, al sembrar las papas, existe una regla aproximada de que en la *pampa* (llanura) se siembran las papas de la variedad de *luk’i*, resistente al frío, mientras que se siembra la variedad de *qhini* en el *parki* (ladera); no obstante, en el mismo campo se siembran diferentes variedades de papas, mezclándose²³, razón por la cual se prenden flores de diferentes colores en una parcela.

En la próxima parte, vamos a avanzar el ciclo agrícola hacía la época del crecimiento.



²³ Dada esta circunstancia, existen cultivadores que no pueden identificar la variedad de papas con sus flores, según su color y forma. Emilio Yujra es un ejemplo; aunque por supuesto que puede distinguir la variedad de los tubérculos, no sabe muy bien cuáles son sus flores correspondientes. Por el contrario, otros pueden identificar las flores, con su conocimiento detallado, como Daniel Luján de Chuquiñuma.

Tercera Parte

Crecimiento del cultivo y fiestas para favorecerlo





IX. La tierra:

Utilización ambiental y regímenes comunales en el altiplano boliviano. En torno al sistema de *aynuqa*



IX.1. El sistema de *aynuqa*

En este capítulo vamos a centrarnos en el uso de la tierra de los pueblos investigados, especialmente en el sistema de *aynuqa* y su significado.

IX.1.1. ¿Tragedia de los recursos comunales?

Berkes F. et al. (1989), basándose en el papel que los regímenes locales desempeñan en el control de los recursos comunales, refutaron la tesis de “La tragedia de los *commons* (recursos comunales)”¹ [The tragedy of the commons]”. Esta tesis, argumentada por Hardin, G (1968), afirma que el recurso comunal resulta ineludiblemente sobreexplotado y degradado, debido a que cada uno persigue su máximo interés; con lo que Hardin advirtió que era necesario imponer el control gubernamental o la privatización. Tal tesis ha sido aprovechada para justificar los proyectos de desarrollo de la autoridad vertical que ignoran a las instituciones locales (Berkes, F. et al.1989: 92).

A pesar del pronóstico trágico de Hardin, los datos sobre las circunstancias de los recursos comunales acumulados en todo el mundo durante décadas, no han verificado la “tesis de la tragedia”; de ello, Berkes F. et al. (1989) concluyeron que el uso sostenible de los *commons* era posible a través de los regímenes comunales, los cuales excluyen a los forasteros y limitan el uso interno.

En el presente capítulo vamos a examinar el sistema de barbecho sectorial colectivo (sistema de *aynuqa*) como un régimen comunal de la tierra de las comunidades investigadas, situadas en el altiplano de Bolivia. Antes de entrar en materia, revisaremos

¹ El concepto de “commons” encierra una connotación amplia y no ha establecido una definición precisa (Akimichi 2004:12). Por ejemplo, Miyauchi (2006:8) propone una definición provisional como “un mecanismo para compartir el medio ambiente natural”.

brevemente el estudio de J. Murra sobre la utilización ambiental en los Andes centrales para tener una visión panorámica en torno al tema de este trabajo.

IX.1.2 Estudio de utilización ambiental en los Andes centrales

No cabe duda de que el argumento sobre el control vertical propuesto por Murra (1972) ha impulsado el desarrollo de estudios sobre la utilización ambiental en los Andes centrales. Esta región, ubicada a baja latitud, abarca diversos pisos ecológicos consecutivos dentro de una extensión limitada. Aprovechando esta característica, la población puede utilizar variados ecosistemas y microclimas. Murra descubrió esta manera de utilización ambiental –el control de “archipiélagos” verticales propio de los pueblos andinos–, a partir de los informes de las visitas a mediados del siglo XVI².

Los trabajos de Murra han estimulado investigaciones sobre la utilización ambiental andina en diversos aspectos, entre ellos el sistema de barbecho sectorial concerniente al control comunal de los recursos y tierras. Vamos a revisar este sistema en las comunidades aymaras a continuación.

IX.1.3. Sistema de barbecho sectorial colectivo– sistema de *aynuqa*

Según Carter y Albó (1988: 465-8), aunque se hallan diferencias regionales entre las comunidades aymaras, “suele existir en cada comunidad...una triple división, de acuerdo con el uso fundamental de sus terrenos: 1. los terrenos no cultivables de uso

² Por ejemplo, el gran reino Lupaqa (100.000 a 150.000 habitantes), uno de los reinos aymaras de la ribera del lago Titicaca en el altiplano, mantenía su autonomía después de las conquistas tanto por los incas como por los españoles. Los núcleos del reino, a más de 3800 metros de altura, eran la zona central de cultivo (principalmente tubérculos) y pastoreo de más de 80.000 camélidos (llamas y alpacas). También tenían oasis en la costa del Pacífico, cultivaban su algodón y maíz, así como recolectaban guano y productos marinos. A la vez, en la selva de la ladera oriental, también tenían “islas” para cultivar cocales y explotaban bosques (Murra 1988: 54-56).

común”, “parte integrante de la comunidad”³; “2. los terrenos más individualizados junto a cada vivienda principal, y “3. los terrenos de uso agrícola individual, pero sujeto a un sistema y ritmo comunal de rotación de cultivos y de descanso-pastoreo.”

En los pueblos de nuestra investigación también hallamos estos tres tipos de terrenos, de los cuales, en las divisiones 2 y 3, el derecho individual sobre el terreno está establecido, especialmente la 2ª comprende el terreno de uso libre; se puede cultivar o construir viviendas, dependiendo totalmente de la decisión particular. La división 3ª también es de uso individual, pero bajo control comunal con el sistema de barbecho sectorial colectivo: se determinan la rotación de cultivos y la alternancia de las dos fases de la tierra: cultivable (*aynuqa*) y descanso-pastoreo (*puruma*), tierras que deben ser trabajadas conforme al calendario agrario anual de la comunidad.

En la presente tesis nos referiremos a dicho sistema de barbecho sectorial colectivo como “sistema de *aynuqa*”. En sus tierras se cultivan papas en el primer año, sin excepción, después de la *puruma* que dura varios años. Desde el segundo año en adelante en las tierras de *aynuqa* se cultivan principalmente cereales, hasta que empieza la siguiente etapa de *puruma*. En el altiplano del departamento de La Paz, estas designaciones – *aynuqa* y *puruma*– están difundidas⁴. La *puruma* –fase no cultivable– se utiliza como un pastizal común para libre pastoreo de los integrantes de la comunidad.

IX.1.4. Distribución y origen del sistema de *aynuqa*

Según Orlove et al. han reseñado, los sistemas de *aynuqa* reportados se distribuyen desde el centro de Perú hasta el oeste de Bolivia, y a altitudes comprendidas entre los 2400 y 4200 m⁵(más arriba se usa exclusivamente para pastoreo del ganado); la mitad

³ En el caso de los pueblos de nuestra investigación, se halla esta división en áreas marginales, tierras rocosas incultivables y en áreas públicas como iglesias o colegios, entre otros.

⁴ En otras regiones, la tierra cultivable se designa *manta*, *laymi*, y *manda chacra*, entre otros.

⁵ En regiones donde las precipitaciones van de 500 a más de 1100mm por año. Media de

se sitúa por encima de los 3800m, donde se sobrepasa la altitud límite del cultivo de maíz (Orlove et al. 1996:96-7).

Se supone que dicho sistema se remonta a la época pre-colonial, dados los textos de los cronistas que mencionan unas prácticas de cultivo parecidas al sistema de *aynuqa*. Entre ellos, el visitador Garci Diez (1567) indica que, en la ribera meridional del lago Titicaca, los indios “tienen muchas tierras para sembrar las comidas que en esta provincia se dan y para que descansen cuatro años porque esto tienen por orden” (Garci Diez de San Miguel 1567 [1964:36]).

Sin embargo, no se observa ninguna prueba decisiva, ante todo, de la existencia del *sistema colectivo* en la época prehispánica. Además, en Europa también se hallaban modelos similares al sistema de *aynuqa*, como la rotación trienal de cultivos (Three Field System), desde la Edad Media y existían en España en la época de la Conquista⁶. Por lo tanto, no tenemos una conclusión definitiva sobre el origen del sistema⁷.

IX.1.5. El significado del sistema de *aynuqa*

La mayor parte del sistema de *aynuqa* se halla en el área en el cual se cultivan papas de secano; esta área en los Andes centrales es conocida por su suelo infértil, poco productivo, debido a la baja temperatura, larga temporada de sequía, oscilación variada de temperatura diaria y pendiente del terreno que causa pérdida de la fertilidad del

número de años de cultivo: 3 años (máximo: 4, mínimo: 1); la del barbecho: 5 años (máximo: 13, mínimo: 1). Media de número de sectores: 7 (máximo: 15, mínimo: 2) (Orlove et al. 1996:96-7).

⁶ J. Fernández (1981), The call to the commons: The evolution of the commons in Asturias (Spain) since the mid-eighteenth century, decline and recommitment. *The Social Science research Council conference on institutionalized forms of reciprocity and cooperation in rural Europe*, Oxford University, ms. (Fuentes: Orlove, B. et al. 1996[1992]).

⁷ Hasta los años 1950, en España se empleaba el denominado “sistema a tres hojas”, consistente en cultivar, el primer año, trigo, el segundo, cebada, y el tercero, dejarlo en barbecho. Actualmente, el aporte de abonos minerales permite aumentar los años de cultivo.

suelo. Por lo tanto, este sistema supone una adaptación a la dificultad del frágil ecosistema.

No obstante, la explicación corriente del significado del barbecho, en tanto “reconstrucción de la fertilidad del suelo” no es suficiente, puesto que según varias investigaciones de la *aynuqa*, no se ha verificado la eficacia del descanso del suelo en sí mismo para reconstruir la fertilidad (*vid.* Orlove et al. 1996:103-111). Por ejemplo, los resultados de análisis de la fertilidad en el suelo sugieren que el descanso herbáceo no es suficiente para recuperar la fertilidad. Es imprescindible el abono, a través de la deyección de ganado, que se trae de los corrales donde se acumula el excremento. Con ello, se fertiliza la tierra al comienzo del primer año de *aynuqa* para el cultivo de papas.

Además, el cultivo de tubérculos agota la fertilidad, mientras que los cultivos consecutivos del grano no afectan tanto al suelo; es más, ciertas especies de leguminosas enriquecen el suelo aportando nitrógeno. De hecho, en el terreno de uso libre hemos observado que no es excepcional sembrar sin descanso, alternando cultivos. Por otra parte, los nematodos⁸, los parásitos más dañinos en el cultivo de papas, disminuyen considerablemente por un intervalo suficiente entre dos cultivos de papas, es decir, el descanso no es necesario para reducir estos parásitos. Más bien, el cultivo de quinua reduce la población de nematodos eficazmente (Orlove et al.1996:103-108).

Podemos añadir que, en los últimos años, hemos detectado casos de daños en las papas, causados por el parásito, en cierta parte de la *aynuqa*, a pesar de que se mantienen de 6 a 7 años de descanso. Este hecho sugiere algún cambio ecológico, provocado por causas exógenas a dicho sistema; por ejemplo, el del calentamiento global que se percibe en el altiplano aymara en la última década, especialmente por los rayos del sol más intensos que antes⁹. Dadas estas circunstancias, la fumigación se ha ido incorporando como parte del proceso del cultivo de papas.

⁸ “Nematodos del quiste” (*Globodera rostochiensis*, y *G.pallida*) (Orlove et al.1996:111).

⁹ Sobre la intensificación de las plagas que afectan al cultivo del altiplano aymara, debido al cambio climático y especialmente al calentamiento, véase PRATEC (Lima 2009: 46). <http://www.pratecnet.org/pdfs/cambio%20climatico%20castellano.pdf>

De todo ello se sigue que el sistema de *aynuqa* no se organiza simplemente para la reconstrucción de la fertilidad del suelo, ni para la eliminación de parásitos. En efecto, según nos explicaron los campesinos, el objetivo principal del sistema de *aynuqa* es asegurar un pastizal extenso, en el cual puedan pastorear su ganado sin preocupación por entrar en tierra sembrada.

Ciertamente, salvo esta ventaja, no se observa gran diferencia entre el sistema colectivo de *aynuqa* y la rotación individual de cultivos. Por lo tanto, es indudable que uno de los significados más sustanciales del sistema de *aynuqa* es, *reunir tierras sembradas en un todo, con el fin de tener un pastizal común extenso, formando un régimen comunal.*

Esto pone de manifiesto también la interdependencia entre agricultura y ganadería. Desde la época prehispánica, la agricultura en los Andes centrales ha sido inseparable de la ganadería de los camélidos (llamas y alpacas) (*vid.* Yamamoto 1985). Hoy en día, en el altiplano, los camélidos, que requieren pastizales inmensos, han sido reemplazados en importancia por animales occidentales (ovinos, bovinos, entre otros). Pese a ello, la interdependencia entre los cultivos y el ganado sigue siendo evidente. En primer lugar, mientras el excremento del ganado es imprescindible para el cultivo de tubérculos, el sistema de *aynuqa* asegura un gran pastizal para el ganado. Esta complementariedad ecológica implica la defensa del suelo de la erosión y permite su uso sostenible. Asimismo, desde el segundo año en adelante, en la mayor parte del terreno de *aynuqa* se cultiva cebada, principalmente para obtener forraje para el ganado. Ante todo, es necesario dar cebada a los bovinos cuando los hacen formar la yunta para arar el campo.

Por todo lo mencionado, se supone que el sistema de *aynuqa* es un régimen comunal que permite el uso eficiente y sostenible de la tierra. Por otra parte, de acuerdo con lo que nuestros informantes indicaron, el otro significado sustancial del sistema es elevar la eficiencia de los rituales agrícolas. Es decir, gracias a que reúnen tierras sembradas en un todo, los rituales ofrecidos a las deidades locales, las que presiden los éxitos agrícolas, también se pueden realizar en conjunto.

IX.1.6. Sistema de *aynuqa* en los pueblos de nuestra investigación

En esta sección vamos a presentar los casos concretos del sistema de *aynuqa* de las dos comunidades aymaras de nuestra investigación: Chuquiñuma y Colquencha. Detallaremos principalmente datos sobre los que se ha informado poco o son desconocidos.

En ambas comunidades las tierras para la *aynuqa* se dividen en dos zonas ecológicas: *parki* (terreno pendiente de la ladera) y *pampa* (terreno plano de la llanura), y asimismo cada zona se divide en alrededor de diez sectores, en los cuales se realiza dicha alternancia de *aynuqa-puruma*.

La tabla IX-1 muestra el sistema de *aynuqa* en Chuquiñuma, de acuerdo con el uso y las divisiones: *pampa* y *parki*. La tabla IX-2 indica el sistema de *aynuqa* en Colquencha, de acuerdo con el patrón del uso en 10 sectores (A a J) durante varios años, aplicable a las dos divisiones de tierras: *pampa* y *parki*.

En ambos pueblos, en las tierras del *parki* (laderas), se cultivan papas de la categoría de *qhini*, y en las de la *pampa* (llano), se siembran papas de *luk'i*, las cuales son especialmente resistentes a bajas temperaturas, como se ha mencionado con anterioridad [I.2.2.]. Cada categoría de papas abarca decenas de variedades.

La categoría de *luk'i*, resistente a la baja temperatura –la cual generalmente se consume convirtiéndose en *ch'uñu*–, se cultiva en una zona muy limitada del centro y sur de los Andes centrales, alrededor del Lago Titicaca. En el altiplano, aunque la altura de la *pampa* (3800 m) es más baja que la del *parki* (4000 a 4200), la temperatura de la *pampa* es más baja, cultivándose aquí papas *luk'i* en ambas comunidades [véase I.2.3.].

Los patrones del uso de las tierras de *aynuqa* –alternancia de cultivo (*aynuqa*)-descanso (*puruma*) y rotación de cultivos–, también son semejantes en ambas comunidades. En el primer año de *aynuqa*, se cultivan papas (u otras especies de tubérculos), que requieren

más fertilidad y, a la vez, tienen la importancia de ser el alimento principal. Desde el segundo año hasta el tercero o cuarto, se cultivan cereales o tubérculos secundarios, entre otros, y finalmente se dejan descansar de 6 a 7 años.

El procedimiento de siembra de los tubérculos se denomina “*sata*”: arar, sembrar los tubérculos y abonar [VIII.4.1.1.]. Sólo en el segundo año se puede repetir (*kutirpu*¹⁰). Aparte de la *sata*, otra manera de siembra se denomina *phawa*: sembrar cereales esparciendo la semilla, sin abono y, posteriormente, se remueve la tierra (acaballonar) con la yunta o con el tractor en su caso, para cubrir los granos [fotografía IX-1]. Se cultivan de la manera *phawa* los cereales occidentales como trigo, cebada, avena y los andinos como quinua, cañahua. Tal clasificación de las formas de labranza en estos dos procedimientos de siembra está difundida en el altiplano (*vid.* Berg 2005: 24). En Colquencha, las siembras del tercer y cuarto año de *aynuqa*, se denominan respectivamente, *tultu* y *achachi tultu* (ambas se realizan por el procedimiento *phawa*). Según Emilio Yujra, el quinto año de *aynuqa* recibe el nombre de *sankalla*, como el caso en que siembran “los pobres” –los que no tienen suficiente terreno–; por otro lado, la tierra que no está sembrada, aunque es *aynuqa*, se denomina *tususki*.

IX.1.7. El cambio del sistema de *aynuqa*

Se han reportado casos de reducción del número de años del sistema de *aynuqa*, desintegración o abandono del sistema, debido a la presión demográfica, y cambio del sistema económico, entre otros. Como resultado de la caída del sistema se reporta también la reducción de la producción y el empeoramiento del suelo (*e.g.* Godoy 1984).

Arnold y Yapita señalan “la crisis ecológica” de Qaqachaka, pueblo aymara que se sitúa entre linderos de Oruro y Norte de Potosí, con una fuerte disminución de la cosecha de papas debido, en parte, a la reducción del número de años de descanso del sistema

¹⁰ “*Kutirpu*” proviene del verbo *kutiña*: remover o labrar por segunda vez (Layme 1993).

homólogo del de *aynuqa* –*manta*–, así como a la disminución del tamaño de rebaños de camélidos (Arnold y Yapita 1996: 339-350).

“Desde 1983, con el aumento de la población, los comunarios [*sic*] no han dejado descansar la tierra como antes; sólo se la hace descansar 3 ó 4 años, o menos. En el ciclo de barbecho, las diez mantas del ayllu que antes daban la vuelta cada diez años, ahora dan la vuelta cada 5 años; el período de descanso es la mitad del anterior. Como consecuencia, según los campesinos de la zona, existen ahora más gusanos en la tierra; ya no produce tantas cargas de papa como antes. Ellos estiman que produce ahora sólo 20% de la producción anterior. Al mismo tiempo, el cambio en las prácticas del pastoreo –del manejo de rebaños grandes de camélidos hacia hatos más modestos de ovejas– ha provocado mucha erosión en la zona, y una falta de pasto en general. Las tierras sufren una falta de abono en general, el período de barbecho más corto; el sobrepastoreo para períodos cortos e intensivos no deja tiempo para la recuperación de las tierras... (*op.cit.*: 341-342)”.

Este caso supone ser el típico de la correlación entre la desintegración del sistema y la degradación de la tierra.

A pesar de todo ello, en efecto, existe cierta cantidad de comunidades que no tienen el sistema de *aynuqa*. No obstante, es difícil afirmar que todas ellas caminan hacia el desastre ecológico. Asimismo, es cierto que no podemos saber si tendrá lugar una degradación ecológica, en el caso de que las comunidades que conservan el sistema lo pierdan. Pese a ello, tampoco es fácil negar los efectos positivos de este sistema colectivo, el cual supuestamente data de la época prehispánica y ha sido favorable para el uso sostenible de la tierra.

A la luz de las observaciones del presente capítulo, se ha dejado claro que el sistema de *aynuqa* es el régimen comunal que constituye un tipo de *commons*, el cual permite un

uso sostenible y eficiente de las tierras, y en consecuencia, que es distinto de la simple rotación de cultivos o barbecho individual.

Entonces, ¿cómo se coordina o administra el sistema de *aynuqa*? Este sistema se ejecuta con la Organización de autoridades comunales (*mallkus*). En el capítulo siguiente vamos a examinar la relación entre la tierra y la Organización comunal. Como veremos, el sistema de los *mallkus*, designados “por la tierra”, permite limitar el acceso a las tierras de la comunidad, exclusivamente a los comuneros; además, sus misiones incluyen el cuidado de tierras, considerado como la responsabilidad más sustancial de los *mallkus*. De este modo, podemos considerar los dos sistemas –tanto de *aynuqa* como de *mallkus*– como los regímenes comunales que hacen posible utilizar las tierras de manera eficaz y sustentable.



Sacrificio ritual para la nueva aynuqa

X. Las autoridades comunales—la obligación que legitima la posesión de la tierra—: los *mallkus* de *uraqita*



X.1. Introducción

Ante todo, resumimos el objetivo y el contenido del presente capítulo. El objetivo es revelar el motivo por el cual se accede a los puestos de la Organización de autoridades comunales, poniendo de relieve su norma que se basa en un concepto clave: “*uraqita* (por la tierra)”, y asimismo, analizar el significado del cumplimiento de su responsabilidad, especialmente en el sentido ritual, tanto mediante la visión de los comuneros, como mediante la teoría de la ideología, propuesta por Althusser y M. Bloch, de la cual tomamos el concepto de “conocimiento ideológico [ideological knowledge]” y destacamos uno en concreto que expresamos de la siguiente manera: “los *mallkus* cuidan la tierra”.

A la vez, pretendemos demostrar que el ejercicio de las autoridades comunales no se puede comprender adecuadamente mediante el concepto de “reciprocidad”, en este caso “entre los comuneros y la comunidad”, dado que el sistema de los *mallkus* es más una norma constitutiva que una norma regulativa, según la clasificación de J. Searle, cuyo ejercicio depende lógicamente de la norma. Asimismo, revelamos la importancia del papel de las autoridades femeninas en la Organización originaria aymara.

Primero, dilucidamos el hecho de que los diferentes puestos de autoridades comunales (*mallkus*) sean designados como “*uraqita* (por la tierra)”, es decir, su cumplimiento es una obligación para los que poseen tierras, y al mismo tiempo legitima su derecho de uso y posesión de las mismas, examinando sus prácticas, desde la visión de los practicantes. En consecuencia, se revela que el motivo primordial del ejercicio de los puestos de *mallkus*, por parte de los comuneros, es legitimar su derecho a la tierra.

Segundo, analizamos los conocimientos ideológicos que se observan en el trasfondo del sistema de la Organización comunal, los cuales pueden ser claves para la reproducción y la perpetuación de la comunidad y su sistema, como resumimos a continuación.

Entre los conocimientos ideológicos que se construyen y se transmiten a través de las actividades comunales, vamos a centrarnos en la idea de que <los *mallkus* cuidan la tierra>.

1. Desde la visión de los comuneros individuales, supone alcanzar el definitivo reconocimiento y legitimación para poseer tierras en la comunidad mediante el cumplimiento del rol y la responsabilidad de los *mallkus*, resumidos en dicha idea, realizando los rituales para atraer la fertilidad y la abundancia.

2. A la vez, desde la visión de la perpetuación de la comunidad, el sistema de los *mallkus* de *uraqita* puede ser legitimado mediante dicha idea <*mallkus* cuidan la tierra>, responsabilidad mencionada que es sustancial moralmente, ritualmente y ecológicamente, para la comunidad y sus componentes.

En efecto, a través del sistema, quedan protegidos el territorio de la comunidad y su autonomía, puesto que el sistema de <*mallkus* de *uraqita*> permite limitar el acceso a su territorio exclusivamente a los comuneros, dado que los no comuneros no pueden acceder a esos puestos ni cumplir sus deberes como la realización de los rituales.

Ante todo, como hemos visto en el capítulo anterior, el control comunal —un tipo de *commons*— supone ser eficaz para el uso sostenible de la tierra, con lo cual las autoridades comunales también <cuidan la tierra>, en el sentido ecológico.

Con todo ello, podemos comprender que el motivo principal del cumplimiento de los *mallkus* es legitimar el derecho a la tierra, y su responsabilidad central es <cuidar la tierra>, la cual es compartida equitativamente por todos los comuneros que poseen terrenos. De este modo, dicho conocimiento ideológico supone un pilar para la Organización comunal, legitimándola e impulsándola, y en consecuencia, para la perpetuación de la comunidad que se basa en el control autónomo de la tierra, que se realiza en virtud de la Organización.

Como el resumen ha sugerido, el sistema de *mallkus* de *uraqita* puede ser una clave que vincula estrechamente diferentes elementos: las fiestas y los rituales comunales, el uso y el sistema de posesión de la tierra, así como la agricultura que se basa en los mismos. De este modo, la importancia de este tema es indudable.

X.1.1. La dificultad de la aplicación de los marcos teóricos establecidos sobre las autoridades indígenas de otras regiones en Iberoamérica

Entre los estudios sobre las autoridades indígenas en Iberoamérica, es bien conocido el sistema de cargos de Mesoamérica. En los pueblos aymaras también los puestos de la Organización comunal son denominados “cargos”, y asimismo, una parte de los mismos son responsables de la organización de las fiestas, igual que los cargos mesoamericanos. Tal vez apoyándose en estos puntos comunes, algunos autores explican el sistema de autoridades aymaras de Bolivia –extrapolando los marcos teóricos del sistema de cargos mesoamericanos (e.g. Carter 1964: 31-42)–, como una forma de jerarquía cívico-religiosa y/o como una manifestación de la economía de prestigio –incluida la nivelación de la riqueza–, sin suficiente reflexión.

Sin embargo, nos parece que dichos puntos comunes son superficiales para garantizar que las teorías surgidas de la realidad mesoamericana sean aplicables para el caso de las autoridades aymaras. Más bien, ante todo, es importante descubrir la Organización aymara, incluyendo sus diferentes aspectos socioculturales y relaciones, para juzgar si las teorías mesoamericanas son aplicables o no, en vez de darse prisa en extrapolarlas al caso no mesoamericano.

Como veremos más adelante, no existe una prueba que demuestre que el cumplimiento de las autoridades aymaras nivele la riqueza, mientras que existen datos que lo refutan. Asimismo, dado que el cumplimiento de los *mallkus* es obligatorio para casi todos los comuneros, el prestigio que se consigue mediante dicho cumplimiento está, lógicamente, compartido por todos los comuneros. Es decir, la consecución del prestigio no debe de

ser el objetivo ni el motivo principal para el acceso a los puestos de autoridad aymaras. Dadas estas características, distintas del sistema de cargos mesoamericano, si aplicamos sus teorías sin reflexión, los verdaderos objetivos y motivos del mencionado acceso pueden ser ocultados y en consecuencia, no podríamos llegar a la comprensión del sistema aymara de autoridades comunales¹.

Ciertamente, es indudable la importancia de la comparación entre diferentes culturas. No obstante, comparar no significa comprender una cultura mediante el marco teórico propio de la otra. Antes de comparar las culturas, tenemos que obtener suficientes datos etnográficos respectivamente, y establecer teorías para comprenderlas separadamente. Luego, podemos comparar ambos casos. Dada esta reflexión, lo que aspiramos en el presente capítulo es a alcanzar la comprensión del sistema de autoridades aymaras con relación a la tierra, basándonos en los datos etnográficos obtenidos en nuestro campo de investigación.

No obstante, es cierto que existen varias dificultades para revelar la relación entre el sistema de autoridades aymaras y la tierra. Especialmente en las comunidades cuyo territorio está registrado con la categoría de “Proindiviso”, no existe ningún dato oficial sobre los terrenos particulares en dicho territorio. Además, es imposible medirlos; se ha mencionado la imposibilidad de saber la extensión correcta de la propiedad particular, dada la dificultad de la investigación cuantitativa como la medición de la tierra, “porque las comunidades indígenas, que han sufrido una explotación exterior, suelen sospechar

¹ Sobre el caso en que los marcos teóricos establecidos en los estudios precedentes pueden poner obstáculos, Kuroda, antropóloga japonesa que ha investigado las fiestas y sus organizaciones en España y México, dice la verdad confesando su angustia, en su libro publicado en japonés: [En los estudios funcionalistas sobre el sistema de cargos] “se ha acentuado demasiado el punto de que obtengan el prestigio mediante la carga económica para patrocinar las fiestas. Supongo que el interés intelectual de los investigadores estadounidenses en los estudios de Centroamérica se centra en este problema, debido a que casi no tienen este tipo de costumbre. Si los japoneses que conocen las organizaciones de las fiestas locales japonesas hubieran empezado el estudio en el campo de investigación [de Centroamérica], los argumentos se habrían desarrollado de otra forma. A pesar de ello, en efecto, dado que nos quedamos atrás, no podemos ignorar la línea que se había establecido por los estudiosos estadounidenses en los estudios de Centroamérica (Kuroda 1988: 11-12)”. Si esta línea impidiera el estudio propio de Centroamérica, resultaría peor para el estudio del sistema de *mallkus* aymaras.

que tal investigación también tiene por objetivo despojarles de sus terrenos y/o fortalecer el sistema tributario (Kimura 2003:24)”. Asimismo, es difícil saber la situación de la transferencia de los terrenos, la cual se practica con flexibilidad de manera consuetudinaria, más allá del código civil nacional; es decir, la situación particular al respecto varía considerablemente, lo cual hace aún más difícil saber la extensión del terreno particularmente poseído.

A pesar de estas dificultades, para conseguir el objetivo del presente capítulo, los datos cuantitativos de la extensión de los terrenos no son imprescindibles. Ciertamente, es probable que haya alguna discrepancia entre la situación real y el sistema que se explica. Aun así, es posible examinar el motivo del acceso a los *mallkus*, así como los conocimientos ideológicos en torno a la vinculación entre el sistema de autoridades comunales, la tierra y los rituales.

Otra dificultad, según nuestra experiencia, se halla en el mundo académico. Las aportaciones sobre el sistema aymara de autoridades comunales “por la tierra”, no son recibidas por el sistema académico con la suficiente atención, puesto que se trata de un sistema diferenciado que no se acomoda a una aplicación automática de las teorías establecidas tanto de los estudios mesoamericanos como de los andinos o peruanos para instituciones semejantes.

Dadas estas circunstancias, en nuestro caso, constituiría una grave desventaja el empleo de los términos “cargo” y “sistema de cargos”, de acuerdo con la denominación local, como hacen algunos trabajos publicados en Bolivia, sin tener en cuenta el hecho de que “sistema de cargos” es un concepto ya establecido en los estudios mesoamericanos desde hace más de medio siglo; al emplearlo, naturalmente los especialistas de los estudios mesoamericanos suelen calificarlo. Ante sus ojos, es muy natural que sea inadecuado nuestro argumento en torno al hecho de que el cumplimiento de los puestos de autoridades comunales legitima el derecho a la tierra, cuestión muy alejada de las teorías mesoamericanas. En otras palabras, puesto que no desplegamos el argumento conforme a los marcos teóricos mesoamericanos, no debemos adoptar sus términos, aunque coincidan con la terminología local de nuestro campo de investigación.

Ahora bien, los estudios sobre la cultura boliviana suelen ser excluidos no solamente del marco mesoamericano sino también del marco de los Estudios Andinos que se basan en los estudios peruanos². En efecto, existe un abismo entre la realidad de las autoridades indígenas de Bolivia y Perú. La autoridad indígena llamada “*varayoc*” en Perú se abolió en el año 1938 y las supervivientes están extinguiéndose. Por el contrario, las autoridades originarias en los Andes bolivianos siguen estando vivas, especialmente en el altiplano aymara, incluso en las antiguas haciendas que resucitaron el sistema de los *mallkus* tras la Reforma Agraria (1953).

Una de sus características más destacadas consiste en ser *uraqita* (por la tierra), por la cual el sistema de autoridades se vincula estrechamente con la tierra de la comunidad. Aunque nuestro trabajo es etnográfico y no aspiramos a una generalización al respecto, es indudable que esta característica está difundida ampliamente en los Andes bolivianos, como veremos más adelante; de hecho, no hemos obtenido información de ningún caso en el que esta característica esté ausente en el altiplano aymara.

Dada la diferencia abismal, nuestra experiencia demuestra que resulta tremendamente difícil tratar la cultura boliviana en el marco de los Estudios Andinos que se basan en la cultura peruana, como hemos mencionado con anterioridad [Introducción]. Dadas las circunstancias, el sistema *uraqita* de autoridades comunales es desconocido fuera de Bolivia.

De hecho, en los últimos años, Hurtado (2005: 265) revisa los antecedentes de los Estudios Andinos sobre “los sistemas de cargos religiosos” —según su categorización—, y propone que las formas principales de acceso a los cargos son: “voluntariamente por la

² Por ejemplo, el número especial titulado “Dinámicas del poder: historia y actualidad de la autoridad andina”. del Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos (tomo 37: número 1 del año 2008), cuya sede reside en Lima-Perú, consta de un total de veintidós artículos sobre Perú. Entre ellos, veintiún artículos tratan de historia, incluida la del estado incaico, y sólo un pequeño artículo, que consta de 11 páginas, trata de las autoridades indígenas de Perú actual. Esto sugiere que la autoridad andina significa autoridad peruana, y que su tema principal es la historia en el marco de los Estudios Andinos.

devoción”, “el establecimientos de turnos forzosos” y “ofrecimiento voluntario generado por la presión social”. No se refiere a su relación con la posesión de tierras en absoluto, aunque Hurtado cita el trabajo de Rasnake (1988), centrado en Yura-Bolivia, en el que esta relación está explícita; además, Rasnake no categoriza en el “sistema de cargos”, las autoridades indígenas de los yuras, como detallaremos en el siguiente apartado.

De tal modo, que puesto que dicha característica –la vinculación con la tierra– es desconocida, su investigación no se valora; dado que no se valora esta investigación, no se publica; dado que no se publica, no se conoce. Así el círculo vicioso se completa sin ninguna salida³.

X.1.2 El estudio de Rasnake sobre las autoridades indígenas del pueblo boliviano, Yura

A pesar del impasse, existe un trabajo muy sugestivo: el mencionado estudio realizado por Rasnake (1988), sobre las autoridades indígenas en el pueblo boliviano Yura –que actualmente es de habla quechua pero que hasta el siglo XVII lo fue de habla aymara–. Puesto que el pueblo se sitúa en los Andes bolivianos, aunque existen varias diferencias respecto a las autoridades aymaras, son destacables los puntos comunes entre los datos de Rasnake y los nuestros, en comparación tanto con el sistema de cargos mesoamericano, como con el de *varayoc* de los Andes peruanos. Dado que su trabajo nos ayuda mucho para profundizar el estudio de las autoridades comunales aymara, vamos a comenzar por el examen de su contribución teórica.

Rasnake emplea consistentemente el término local *kuraqkuna* para referirse a las autoridades indígenas del pueblo Yura –no obstante se trasluce que existen otras

³ Max Planck, físico alemán, indicó acertadamente: "Una nueva verdad científica no triunfa convenciendo a sus oponentes, sino más bien por causa de que sus oponentes finalmente mueren... [A new scientific truth does not triumph by convincing its opponents and making them see the light, but rather because its opponents eventually die...] (http://en.wikiquote.org/wiki/Max_Planck). Es una pena que nuestra vida no siempre alcance hasta entonces.

denominaciones entre los yuras—. En su libro, que se basa en la tesis doctoral de la Cornell University, no se emplean prudentemente ni los términos “cargo” ni “varayoc”. Se supone que elige el término *kuraqkuna* para evitar que su argumento, basado en los datos propios del pueblo Yura⁴, pueda dejarse llevar por los marcos teóricos de otras regiones. Siguiendo este ejemplo, prudente y sensato, nosotros empleamos únicamente el término “*mallkus*” entre la terminología local, para referirnos a las autoridades aymaras, dejando los términos tanto de “cargo” como de “el sistema de cargos”.

Ahora bien, Rasnake trata el tema de las autoridades de los yuras, mediante dos aproximaciones: el descubrimiento del proceso histórico y el análisis simbólico de los rituales. En consecuencia, concluye que *kuraqkuna* es la clave de la etnicidad de los yuras.

En la aproximación histórica, dilucida especialmente el proceso del cambio derivado del régimen colonial: los líderes nativos de la Confederación de Charcas (uno de los antiguos señoríos aymaras), que se remonta a la época preincaica, se convirtieron en los mediadores entre los pueblos y los gobernantes españoles, asumiendo la recaudación de impuestos, bajo dominio colonial. Para reprimir el poder de dichos líderes hereditarios, el virrey Toledo creó un sistema de autoridades indígenas. Además, debido a la dificultad del reclutamiento para las severas labores forzadas, los líderes hereditarios se convirtieron en rotativos. Por otro lado, a partir del análisis de las fiestas y los rituales, Rasnake argumenta que se construye y se mantiene socialmente el papel de mediador de los *kuraqkunas* —quienes llevan la fuerza mística que se encarna en el bastón de mando, llamado *Kinsa Rey*—, entre el pueblo y el mundo transcendental, mediante los rituales.

En sus argumentos, Rasnake señala unos puntos interesantes. A continuación, vamos a resumirlos con nuestras propias observaciones:

⁴ No obstante, “*kuraka*” como singular, también es el término genérico para designar a las autoridades indígenas en la historia andina. En efecto, Rasnake también emplea *kuraka* como término técnico en la parte histórica de su libro.

La situación de las autoridades indígenas en Bolivia dista tanto de la peruana como del sistema de cargos mesoamericano. El sistema de autoridades indígenas “varayoc (los que tienen el bastón de mando en el idioma quechua)” se introdujo mediante el Primer Concilio en Lima (año 1552) y el ordenamiento del año 1560 (Hosoya 1997: 54). Por imposición del dominio español, la organización varayoc estaba compuesta solamente por hombres. Tras la independencia del Perú (1821), a partir del año 1928, el gobierno central impuso el concepto de la “comunidad indígena” a la población rural (Rasnake 1988: 12, Murra 1984: 128-30), aislando a la sociedad indígena de la exterior⁵. Posteriormente en el año 1938 se aprobó la ley 605 que dispone la abolición de todas las autoridades tradicionales (Isbell 1994: 94). De tal modo que el sistema *varayoc* de autoridades indígenas peruanas, se creó, se abolió y se extinguió según la intención de los gobiernos tanto colonial como republicano.

En contraste con estas circunstancias peruanas, la situación en Bolivia fue muy diferente, como Rasnake señala acertadamente. “A pesar de las presiones muy reales en la tierra originaria y su autonomía social en el presente siglo, la organización de ayllu continúa, en muchas áreas, incorporando cientos y miles de familias [In spite of the very real pressures on indigenous land and social autonomy in this century, ayllu organization continues, in many areas to incorporate hundreds, and thousands, of households.]”(Rasnake 1988: 13); Los estudios antecedentes sobre los pueblos bolivianos⁶ demuestran “la continuidad y vigor de estas agrupaciones de gran escala [the continuity and vigor of these large-scale groupings]” (*ibíd.*).

⁵ La comunidad indígena creada dio la impresión a muchos investigadores de que el aislamiento de las comunidades era un rasgo cultural andino, aunque sea el resultado de una maniobra legal (Rasnake 1988: 13). Y los investigadores de campo de los Andes peruanos suponían que lo que hallaban eran ejemplos de lo que Eric Wolf denominó ‘comunidad corporativa cerrada’: “When field-workers began research in the Peruvian Andes, many apparently assumed that what they found were examples of what Eric Wolf termed the “closed corporate community”(1957). (*ibíd.*)”. Por el contrario, en los Andes, tradicionalmente el vínculo ampliamente alcanzado ha sido mantenido entre los niveles ecológicos y los grupos étnicos [In the Andes, where far-reaching ties have traditionally been maintained among both ecological levels and etnyic groups] (*ibíd.*).

⁶ “Bastien’s Charazani, as well as research by Olivia Harris among the Laymis (1978, 1982, 1985), Platt among the Machas (1976, 1981, 1982) and Godoy among the Jukumanis (1983, 1985) have all demonstrated the continuity and vigor of these large-scale groupings; and Yura, the subject of this study, comprises an ethnic group on such a scale”(Rasnake 1988: 13-14).

Especialmente en Bolivia, al realizar la Reforma Agraria (1953), el gobierno del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) requirió a cada comunidad, incluidas las antiguas haciendas, el establecimiento del Sindicato Campesino (Sindicato Agrario). En muchas comunidades del altiplano, incluidas las de nuestra investigación, la Organización tradicional de autoridades comunales desempeña esta función. Por consiguiente, en Bolivia, la razón de ser de las autoridades indígenas aumentó en la época moderna.

Ahora bien, el excelente trabajo de Rasnake no cae en el absurdo de aplicar sin reflexión, las teorías del sistema de cargos mesoamericano a las autoridades indígenas de Bolivia. Rasnake enumera los puntos que contrastan con dichas teorías mesoamericanas como sigue:

- “El *kuraqkuna* de Yura no constituye una jerarquía civil-religiosa como la que se halla en Mesoamérica [The *kuraqkuna* of Yura do not constitute a civil-religious hierarchy as is found in Mesoamerica]” (Rasnake 1988: 67).

- “el sentido de unidad del grupo de hermanos adultos, el cual considera la participación de hermanos que cuentan los unos con los otros⁷ [the sense of unity of the adult sibling group, which considers participation of brothers as counting for each other]” (*op.cit.*: 69)

- “todos los puestos tienen un componente civil, además de la organización de fiestas [all have a civil component in addition to festival sponsorship] (*ibíd.*)”

Estas aclaraciones son significativas, puesto que se basan en la comparación a partir de sus propios datos etnográficos. El punto primero coincide con nuestros datos.

⁷ Viendo las descripciones en torno a la asignación de los *kuraqkunas*, se supone que existe la posibilidad de que este grupo pueda ser la unidad para la posesión de terrenos.

X.1.2.1. La interpretación en torno a la definición social del ritual

En el trabajo de Rasnake, se destaca el tema de la determinación social, en la interpretación de las autoridades indígenas y sus rituales, tomando en cuenta su papel regulativo (según el concepto de J. Searle) o performativo (según el concepto de J.L. Austin), igual que ocurre en la interpretación de M. Bloch. Como se percibe en su argumento, –una parte del cual se cita más adelante–, Rasnake considera que el ritual de los yuras –especialmente las fiestas comunales–, sirve para la reproducción de la agrupación social mediante la construcción y la expresión de los conocimientos socialmente compartidos, legitimando no solamente el *kuraqkuna*, sino también el mundo simbólico, así como el marco institucional más amplio del grupo étnico Yura y sus relaciones con la sociedad que lo rodea. Realizando todo ello, la realidad social se construye y se mantiene socialmente; aquí reside la misión especial de los *kuraqkunas* –autoridades indígenas–, según Rasnake.

“En el ritual, especialmente en las fiestas comunales (si el presente trabajo es un buen indicio), el orden social es reconstruido y reflexionado. La acción simbólica, pues, ofrece un medio para la reproducción de agrupaciones sociales y sus relaciones⁸”

“el conocimiento compartido socialmente que está incorporado en los roles y expresado en los rituales de *kuraqkuna* ofrece una visión del mundo que encauza la relación de los yuras, tanto de interior como de exterior del grupo Yura⁹”

“Estos rituales sirven no solamente para legitimar un juego de roles sociales –los *kuraqkunas*– sino también desempeñan el rol similar para la legitimación del marco institucional más amplio del grupo étnico Yura y sus relaciones con la sociedad que lo rodea. Es aquí en el ritual de *kuraqkuna* donde hallamos lo que

⁸ “In ritual, especially in communal festivals (if the present is a good indication), the social order is reconstructed and reflected upon. Symbolic action thus provides a means for the reproduction of social groupings and relationships”(Rasnake 1988: 169).

⁹ “The socially shared knowledge built into the roles and expressed in the *kuraqkuna* rituals provides a view of the world which orients the Yuras’ relationships both within the group and without”(op.cit.: 170).

Berger y Luckmann (1967) habían designado como la legitimación global del universo simbólico¹⁰

“Si la realidad está socialmente construida, ésta también debe ser socialmente mantenida. Es la misión especial de *kuraqkuna*¹¹.”

En estos argumentos, aunque no se emplea el concepto de ideología, hallamos la misma corriente teórica de Althusser y Bloch. En nuestro análisis, empleamos el concepto de la ideología, con el objeto de examinar la relación entre los rituales y la sociedad ampliamente, sin limitar a la etnicidad en la cual se centra Rasnake.

X.1.2.2. La ejecución por la pareja de las autoridades comunales en Bolivia: la importancia del papel de las autoridades femeninas¹²

Rasnake pone el énfasis en el hecho de que los yuras desempeñan los puestos de *kuraqkuna*, tomando una pareja como unidad: “La opinión de los yuras es unánime: todos puestos del *kuraqkuna* son asumidos por la pareja y no solamente por el hombre [Yura are unanimous in their opinion that all the *kuraqkuna* posts are assumed by the couple and not just by the man]” (Rasnake 1988: 66); para corroborarlo, menciona que “El compartir de la responsabilidad también se sugiere en los títulos concedidos a los participantes [This sharing of responsibility is also suggested in the titles granted to the participants]”, como “Tata Alcalde” y “Mama Alcalde”, títulos que designan al esposo y

¹⁰ “these rituals serve not only to legitimate one set of social roles —the *kuraqkuna*— they also play a similar role in legitimating the broader institutional framework of the Yura ethnic group and its relations to the encompassing society. It is here in the *kuraqkuna* ritual that we find what Berger and Luckmann (1967) have termed the overarching legitimations of the symbolic universe” (*op.cit.*: 269).

¹¹ “if reality is socially constructed, it must also be socially maintained. That is the special task of the *kuraqkuna*” (*ibíd.*).

¹² Fue el catedrático José Eloy Gómez Pellón quien nos inspiró a prestar atención a la importancia del papel de las autoridades femeninas aymara, insistiendo que los cargos deben de ser desempeñados solo por los hombres. Se lo agradecemos sinceramente.

a la esposa respectivamente. Este tipo de designación diádica se observa también en nuestro campo de investigación. Además, Rasnake cita un testimonio en la lengua quechua¹³ que se traduce como “Siempre el esposo y la esposa quienes desempeñan el puesto juntos, beben y hacen la *ch’alla* juntos [It’s always the husband and wife who serve in the post together, drinking together, pouring libations together]” (*ibíd.*).

Cuando un/a soltero/a desempeña el puesto de *kuraqkuna*, el/la cónyuge inexistente es asumido por su hermano/a, primo/a o padre/madre (*ibíd.*) –este punto también coincide con nuestros datos en los pueblos aymaras–. Teniendo en cuenta la importancia del papel de las autoridades femeninas y su ausencia en los documentos históricos, Rasnake supone que “Las autoridades españolas coloniales habrían sido especialmente insensibles al papel de las mujeres andinas en la esfera pública; su prejuicio machista y la baja estimación de las personas andinas en general, habrían constituido una doble barrera para el reconocimiento de la mujer en posiciones de poder [Spanish colonial authorities would have been particularly insensitive to the role of Andean women in the public sphere; their male bias and their low estimation of Andean peoples in general would have constructed a double barrier to the recognition of women in positions of power...] (*op.cit.:117*)”

Igual que los yuras investigados por Rasnake, entre los aymaras, las autoridades comunales suelen ser desempeñadas generalmente por parejas (marido y mujer), y las mujeres no solamente acompañan a los varones, sino que comparten protagonismo con sus maridos. Además, en Colquencha, como hemos visto, existen unos puestos desempeñados solamente por las mujeres, denominados “*mayora*”, que son quienes organizan la actuación ritual para atraer la fertilidad y la abundancia, en sus fiestas respectivas. De esta manera, es indudable la importancia del papel de las autoridades femeninas en el altiplano aymara.

¹³ “*Qhariwarmipuni pasanku, khushka, jina machakuspa, khushka jina ch’allakuspa*” (Rasnake 1988: 66)

Rasnake considera que, aunque tenían esta importancia también en la época colonial, los gobernantes españoles no se enteraban¹⁴. No obstante, existe un testimonio en el cual se describe la autoridad de las mujeres aymaras en esa época. Es el relato de la fiesta aymara en el año 1547 escrito por el clérigo Otazo, que citamos con anterioridad [IV.1.1.1], en el cual hallamos dicha importancia de las mujeres: “una india mayor, hermosa de mucha autoridad...otras muchas indias a manera de dueñas con mucha mesura y crianza.” Dada la mención especial de “mucha autoridad”, y la calidad minuciosa de su descripción, suponemos que dicha importancia fue explícita, ante los ojos de la persona que presenció el ritual aymara. Por lo menos en la actualidad, la autoridad de las mujeres aymaras es difícil de escaparse a nuestra observación [véase IV. 1].

X.1.2.3. La relación entre las autoridades indígenas y la tierra

Rasnake se centra en la etnicidad y no presta mucha atención a la relación entre la designación de *kuraqkuna* y el derecho a la tierra. A pesar de ello, a lo largo de su trabajo se presentan varios datos etnográficos al respecto. En el departamento de Potosí, subsistió el impuesto llamado *tasa*, residuo de la época colonial, aunque en otros departamentos bolivianos se abolió (Rasnake 1988: 61). Al principio, la *tasa* se estableció como impuesto per cápita obligado a los varones entre los 18 y los 50 años de edad. “Sin embargo, con el paso del tiempo, llegó a ser asociado con los comuneros que guardan el derecho a la tierra. Esta vinculación pudo ser fomentada por los representantes del estado, algo que es difícil de determinar desde la perspectiva del nivel local [Through time, however, it came to be associated by the comunarios with rights in land. This linkage may of course have been fostered by the agents of the state, something that is hard to determine from the perspective of the local level]” (*ibid.*).

¹⁴ Kuroda (1988: 11), en su reseña de los estudios funcionalistas del sistema de cargos, indica que, según la mayoría de los autores, los cargos son desempeñados por los comuneros adultos *masculinos*, pero posteriormente a este punto se han hecho varias objeciones. Como este hecho sugiere, debemos tener en cuenta la posibilidad de que los prejuicios de los investigadores puedan desfigurar los hechos.

Según Rasnake, el papel sustancial de las autoridades *kuraqunas* es *proteger la autonomía de la comunidad y el derecho de acceso duradero a la tierra de cada comunero*, tanto mediante la recaudación de la *tasa*, como mediante el ofrecimiento de servicios¹⁵. Esto nos llama la atención, puesto que, aunque no se cobra la *tasa* en La Paz, los *mallkus* aymaras también implican el derecho de acceso a la tierra y coinciden en que su sistema también sirve para proteger el territorio, como veremos más adelante.

Además, Rasnake menciona que se obliga a ejercer el cargo de *kuraquna* teniendo en cuenta la extensión de la tierra poseída – algo que también hallamos en los pueblos de nuestra investigación–, como sigue:

-Los *kuraqunas*, excepto el *kuraka*¹⁶, son elegidos no por su don de mando, sino porque tienen terrenos en el *ayllu* por turno (*op.cit.*: 81).

-Los *kurakas* amenazan a los que rechazan el puesto, con quitarles sus terrenos y concederlos a quienes lo acepten (aunque ningún terreno ha sido expropiado por lo menos en los últimos cincuenta años) (*op.cit.*: 84-5).

-Los que poseen poco terreno podrían ejercer, como mucho, el puesto de postillón (*op.cit.*: 68)¹⁷.

De este modo, el sistema de autoridades *kuraqunas* del pueblo Yura en Bolivia muestra características similares al sistema de autoridades (*mallkus*) de los pueblos de nuestra

¹⁵ “The kurakuna’s goal has been to ensure relative autonomy and continued access to lands by providing the state and its representative with a series of services (Rasnake 1988: 255)”. “But even when the state no longer cared whether or not these Andean social groupings continued to exist, ayllus were retained by indigenous populations largely as a strategy consistent with their conceptions of the relationship with the state, based on the idea that the payment of the *tasa* would ensure their continued autonomy and access to resources.” “according to Yura informant’s thinking, only by paying the *tasa* ... to retain control of their land (*op.cit.*: 256)”

¹⁶ Entre los *kuraqunas* de los yuras, excepcionalmente, el puesto de *kuraka* es del líder moral del *ayllu* sin un mandato fijo; las parejas del cual deben ser respetables (Rasnake 1988: 80-81).

¹⁷ El puesto de postillón entre los yuras es literalmente el corredor mensajero del servicio postal, no obstante, en el momento de la investigación de Rasnake, ya se había abolido.

investigación, especialmente la estrecha relación con el derecho a la tierra, que es el tema del presente capítulo. A continuación vamos a revisar algunos trabajos basados en investigaciones en Bolivia, centrándonos en el mismo tema.

X.1.3. Otros estudios basados en investigaciones hechas en Bolivia

X.1.3.1. El estudio de Buechler sobre los organizadores de las fiestas del pueblo aymara Compi

Buechler (1980, 1971: 69) utiliza el término “*sponsorship*” para designar los puestos para organizar las fiestas y emplea las teorías del sistema de cargos mesoamericano, especialmente el concepto de “jerarquía cívico-religiosa” sin suficiente reflexión. Por otro lado afirma, apoyándose en la investigación cuantitativa, que el gasto para patrocinar las fiestas no resulta destructivo. Como citamos más atrás [VI.3.4.1.], según Buechler (1980: 227-232), aunque es cierto que el gasto variaba considerablemente según el organizador, ocupó entre el 12 y el 13% de la renta anual; esta cifra es mucho menor que las cifras informadas para los casos de Mesoamérica y de otras regiones andinas; También era menor la diferencia del gasto entre los pobres y los ricos.

Por consiguiente, Buechler revela que, en el pueblo aymara de su investigación, no se percibe el efecto de la nivelación de la riqueza mediante los gastos para organizar las fiestas: una de las tesis primordiales de las teorías mesoamericanas. Aunque no hemos podido realizar una investigación cuantitativa, compartimos la misma impresión: el cumplimiento de los *mallkus* no parece tener como función nivelar la riqueza.

Ante todo, como ya hemos mencionado, para comprender el sistema de *mallkus*, cuyo cumplimiento es obligatorio para casi todos los comuneros, el prestigio compartido por todos los comuneros no debe de considerarse como el motivo principal. Más bien, la

relación entre Organización comunal y tierra es más importante que los conceptos de prestigio y jerarquía, como veremos en este capítulo.

En el libro de Buechler también se explicita el hecho de que la elección del organizador de las fiestas esté relacionada con la posesión de la tierra como sigue:

“Hay dos criterios básicos de la aptitud para auspiciar las fiestas. Primero, ser el mayor...Segundo, la posesión de la tierra y la riqueza. Existe una lista antigua de los poseedores de la tierra, la cual influye en la elección del organizador mayor de la fiesta. [There are two basic criteria for eligibility to sponsor fiestas. The first is seniority...The second is land ownership and wealth. There is an ancient list of landholders which influences the choice of who will assume the major sponsorships...]” (Buechler 1988: 47)

“ser seleccionado dependerá de su edad, los puestos seculares ya cumplidos, y, en cierto grado, depende de la cantidad de la tierra que posee. [his being selected will depend on his age, his having held secular offices, and, to some extent on the amount of land he owns]” (*op. cit.*:223).

Nos llama la atención que esta última cita se refiera a la cantidad de la tierra poseída, sugiriendo una proporción entre la obligación y la extensión de la tierra, tema que veremos más adelante.

X.1.3.2. Estudios sobre las autoridades indígenas en los pueblos bolivianos

El estudio de Fernández Osco (2000)

En los trabajos sobre las autoridades indígenas publicados en Bolivia, hallamos varias menciones sobre la relación entre el cumplimiento de las autoridades y la posesión de la tierra. En general, dado que estos trabajos, incluidos los etnográficos, no dan

importancia a los argumentos o a la teorización y tienden a ser descriptivos, no llaman la atención de las academias internacionales. Pese a ello, pueden incluir informaciones de gran riqueza. Por ejemplo, Fernández Osco, investigando en tres pueblos supuestamente aymaras que se sitúan en los departamentos de La Paz y de Potosí, deja constancia de que, en los tres pueblos, el cumplimiento de las autoridades comunales es una obligación para los que poseen tierras, como se cita a continuación:

1. Sica Sica (pueblo aymara en el altiplano del departamento de La Paz) ¹⁸

“El nombramiento de las autoridades...existe directa sintonía entre la posesión de tierras y el servicio de cargos...” (Fernández Osco 2000: 85).

2. Yacu (pueblo aymara en el valle de los Yungas en el departamento de La Paz)

“el servicio de cargo le toca cumplir a la tierra’ (*uraqiruw wakt’i cargu luraña*)... La tierra regula los cargos, servicios y obligaciones” (*op. cit.*:132).

En este pueblo, las tierras se clasifican en tres divisiones “tierras de originarios, agregados y sobrantes o arrimantes” (*ibíd.*). Cuando se venden internamente las tierras de originarios, los compradores que no tenían acceso ni a tierras ni “al desempeño de cargos de autoridad” deben cumplir con estos últimos, dado el principio de que “la tierra hace el cargo” (*ibíd.*).

3. Puraka (pueblo que se sitúa en la linde del altiplano en el departamento de Potosí) ¹⁹:

El *ayllu* dualista Laymi-Puraka “formaba parte de la antigua nación Charka” (*op. cit.*:231), uno de los antiguos señoríos del Norte de Potosí, donde la organización complejo dualista sigue estando viva (*e.g.* Harris 1978, 1985, Platt 1982, Godoy 1983).

¹⁸ Es una lástima que Fernández Osco no aclare sobre el medio natural y el idioma principal de los tres pueblos investigados. Las informaciones al respecto que aparecen entre paréntesis son provisionales, añadidas por la autora del presente trabajo, suponiéndolo según los datos del libro.

¹⁹ En esta región de Norte de Potosí se ha experimentado la sustitución del idioma aymara por el quechua. Se supone que en el pueblo Puraka también se habla no solamente aymara, sino también quechua.

Según Fernández Osco, el “cargo corresponde a los originarios y agregados que poseen tierras en el cabildo en cuestión. Son elegidos en el cabildo, por orden de rotación o turnos (Fernández Osco 2000: 270)”. “Como es sabido, desde tiempos coloniales el derecho a la tierra siempre estuvo asociado con el cumplimiento –de parte de todos los miembros del *ayllu*– de cargas y obligaciones... En la práctica, estas prestaciones de servicios se basaban en la premisa de que a mayor cantidad de servicios prestados, mayor cantidad de tierras consolidadas (*op. cit.*:247)”.

La última frase se refiere a la idea de que el peso de las obligaciones debe ser proporcional con la extensión de la tierra poseída, sugiriendo el concepto de reciprocidad.

En cuanto a la ejecución de las autoridades <por la pareja>, sobre el pueblo Yaku se aclara que “tanto el varón como la mujer ejercen el cargo juntos. Empero, cuando se discute la candidatura para el cargo, sólo cuenta la personalidad y las cualidades del esposo. Esto no significa que exista una política de segregación de la mujer, al contrario, la esposa es la clave en las actividades ceremoniales de tipo público, ritual o festivo; juntos, son los principales forjadores de la política y poder del *ayllu* hacia adentro (*op. cit.*:148).”

En el pueblo potosino Puraka también se supone que las autoridades son ejecutadas por la pareja, según la siguiente mención “Si bien [el cargo de *Jilanqus*²⁰] se ejerce en pareja, *chacha-warmi* [hombre-mujer en la lengua aymara]²¹, sólo el varón puede resolver conflictos” (*op. cit.*:270).

No obstante, Fernández Osco afirma que en Sica sica, antigua hacienda, “aunque en el plano formal se lo proclama, en la práctica el dualismo de la pareja desaparece. En todas las instancias, sólo brilla la figura del varón”. Pese a ello, existe el puesto que se asume por la pareja: “El secretario de justicia es una excepción: por haber asumido la figura

²⁰ *Jilanqus* es “la máxima autoridad del cabildo, que, como ya se adelantó es el conjunto de ranchos o comunidades que conforman la unidad mínima del gobierno local (Fernández Osco 2000: 270)”.

²¹ Las anotaciones entre [] en esta frase son añadidas por la autora.

del antiguo jilaqata, su esposa se conduce como *t'alla* y participa activamente en las acciones rituales y las fiestas” (*op. cit.*:86).

De tal modo, hallamos la relación entre el cumplimiento de autoridades comunales y la posesión de tierras, así como su ejecución por la pareja— en los pueblos muy alejados entre sí de Bolivia.

El estudio de Spedding y Llanos (1999)

Investigando en dos pueblos —el pueblo aymara Chulumani en el valle de los Yungas y el quechua Chari en los Andes al norte de lago Titicaca—, Spedding y Llanos (1999) también afirman la relación entre el cumplimiento de las autoridades comunales y la posesión de la tierra como sigue: “En Chari no se paga una cuota sindical; pero se hace [*sic*] gran énfasis en el deber de ‘pasar’ cargos sindicales...En los Yungas se cobra una cuota sindical, multas por no asistir a reuniones, etc., y la exigencia de asumir cargos es menos sistemática. En ambos casos cualquier persona que posee algún terreno en la comunidad debe cumplir con algunos de estos deberes sindicales (*op. cit.*:52-53)”. “En ambas regiones de estudio, se exige la afiliación sindical para asumir la posesión legítima de la tierra. La ‘posesión legítima’ quiere decir legítima desde el punto de vista de la comunidad que además puede ser amparada en documentos legales pero no necesariamente (*op. cit.*:103).”

En esta última frase, hallamos una estructura doble en torno al derecho a la posesión de la tierra: el derecho consuetudinario “desde el punto de vista de la comunidad” y el que se legitima mediante los “documentos legales”. Sobre este tema, vamos a tratar más adelante.

Otras informaciones en torno a la relación entre las autoridades aymaras
y la posesión de la tierra

Carter y Albó (1988: 480), sobre la comunidad aymara, mencionan que “al casarse, ha llegado a su plena condición humana como *jaqi*, recibe un pedazo de la tierra comunal para la subsistencia de su familia. Pero a cambio, debe cumplir una serie de obligaciones con su comunidad, entre las que está precisamente el desempeño gradual de diversos cargos al servicio de todos. Por eso mismo los campesinos sin tierras ni asisten con pleno derecho a la asamblea ni tienen que pasar por estos cargos.”

En esta cita, hallamos un concepto indistinto: “la tierra comunal”. Como veremos más adelante, los comuneros mismos consideran sus terrenos como “propiedad” suya. Y los recién casados heredan una parte de la “propiedad” de sus padres. Sin embargo, el derecho no incluye el de la libre disposición, por lo tanto, su tierra también puede considerarse como la “tierra comunal”. Esta ambigüedad del concepto de la posesión de la tierra forma parte de dicha estructura doble.

* * *

De acuerdo con todo lo anterior, en los estudios bolivianos, es bien conocida la vinculación entre el cumplimiento de autoridades comunales y el derecho de acceso a la tierra: los que poseen tierras deben cumplir con los puestos de responsabilidad de la Organización comunal, aunque sobre este tema no se ha profundizado suficientemente. No obstante, algunos autores, incluso del estudio peruano, han prestado atención al tema, intentando teorizar sobre la mencionada relación vinculándola con el concepto de reciprocidad.

X.1.3.3. El problema de la interpretación del cumplimiento de las autoridades comunales mediante el concepto de “reciprocidad”

Mayer (1974)²², estudiando los pueblos quechuas peruanos, se refiere a <la reciprocidad entre el comunero y la comunidad>: “los comuneros deben prestar servicios a la comunidad” mediante trabajos de faena (*op.cit.*: 55). También menciona el “sistema de varas” —el mencionado *varayoc*— y el antiguo censo anual, llamado *morocho*, aunque “ya ha perdido sus verdaderas funciones: la de asignar tierras entre aquellos que verdaderamente tenían derecho a cultivarlas. Estos derechos no sólo se adquirirían por ser miembros de la comunidad, sino también en reciprocidad por haber prestado servicios a la comuna (*op.cit.*: 58)”. No obstante, sobre los puestos de organizadores de las fiestas, Mayer afirma que “En contraste, lo gastado en organizar una fiesta...se considera como un servicio de voluntad a la comunidad”, la cual “no puede obligar a un comunero a hacer la fiesta (*op.cit.*: 59)”.

Mayer concluye mencionando el modo de intercambio recíproco entre la comunidad y el comunero de la siguiente manera: “Si hemos de tratar las obligaciones del comunero como reciprocidad...la comunidad garantiza al comunero posesión, usufructo y derecho de herencia de tierras. La comunidad garantiza acceso libre a recursos que no están en manos privadas, tales como los pastos (a los foráneos la comunidad les cobra derechos de pasto), leña, minerales, agua, etc. (*op.cit.*: 61).”; se refiere también a la regla comunal de uso de la tierra, rituales agrícolas y en consecuencia, “Finalmente, cada comunero se hace acreedor a beneficios comunales tales como escuela, servicios públicos y la “alegría” durante las fiestas...”

²² Enrique Mayer “Las reglas del juego en la reciprocidad andina” en Mayer & Alberti (eds.) *Reciprocidad e intercambio en los Andes peruanos*. pp. 37-65. En el apartado “Reciprocidad y comunidad” de esta obra, curiosamente Mayer emplea el término “ideología” como: “esta misma ideología [de la reciprocidad] la usan los comuneros en otro plano [que el plano individual]; cada comunero sirve a su comunidad y, en reciprocidad, el ente político de la comuna le otorga los derechos y privilegios de ser comunero (Mayer 1974: 55).”

Con todo ello, según Mayer, mediante su concepto de la reciprocidad entre la comunidad y el comunero, lo que se intercambian son: <Del comunero a la comunidad>: obligaciones como trabajos de faena y servicios de autoridades del sistema de vara, los rituales y el uso comunal de la tierra; <De la comunidad al comunero>: derecho a la tierra, a los recursos naturales, servicios públicos y la alegría.

En Bolivia también, Albó, estudiando los pueblos aymaras, explica el cumplimiento de “cargos comunales por *sayaña*²³”, con el concepto de reciprocidad como: “una obligación de reciprocidad de todos y cada uno para con su comunidad”, la cual “hace posible a toda pareja casada su acceso a la tierra y a otras protecciones, como los apoyos solidarios en momentos de apuro o la administración de justicia. Por eso cada *jaqi* o pareja casada que ya tiene su terreno propio [*sayaña*] en reciprocidad tiene que cumplir sus obligaciones con la comunidad entre las que –además de cuotas y trabajos– está el cumplimiento de los cargos del *thakhi*²⁴, incluido el de desempeñarse una vez a la vida [*sic*] como primera autoridad comunal (Ticona & Albó 1997:71)”.

De tal modo, ambos autores –Mayer y Albó– interpretan el cumplimiento de las autoridades comunales con el concepto de reciprocidad con la comunidad, aunque según Albó, lo que intercambian tiene menos variedad, destacándose el acceso a la tierra propia. Es decir, coincidiendo con otros datos en Bolivia citados más atrás, así como los nuestros, en los pueblos investigados por Albó también los puestos de autoridades comunales son designados como “*uraqita* (por la tierra)”, es decir, su cumplimiento es una obligación para los que poseen tierras.

²³ Según Albó, en el pueblo investigado, la *sayaña* implica que “los terrenos más inmediatos para el cuidado cotidiano del ganado, incluyendo “el pequeño solar donde está la vivienda”. “Es de uso y posesión familiar” (Ticona & Albó 1997:71).

²⁴ Según Albó, “*Thakhi* significa ‘camino’ y es la palabra utilizada en la cultura aymara para explicar cómo cada persona adulta va avanzando en responsabilidad y reconocimiento dentro de la comunidad a través del cumplimiento progresivo de cargos de autoridad y servicio”. Asimismo, en Jesús de Machaca, pueblo investigado, se designa “*thakhi*”, “la secuencia de cargos y responsabilidades públicas...” (*op.cit.*: 66).

Pues bien, para comprender este sistema, ¿es adecuado el concepto de reciprocidad? ¿Son la tierra (o el acceso a la tierra) y el cumplimiento (o servicios) de las autoridades comunales, los que se intercambian componiendo la prestación y la contraprestación? Ciertamente, es indudable que el cumplimiento de las autoridades comunales respalda el derecho a la tierra; por lo tanto, parece que es posible interpretar esta relación como una obligación de reciprocidad entre los comuneros y su comunidad. No obstante, hallamos algunos problemas al aplicar tal interpretación al sistema de los *mallkus* de *uraqita*, como veremos a continuación.

La reciprocidad se puede considerar como una <norma regulativa (*regulative rule*)>, según la dicotomía propuesta por J. Searle (1969): regula el comportamiento que es independiente de la propia norma. Por ejemplo, la norma de cruzar la calle cuando el semáforo está en verde es la regulativa, puesto que, sin respetar el semáforo es posible cruzar la calle; es decir, la norma y el comportamiento son independientes. Asimismo, en el caso de la reciprocidad como una norma regulativa, el comportamiento de dar y recibir los dones y la reciprocidad son independientes. Por ejemplo, es posible regalar sin contraprestación de manera altruista, sin importar la norma de la reciprocidad.

Por el contrario, al cumplir con los *mallkus* con la norma de *uraqita*, ésta no es independiente ni de su nombramiento ni de su cumplimiento, sino que constituye una parte del sistema total de Organización de *mallkus*. En efecto, no existen *mallkus* que no se designen como *uraqita*, dado que los que no poseen terrenos no deben cumplir con la responsabilidad del cumplimiento de los *mallkus*. En consecuencia, la posesión de la tierra y el cumplimiento de los *mallkus* constituyen juntamente el sistema de <*mallkus* de *uraqita*>; en definitiva, no son ni prestación ni contraprestación.

Con esta característica, la norma *uraqita* se puede considerar, según la dicotomía de Searle, como una <norma constitutiva (*constitutive rule*)>: la existencia del comportamiento depende lógicamente de la norma, o la norma crea un comportamiento. Por ejemplo, el apretón de manos como saludo es una <norma constitutiva>, puesto que

el comportamiento del apretón de manos depende lógicamente de la norma, constituyendo el saludo: nadie da un apretón de manos, si no es para saludar.

Considerar un comportamiento formado de acuerdo con una norma constitutiva como si fuera una norma regulativa impide su comprensión. Por ejemplo, en el apretón de manos también se halla un tipo de intercambio mutuo: dar y recibir la mano. Pese a ello, si consideramos el apretón de manos como si fuera independiente del saludo y lo analizamos con el concepto de reciprocidad –dar la mano, para recibir la mano–, no podemos comprender pertinentemente este comportamiento social. Para conseguirlo, ante todo, tenemos que conocer el hecho de que el apretón de manos constituye el saludo y luego, analizar sus prácticas con su trasfondo cultural. Asimismo, para comprender la norma *uraqita* –el cumplimiento de las autoridades comunales se obliga a los que poseen terrenos–, tenemos que comprender primero, el hecho de que la norma constituya el sistema de Organización comunal, así como sus prácticas y trasfondo cultural.

En efecto, al reducir la obligación comunal a la “reciprocidad” entre el individuo y la comunidad, se abstraen múltiples elementos: el control comunal de la tierra, rituales religiosos, y la extensión de terrenos poseídos, entre otros. Por el contrario, en el presente trabajo examinamos cómo se explica y se ejecuta tanto la norma como la Organización, desde el punto de vista de los comuneros. Por ejemplo los sujetos de la práctica –*agents*–, ¿cómo desempeñan los puestos de *mallkus*? y, ¿cómo se reclama y se reconoce el derecho a la tierra? Asimismo, en lo relativo al significado de la norma *uraqita*, ¿cómo podemos interpretar los imperativos morales: “los *mallkus* deben cuidar la tierra” y, “los que poseen terrenos grandes, deben cargar con su responsabilidad más grande”? Vamos a revisarlo a partir de los datos etnográficos obtenidos en el trabajo de campo. A continuación, vamos a esbozar el sistema de posesión de tierras.



*Mallkus
(Chuquiñuma)*

X.2. Doble estructura en la Posesión de las tierras

X.2.1. El Sistema genérico de posesión de tierras de Bolivia

La comunidad indígena y sus tierras comunes han sido cuestión de discusión desde el siglo XVI²⁵. A partir de la independencia de Bolivia (1825), se ha tratado de introducir el sistema moderno de propiedad de las tierras. Primero, Simón Bolívar promulgó el decreto de desvinculación de 8 de abril (1824), aunque posteriormente se vio obligado a suspenderlo. Las políticas posteriores sobre tierras han seguido los mismos pasos, basculando entre el reconocimiento y la negación tanto de la comunidad indígena, como de su tierra común. A pesar de haber sufrido cambios vertiginosos en la política de tierras, en Bolivia las comunidades originarias han sobrevivido hasta hoy y la mayor parte de las haciendas que habían sido creadas en estos territorios, volvieron a conformar comunidades, incluyendo el sistema de autoridades comunales (Carter & Albó 1988: 455, 486).

Tras la Reforma Agraria, se halla una estructura doble: el sistema estatal basado en el concepto jurídico occidental y el derecho consuetudinario comunal. Esta situación híbrida causa gran complejidad en torno a las tierras, por lo menos en el altiplano aymara. Por ejemplo, aunque la situación actual del registro de tierras no es homogénea entre las comunidades, los comuneros, tengan o no el título de “propiedad”, poseen sus terrenos con el derecho del “usufructo” exclusivo (*vid.* Carter & Albó 1988:464-9, Kimura 2003:23). Por otra parte, aunque se tenga el título de “propiedad”, no se puede ceder y vender el terreno a un extraño sin el consenso de la comunidad. Es decir, carece del pleno derecho de disposición (*ius abutendi*) que es sustancial en el concepto occidental de propiedad, y se observa un carácter colectivo de las tierras.

²⁵ Sobre la historia en torno a la tierra común, véase Hernáiz & Pacheco (2000).

En efecto, es muy difícil explicar la situación en torno al derecho a las tierras aymaras, con los términos jurídicos occidentales: propiedad, usufructo y posesión, entre otros. Las citas que siguen nos muestran dicha complejidad, las cuales se refieren a “La comunidad Aymara” –el título del capítulo, escrito por Carter y Albó–, y coinciden con la situación de los pueblos de nuestra investigación:

Con la Reforma Agraria, aunque se consigan “títulos individualizados para el terreno de cada familia; pero en la práctica suele persistir cierto control de la comunidad sobre estos <<propietarios individuales>>”; “si dejan de cumplir las normas que la comunidad considera esenciales y cometen alguna grave infracción, corren el riesgo de ser expulsados, perdiendo todo derecho al pedazo de tierra del que el título individual de reforma agraria parecía reconocerles plenos propietarios”; “El control final de la propiedad es colectivo; pero la tenencia, incluso de cara a ciertas transferencias, está individualizada.” “...es la comunidad la que toma decisiones cuando se producen vacancias u ocurren conflictos...” (Carter & Albó 1988: 464-5).

En cuanto al derecho a la tierra desde la visión de cada familia, también nuestros datos coinciden con la generalización de Carter y Albó que se cita a continuación: “Cada unidad productiva familiar tiene la posesión y uso consuetudinario de determinados terrenos desde tiempo inmemorial, así como el derecho a decidir las formas de herencia y transferencia de los mismos, de acuerdo con las normas comunalmente aceptadas (*op. cit.*: 465)”. Es la última parte citada: “las normas comunalmente aceptadas”, la que es precisamente el tema del presente capítulo.

Ahora bien, pese a esta complejidad, incluida la mencionada doble estructura, conviene destacar que, en el interior de las comunidades, el derecho individual a las tierras es “inalienable y perpetuo”, y que los comuneros no lo consideran como mero usufructo²⁶: aunque, es cierto que el territorio de la comunidad se identifica con las tierras comunales: de cara al exterior, las tierras son poseídas particularmente, en el interior de

²⁶ Los dueños pueden usar, explotar, rendir y ceder sus tierras. Además, aunque no las ocupan ni utilizan, por motivos de emigración, entre otros, no deben perderlas, siempre que cumplan con los *malkus*. Esta característica es común con el derecho real (propiedad).

la comunidad²⁷; su derecho exclusivo no está comprendido por el concepto de usufructo²⁸, y precisamente esta <posesión exclusiva> origina la obligación del cumplimiento de los *mallkus*.

Así las tierras en este régimen comunal conllevan dos caracteres: común e individual, simultáneamente. De tal modo, si se adopta solo el punto de vista occidental, el sistema comunal resulta invisible, por tanto, es imprescindible examinar el sistema de tierras, desde el punto de vista interior.

X.2.2 Sistema de posesión de tierras, en los casos investigados

Ninguno de los dos pueblos objeto de nuestra investigación, ni Chuquiñuma ni Colquencha, ha tenido la experiencia de convertirse en hacienda, y han mantenido cierto nivel de libertad, siendo considerados comunidades originarias. Lo mismo ha ocurrido con el uso de las tierras en los dos pueblos, que es similar, incluido el sistema de *aynuqa*, como hemos visto en el capítulo anterior [IX].

Pese a estos puntos en común, existe una discrepancia en torno al sistema de tierras entre los dos pueblos. El terreno de Chuquiñuma se midió levantándose su plano detallado tras la Reforma Agraria (1953), y se ha producido el registro de una parte de los terrenos particulares. Estos terrenos se pueden ceder y vender con el consenso de la comunidad. Sin embargo, aunque se adopta, en parte, el sistema moderno de posesión

²⁷ Los aymaras también reciben influencia del sistema moderno occidental, cuyos términos son adoptados por ellos, con su propia interpretación; por ejemplo, llaman sus terrenos como “propiedad”, aunque no son propiedades, desde el punto de vista jurídico occidental. Asimismo, han experimentado numerosos casos de compra-venta de terrenos (generalmente entre los comuneros) y la obtención de títulos de “propiedad”, incluso pleitos al respecto (cf. Platt 1982); todo ello implica la penetración del concepto occidental de propiedad y, asimismo, la coexistencia de distintas visiones en torno a las tierras.

²⁸ Cuando los poseedores prestan sus terrenos, surge el concepto de usufructo. En este caso, generalmente conlleva otro tipo de sistema recíproco consistente en que los usufructuarios de los terrenos ofrecen laboreo, productos o semilla, entre otros [véase el capítulo VI].

de las tierras, los comuneros reclaman su derecho a las mismas basándose en el sistema de *mallkus*, como derecho consuetudinario, salvo raras excepciones.

Por otro lado, el terreno del *ayllu* Colquencha está registrado con el título de “Proindiviso”, de acuerdo con el Decreto Diciembre de 1880 (*vid.* Hernáiz & Pacheco 2000: 34-35) y los terrenos particulares no han sido medidos ni siquiera tras la Reforma Agraria. Pese a ello, el derecho individual de tierras está establecido y, por lo general, se transfieren de forma patrilineal. Aunque no existen cédulas de los terrenos individuales, se transmite una lista de los grupos de descendencia patrilineal que constituyen el *ayllu*²⁹. En esta lista se incluyen los nombres de los comuneros pertenecientes a los grupos citados, divididos en dos categorías: *originarios* y *agregados*, sin estratos sociales diferenciados [véase la introducción de la presente tesis]. Se explica que las dos categorías difieren sólo en el tamaño de terreno que los componentes poseen: los *originarios* tienen terrenos grandes, y los *agregados* tienen terrenos de menor tamaño; asimismo, se observa cierta diferencia en el itinerario de *mallkus* entre los comuneros de las dos categorías, como veremos más adelante. Las mujeres se integran en la categoría del esposo, y es común que se produzcan matrimonios entre miembros de las dos categorías.

²⁹ Esta lista es, desde nuestra visión de forasteros –especialmente la antropológica–, por decirlo así, un objeto simbólico. En primer lugar, conlleva un secretismo, igual que otros documentos custodiados por la comunidad –tanto por la Organización originaria como por la cívica estatal– sobre la propia comunidad. Aunque está prohibido mostrarla a los forasteros, tras años de investigación parece que he conseguido no ser como una forastera más, y confidencialmente tuve acceso a la lista que consta de 20 folios, con una tapa que dice “LISTA GENERAL ORIGINARIOS Y AGREGADOS DE MARKA COLQUENCHA Y SUS AYLLOS; Colquencha 6ta. Sección Provincia Aroma, La Paz, Bolivia”, con unos dibujos y un escudo nacional. Además, no tienen unos datos importantes, como por ejemplo la fecha y el año en que se elaboró. Asimismo, el modo de mencionar a cada grupo no está homogeneizado. Dadas estas características, no tiene valor ni histórico, ni jurídico, desde nuestra visión. A pesar de todo ello, para la comunidad esta lista es sustancial: apoyándose en ella se limitan sus componentes entre los grupos descendientes del *ayllu*; es innegable que la costumbre de elaborar una lista se remonta al padrón de la visita de la época colonial, pero este último nunca prescindía de la fecha ni del año de su elaboración. Esta diferencia sugiere que su significado ha cambiado. La lista actual es para la comunidad y se utilizada conforme a su necesidad consuetudinaria: la fecha y el año no son necesarios porque los grupos descendientes no deben de cambiar. Así que es interesante como un dato etnográfico, formando un objeto simbólico que conlleva una autoridad política.

Ahora bien, ante la medición del territorio del *ayllu* (1976), conforme a la Reforma Agraria, se presentó un pedimento para solicitar el reconocimiento, de acuerdo con la Ley de Reforma Agraria, de la vigencia de los títulos de propiedad del territorio del *ayllu* Colquencha poseídos anteriormente; con fecha del 4 de agosto de 1976, en nombre de Colquencha:

“Demandan la CONSOLIDACIÓN de las tierras comunarias, en virtud de las disposiciones que citan y se expiden los títulos ejecutoriales”
MANUEL MARQUES QUISPE, Jilakata³⁰ General y Coordinador de Colquencha (...)

Los campesinos comprendidos en estas tres fracciones, somos personas que tenemos nuestros asentamientos como consta en los Títulos que poseemos desde aquellos tiempos de la Revisita, o sea el año 1882, tierras que venimos trabajando en forma continuada y pacífica de acuerdo a la tradición comunitaria, teniendo nuestras viviendas propias junto a nuestras familias, siempre considerando el derecho posesorio que tiene cada familia como consecuencia de las sucesiones hereditarias que se han producido.
Ahora, estando en vigencia La Ley de Reforma Agraria que norma el nuevo derecho de propiedad rural, es que demandamos ante Ud.

La CONSOLIDACION de las fracciones COLQUENCHA, MARQUIRIVI, Y MACHACAMARCA que forman una sola unidad agrícola comunitaria, por lo que seguido que sea su trámite procedimental, se expidan los Títulos Ejecutoriales que nos acrediten nuestro derecho de propiedad a favor de cada uno de los campesinos beneficiados y sea previas las formalidades que reglan en cada caso, apoyando nuestra petición en el Decreto Supremo N° 4057 de 12 de Mayo de 1955, Patacamaya, 4 de Agosto de 1976” [Fuente: el Expediente de la Reforma Agraria N° 43140: 9].

Este pedimento implica el sistema de posesión de tierras consistente en que la propiedad es de “una sola unidad agrícola comunitaria” como el *ayllu*; a la vez, cada familia tiene “el derecho posesorio”, mediante las “sucesiones hereditarias”. Según Hernáiz y Pacheco (2000), este tipo de “combinación de la propiedad individual y colectiva (y en otros [*sic*] la posesión individual y la propiedad colectiva) ha constituido una particular forma de organización del espacio que asegura la sobrevivencia y desarrollo de muchas comunidades” y fue reconocida en la Reforma Agraria (Hernáiz & Pacheco 2000: 194-5).

³⁰ *Jilakata (jilaqata)*: autoridad comunal. Se puede considerar como sinónimo de *mallku*, aunque no se emplea mucho en el interior de los pueblos de nuestra investigación.

En definitiva, el Expediente indica la extensión total del *ayllu*, dividido en “cultivable de aynoca”, “pastoreo”, “incultivable” y otros, junto con el “Censo demográfico” (población de 3.297 habitantes, producciones agrícolas, cabezas de ganados y otros), pero las propiedades individuales no están registradas ni siquiera medidas, y cuyo mapa muestra solo el contorno del *ayllu*³¹.

Ahora bien, como el pedimento citado sugiere, el derecho de tierras individuales está establecido en Colquencha. Aunque no hay plano, los comuneros conocen los terrenos respectivos: saben quién es el dueño del terreno y hasta dónde les pertenece. Los componentes de la comunidad deben ser exclusivamente aquellos que pertenecen a los grupos de descendencia registrados en la lista citada arriba, los cuales pueden gozar del derecho de posesión y herencia de tierras. No se permite añadir nuevos grupos en la lista. Además, el caso de integración de esposos forasteros en esta comunidad es muy excepcional porque, en general, se transmite el terreno de forma patrilineal³². En Colquencha el derecho a las tierras se reconoce a través del cumplimiento de los *mallkus*, siendo el único respaldo consuetudinario.

Según nos explicaron los ancianos *originarios* de Colquencha, el sistema de transferencia de tierras en Colquencha se entiende como sigue: los terrenos del *ayllu* se transmiten de forma patrilineal. A los que heredan terreno se les reconoce su derecho a través del cumplimiento de los *mallkus*. Las mujeres, sin hacer distinción del origen, se integran en el grupo de descendencia de su esposo, de acuerdo con las categorías de *originario/agregado*. La esposa debe desempeñar los *mallkus* con su marido para heredar el terreno del marido. Los esposos forasteros no pueden integrarse en el pueblo, porque no tienen terreno³³.

³¹ “Informe “Pericial” de la Comunidad Colquencha” (Expediente de la Reforma Agraria N° 43140: 16-52).

³² No es raro el matrimonio entre colquencheña y forastero, en cuyo caso, en general, no viven en Colquencha.

³³ Algunos comuneros afirman que transfieren sus terrenos a sus hijas, de acuerdo con el ordenamiento jurídico boliviano. Por otro lado, también se observan casos de compra-venta de terrenos entre comuneros, y en el Expediente del Instituto de la Reforma Agraria se hallan algunos documentos supuestamente redactados para dicha compra-venta de terrenos en Colquencha.

Aunque esta explicación tenga coherencia, se supone que pueden tener lugar varias situaciones excepcionales, como en los casos de hijo natural o si nacen solo hijas, entre otros. En efecto, la transferencia de tierras se practica con flexibilidad. Sirva como ejemplo lo que nos explicó una mujer que reside en Colquencha, proveniente del grupo de descendencia *originario* del pueblo contiguo Marquirivi (*ayllu* Colquencha), casada con un comunero (*agregado*) de Colquencha. Según esta informante, el terreno de su esposo es pequeño, de modo que están cultivando tierras que ella heredó de su madre³⁴ (sus padres son del mismo pueblo). Esta mujer y su esposo están desempeñando los *mallkus* tanto de Colquencha como de Marquirivi, simultáneamente.

También nos informó sobre el caso excepcional de un forastero (potosino) que vive en Colquencha, en calidad de yerno, casado con una comunera (*agregada*). Estos cónyuges desempeñaron un puesto de *mayora*, en la fiesta de la Exaltación del año 2007. Según los comuneros, la *mayora* se designa entre las mujeres solteras de edad madura o viudas. Es decir, el puesto se considera que concierne al uso o tenencia de tierras por las mujeres. Nos informaron que estos cónyuges desempeñaron dicho cargo, a fin de convencer a los de Colquencha, que no reconocen el acceso del forastero masculino al pueblo. Además de ello, en la fiesta de la Asunta del año 2008, otra comunera (*originaria*) y su esposo forastero desempeñaron también un puesto de *mayora*.

Estos dos matrimonios son los únicos casos, según las informaciones que hemos obtenido, de hombre forastero que viva en Colquencha. Por lo tanto, es imprevisible si estos cónyuges seguirán el itinerario normal de *mallkus* —pauta que siguen las familias que heredan terrenos de forma patrilineal—.

³⁴ Esta mujer nos dijo que en su pueblo natal, se transmiten los terrenos de madres a hijas y de padres a hijos. Según Carter & Albó (1988: 470), esta forma de herencia es más tradicional, sin influencia española.

X.2.2.1. *Mallkus* de *uraqita*: obligación para legitimar el derecho a la tierra

El sistema comunal de tierras no está codificado y hay contradicciones entre las explicaciones de los comuneros. Pese a ello, coinciden unánimemente en que *es imprescindible desempeñar los mallkus para que se reconozca el derecho de posesión y uso de tierras*. Por consiguiente, podemos comprender que el cumplimiento de los *mallkus* legitima el derecho a la tierra.

A propósito, en Chuquiñuma, dado que las tierras se transmiten incluso a las hijas, no es raro que un esposo forastero venga a vivir a la comunidad. Más aún, existe un caso en el cual un forastero se integró comprando terrenos. En cualquier caso, *los que tienen terrenos deben cumplir con las autoridades comunales*.

De este modo, es indudable que el cumplimiento de *mallkus* legitima el derecho a la tierra, especialmente el de su posesión. No obstante, esto no significa que baste cumplir con los *mallkus* para la legalización de la posesión de terrenos. Existen comunidades en las que, además de dicho cumplimiento, se cobra el impuesto *tasa* o la cuota, como hemos visto, no obstante que en los pueblos de nuestra investigación no se cobra. Además, generalmente, los comuneros deben prestar mano de obra para obras públicas. A pesar de todo ello, es indudable que el cumplimiento de los *mallkus* es obligatorio para legitimar la posesión de tierras, y que esto conforma el motivo principal del acceso a los *mallkus*, como se revela en los casos concretos que veremos más adelante.

X.2.2.2. Interpretación de la norma *uraqita* como “membership”

Rasnake (1988), centrándose en la etnicidad de los yuras, considera la obligación tanto del cumplimiento de autoridades indígenas como del pago de impuesto (*tasa*), simplemente como <obligación del *ayllu membership*>: “Además de pagar la tasa, otra obligación del *ayllu membership* es asumir los roles de autoridades indígenas [Beyond paying the tasa, another obligation of *ayllu membership* is to take on the indigenous

authority roles] (Rasnake 1988: 63)”. Pero Rasnake no profundiza más en el sentido de esta obligación.

Además, es discutible si el concepto de *membership* es adecuado o no en este contexto. En efecto, en la lengua española no existe una palabra que corresponda a “*membership*” en inglés, concepto abstracto que implica una gama de derechos y obligaciones³⁵. Las palabras traducidas, – “socio”, “admisión”, “afiliación” o “pertenencia”, entre otros–, incluyen sólo una parte de la palabra inglesa.

Aunque empleemos el concepto en el idioma inglés, no es fácil de juzgar si es aplicable o no a la obligación del cumplimiento de los *mallkus*, debido a los problemas siguientes: se supone que cuando un individuo obtiene el *membership* de una organización, las dos partes son independientes y que, generalmente, depende de la voluntad del individuo si lo obtiene o no –considerando, por ejemplo, los casos de la Asociación de Antropología o del American Express.

Por el contrario, en las comunidades de Bolivia, la admisión de miembros asociados (*membership*) es innata, y no se deja en manos del individuo: el procedimiento para legitimar la propiedad (el cumplimiento de los *mallkus* y/o la *tasa* en su caso), se obliga exclusivamente a los oriundos descendientes de la tierra. Esta característica es similar a la ciudadanía o a la nacionalidad del *ius sanguinis* (derecho de sangre), más que al *membership*. Además, es muy difícil considerar que los solteros que todavía no han empezado a ejercer el itinerario de *mallkus* no sean miembros de la comunidad.

El punto más problemático es que la interpretación de considerar la obligación de *mallkus* como *membership* impide el examen más profundo de la cuestión, aunque debe de haber varios puntos a considerar; por ejemplo, por qué se emplea la obligación de *mallkus* para legalizar el derecho a la tierra. Vamos a abordar una parte de estos problemas.

³⁵ En el idioma japonés tampoco existe este concepto y se adopta la palabra inglesa como préstamo.

X.3. Sistema de tierras y de los *mallkus*

X.3.1. La clasificación y el rol de las autoridades comunales

La organización de los *mallkus* no es homogénea entre las comunidades, reflejando tradiciones y/o circunstancias anteriores de la Reforma Agraria –por ejemplo, haber sido una antigua hacienda o ser una comunidad originaria. Sin embargo, las antiguas haciendas también han reconstituido la comunidad y la organización comunal de cargos de forma rotativa (Carter & Albó 1988: 486). La organización comunal suele desempeñar simultáneamente la función del sindicato campesino (Sindicato Agrario) establecido en el momento de la Reforma Agraria.

En los pueblos aymaras, los *mallkus* son desempeñados, en general, por la pareja, como hemos visto [X.1.2.2.], salvo raras excepciones. El mandato de los puestos de *mallkus* es de un año. Se desempeñan sin remuneración y, más bien, requieren cierto gasto, para invitar a los comuneros a comer. Al casarse, los aymaras llegan a ser “plenamente *jaqi* ‘persona’, con todos sus derechos y obligaciones... adquieren también su derecho a un conjunto de terrenos...” (Carter & Albó 1988: 470), y empiezan por los cargos menores y pasan gradualmente a los cargos de mayor responsabilidad³⁶.

La tabla X-3 muestra el sistema de *mallkus* del pueblo Chuquiñuma y la tabla X-2 es del pueblo Colquencha. En este último, los *mallkus* entrantes son elegidos por los salientes, mientras que en Chuquiñuma, se eligen por votación (véase las anotaciones de la tabla X-3); en ambos casos, se designan teniendo en cuenta la voluntad de los aspirantes. En las tablas se explican las funciones de cada puesto, pero no detalladamente. En efecto, no se hallan funciones muy detalladas, diferenciadas entre los puestos, salvo los especificados –de la iglesia, de las escuelas, y de la *aynuqa*, entre otros–. Por ejemplo,

³⁶ No obstante, el peso de la responsabilidad y la cantidad del desembolso no siempre son proporcionales. En ambos pueblos, el gasto del cargo de *líder* no es el mayor. En Colquencha, el gasto del *pasante* es el más cuantioso, puesto que el contrato de la banda musical cuesta varios miles de dólares americanos, y en Chuquiñuma los cargos de *alcalde escolar* y de *preste* conllevan los mayores gastos.

el rol más destacado tanto de los líderes (*jach'a mallku*, *sullka mallku*) como de los jueces —que son los puestos generales y más respetados— es asistir en los rituales e invitar a los comuneros (a coca, alcohol, dulce y comida, entre otros), sin mayor diferencia, salvo el líder por su rol de representante de la comunidad durante su mandato. La tabla X-4 resume el rol de los *mallkus* de Chuquiñuma, según la información de Daniel Luján. Sobre el significado simbólico del rol de los *mallkus*, vamos a analizar más adelante [X.5.]

Aparte de estas organizaciones comunales, en Colquencha existe ayuntamiento, el cual abarca una esfera más amplia que el *ayllu* Colquencha; es una organización estatal que consta de cargos unipersonales como alcalde, concejal y secretario, entre otros [véase la tabla. X-6]. Estas funciones públicas son desempeñadas por una sola persona (no por la pareja). Se dice que son puestos “por el dinero”, en contraste con los *mallkus* comunales “por la tierra (*uraqita*)”³⁷.

X.3.2. La situación compleja de las organizaciones comunales en el *ayllu* Colquencha

Conviene mencionar la compleja situación de la Organización comunal (*K'uk'u*) del *ayllu* Colquencha. Como se cita en la introducción de la presente tesis, el municipio Colquencha actual es parte del antiguo *ayllu* mayor llamado Llallagua, el cual se dividía en dos unidades, dualismo típico de los antiguos *ayllus* aymara que sigue manteniéndose en unas regiones de Bolivia. Por otra parte, el *ayllu* Colquencha actual se fundó tras las Reformas Toledanas y, entre los tres pueblos que componen el *ayllu*, el pueblo Machacamarca es relativamente nuevo, según sus habitantes.

Ahora bien, aunque el *ayllu* Colquencha es una unidad que consta de tres pueblos—Colquencha, Marquirivi y Machacamarca—, actualmente esa unidad es frágil. Es cierto

³⁷ Aparte de estas organizaciones, existen otras organizaciones: Junta de vecinos, Juntas educativas y la asociación cooperativa de la explotación minera (AMIPROCAL), entre otros.

que los dos pueblos Colquencha y Marquirivi comparten tanto el cementerio como el sistema de *aynuqa*, pero Machacamarca los tiene independientes, debido, en mayor parte, al conflicto con el pueblo Colquencha.

Ante todo, los dos pueblos anexos –Marquirivi y Machacamarca– también guardan su propia Organización comunal de *mallkus* o “ponchos negros” respectivamente, cuyos encargados son elegidos entre los descendientes del pueblo respectivo. A pesar de ello, el pueblo Colquencha mantiene solamente la Organización del *ayllu*, cuyo líder (*jach'a mallku*) es elegido entre los dos pueblos –Colquencha y Marquirivi– (Machacamarca dejó de formar parte de la Organización del *ayllu* hace ya mucho tiempo, según los lugareños), aunque los demás puestos son elegidos solamente entre los colquencheños.

Dada esta circunstancia, cuando el líder del *ayllu* proviene de Marquirivi, el representante de la única Organización comunal del pueblo Colquencha resulta no ser colquencheño, lo cual ocurrió en los años 2002-2003, cuando ocupaba el puesto José Ilaquita Merma, de Marquirivi; a su vez, el líder del pueblo Marquirivi también es del mismo pueblo. Esta situación parece contradictoria y compleja.

* * *

Hemos revisado las circunstancias generales en torno a la tierra y las autoridades comunales de los pueblos aymaras, especialmente los de nuestra investigación. A continuación, vamos a examinar y revelar el sistema de *mallkus* de *uraqita*, desde el punto de vista de los comuneros –*agents*–, para comprender quiénes y cómo cumplen con los *mallkus*, y de qué modo su cumplimiento respalda el derecho a la tierra, a partir de los datos etnográficos.



*Mallkus
(Colquencha)*

X.4. *Mallkus* de uraqita, desde la visión de los comuneros

X.4.1. El caso del Sr. Emilio Yujra de Colquencha

La información que se cita a continuación se basa en la explicación del Sr. Emilio Yujra (*originario*), nacido en Colquencha en 1936 de padres colquencheños. Tuvo dos hijas y tres hijos con su primera esposa que ya falleció y un hijo con su esposa actual, en total seis.

Cuando tenía dos años, su madre se fugó con otro hombre, por lo que se ha criado con su padre y abuela paterna. En su niñez, la familia vivía en la pobreza y tanto él como su hermano mayor no pudieron estudiar en la escuela. Aunque dispusieron de un terreno grande, no contaron nunca con bóvidos para arar la tierra. Dada esta circunstancia, nuestro informante vivió en los Yungas (zona subtropical), dedicándose a la tala y la agricultura con su padre que, antes de morir, volvió a casarse con una lugareña con la que tuvo otro hijo.

Cuando tenía unos 18 años, Emilio trabajó como ayudante en una sombrerería de la ciudad de La Paz y aprendió la técnica de su fabricación. Posteriormente se casó con una colquencheña, con la que inició el largo itinerario de *mallkus* [véase la tabla X-1]. Cuando tenía 64 años (año 2000), culminó su proceso con el *jach'a mallku* (líder) del *ayllu*, con su esposa actual, proveniente del pueblo cercano Collana. Su hermano, dos años mayor que él, vive en la ciudad, donde puso fin a su vida laboral como sastre de la policía. Aunque no se ha domiciliado en Colquencha, cumplió con los seis cargos (*sullka mallku*: líder secundario, *kamana*, *coronel*, *mayordomo*, *mallku mayor* y *preste*) y ha prestado apoyo a Emilio en el cumplimiento de los suyos. Por ello conserva su derecho a la tierra y puede transferir a sus hijos el derecho. No obstante, sus dos hijos viven en Argentina y no quieren regresar.

El hermanastro (hermano de padre) de Emilio nació y creció en los Yungas y no ha permanecido en Colquencha, ante todo debido a que como no ha desempeñado ningún cargo de los *mallkus* no tiene derecho a la tierra de Colquencha. Además, Emilio tiene una hermana uterina que vive en la ciudad; su padre, un *originario* de Colquencha, murió antes de culminar su itinerario de *mallkus*, y ella es su única hija. Como no tenía hijo varón, su tierra se ha transferido a un colquencheño que lleva el mismo apellido, que cumple con los *mallkus*. Posteriormente, este hombre le cedió a ella parte de la tierra que le correspondía, de modo que ha desempeñado los puestos de *mayora* citados antes (puestos desempeñados por las mujeres solteras o viudas). Se casó con un colquencheño, pero se divorció y no ha asumido *mallkus* para el terreno de su marido.

La hija mayor de Emilio se casó con un colquencheño (*agregado*) y vive en la ciudad. Este matrimonio ha ocupado el puesto de *alcalde escolar*. Según Emilio, los colquencheños, tanto los *originarios* como los *agregados*, deben desempeñar seis puestos de autoridades comunales; por lo tanto, a su hija y su marido les quedan cinco puestos para el terreno del marido. La hija menor de Emilio se casó con un comunero (*originario*) de Marquirivi del mismo *ayllu* y están desempeñando los *mallkus* del pueblo del marido, donde viven³⁸.

El hijo mayor de Emilio se casó con una colquencheña y se instalaron en un terreno cedido por sus padres. Entre los puestos obligatorios, han desempeñado el de *alcalde escolar* hace unos diez años y en agosto de 2002 ofrecieron una llama para el ritual de sacrificio, en vez de desempeñar el *coronel*; por lo tanto, les queda sólo el *kamana*. Aparte de esto, desempeñaron el *preste* y el *pasante* en los últimos años [véase el capítulo VII]. Según nos dijo este hijo mayor de Emilio, mediante estos dos puestos sustitutivos, pretenden suplir los puestos que les quedan. También ocupó el puesto de secretario del ayuntamiento del Municipio de Colquencha durante varios años y su hermana (la hija menor de Emilio que vive en Marquirivi) es concejala del mismo ayuntamiento desde el año 2006. Estas funciones públicas remuneradas son

³⁸ Uno de sus once hijos está estudiando la carrera de medicina en una universidad venezolana, desde el año 2008.

unipersonales y no se consideran como “*cargos*” y son independientes del itinerario de autoridades comunales (*mallkus*).

El segundo hijo de Emilio se casó con una comunera del pueblo contiguo pero se divorció. Suele trabajar como albañil o temporero en las ciudades o provincias. Aunque todavía no ha desempeñado ningún puesto de autoridades comunales, tiene intención de heredar el terreno de sus padres. El tercer hijo también tiene una situación semejante. Desde 1999 trabaja en Argentina como sastre, se casó con su compañera del trabajo proveniente de otro pueblo aymara de Bolivia. Por el momento quiere seguir trabajando allí, pero compró un lote de tierras a medio camino entre Colquencha y la ciudad de La Paz. No ha empezado a recorrer el itinerario de *mallkus* pero tiene intención de heredar el terreno de Colquencha.

El último hijo de Emilio es el único hijo nacido de su esposa actual, está todavía soltero y vive con sus padres. Tras terminar su bachillerato, además de realizar labores agrícolas, desde 2006 se dedica, como chófer de camión, al transporte de piedra caliza de la cantera de Colquencha. No ha empezado el itinerario de *mallkus* pero quiere permanecer en el pueblo y desempeñar los *mallkus* con interés.

El padre de Emilio ya había culminado los *mallkus* antes de trasladarse a los Yungas. Como se divorció de su esposa formó una pareja con su propia madre (abuela paterna de Emilio), con la que desempeñó seis puestos (*jisk'a justicia, mallku mayor, coronel, kamana, alcalde escolar y mayordomo*), ocupando el de *mayordomo* durante dos años para equilibrarlo con el peso del puesto de líder³⁹.

³⁹ Los hombres *originarios* del *ayllu* tienen la capacidad de ejercer el líder (*jach'a mallku*); pese a ello, en efecto, no a todos se les asigna este puesto, puesto que existen 114 grupos de descendencia patrilineal de *originario* en el *ayllu* Colquencha, es decir, se tarda 114 años en completar los turnos correspondientes a todos los grupos. Puesto que Emilio Yujra ya fue líder, no es extraño que ni a su padre ni a sus hijos le sea asignado este cargo.

X.4.2. *Mallkus* de Chuquiñuma, según las informaciones del Sr. Daniel Luján

Aunque Daniel Luján es de Chuquiñuma, se casó con una comunera del pueblo colindante y ahí está desempeñando los *mallkus* con su esposa, que tiene un terreno grande; los terrenos de estos dos pueblos pueden ser registrados particularmente y no siempre se transfieren de forma patrilineal. Daniel no tiene terrenos en su pueblo natal, Chuquiñuma, pero tiene experiencia en el ejercicio de cargos como sustituto de otros comuneros o voluntario⁴⁰. La tabla X-5 señala el itinerario estándar de *mallkus*, según las informaciones de Daniel.

Los padres de Daniel, ya fallecidos, eran de Chuquiñuma, siendo Daniel el quinto hijo de un total de seis⁴¹. El primer, el segundo y el sexto hijo residen en la ciudad y no tienen terrenos en este pueblo. Sólo el tercer hijo, Darío, permanece en el pueblo como agricultor, con terrenos que le compraron sus padres y de los de su esposa que es coterránea. Pese a ello, considera la obligación de *mallkus* como una mala costumbre antigua y rechaza su cumplimiento. El cuarto hijo también vive en el pueblo pero no tiene terrenos, y con su hijo y mujer de hecho, se han ganado la vida encargándose del ganado de otros comuneros, entre otros trabajos. Por el momento, como no tiene terrenos, no tiene obligación de *mallkus*.

Como hemos visto, en el caso de Colquencha, no existen cédulas de propiedad particular, y la única vía para el reconocimiento del derecho a la tierra es el cumplimiento de los *mallkus*. Por otra parte, en Chuquiñuma, se pueden registrar los terrenos; pese a ello, también los comuneros legitiman su derecho a la tierra basándose en el cumplimiento de los *mallkus*. Según Daniel, si algún comunero con terrenos

⁴⁰ Daniel tiene mucho apego a su pueblo natal y desea comprar un terreno para cultivar. Por este motivo, cuando se lo piden, asume un puesto liviano, para mantener una relación íntima con el pueblo, lo cual le va a ayudar tanto para la compra del terreno como para su legitimación en futuro.

⁴¹ Sus padres, que fallecieron recientemente, culminaron el itinerario de *mallkus* de Chuquiñuma hace mucho tiempo y aunque no tenían nada más que 2 has., también realizaron el registro de sus terrenos. Según Daniel, en el caso de que los hijos realicen el cambio de nombre de terrenos de sus padres fallecidos, y los dividan entre los seis, esos pequeños terrenos no deberán generar obligación de *mallkus*.

incumpliera los cargos comunales, aunque cultivara sólo en su propio terreno, seguramente le sería exigido el desempeño de *mallkus* e incluso no se le permitiría utilizar el pastizal común, puesto que aunque quisiera pastorear el ganado sólo en su propiedad le sería imposible acceder a la misma sin pisar terrenos ajenos. Es decir, los que incumplen los *mallkus* tienen la desventaja de que no pueden acceder a las tierras comunales. Pese a ello, existen comuneros que rechazan su cumplimiento, aunque son pocos.

X.4.3. Los casos de incumplimiento de *mallkus* en Chuquiñuma

Como los deberes de las autoridades comunales encierran diversos rituales religiosos, no es extraño que los no religiosos suelen evaluar el sistema de *mallkus* negativamente. El caso del Sr. Darío es típico; rechaza las creencias religiosas considerándolas una superstición. No participa en los rituales de las fiestas comunales, salvo que vende cervezas en las mismas, y desatiende el procedimiento establecido para poner las papas de siembra que, de acuerdo con la tradición, debe ser ejecutado por mujeres. Aunque tiene unas 5 hectáreas de tierra, no ha desempeñado ningún puesto de *mallkus*. Según nos contó, no quiere que les quede a sus hijos la mala y antigua costumbre de los *mallkus* que tanto les hace sufrir.

Además, el Sr. Darío y sus aliados que viven en la zona Chulluncayani, al norte de Chuquiñuma —que consta de 4 zonas—, han iniciado una campaña con el objeto de independizar la zona, en parte para librarse de la imposición de *mallkus*. Sin embargo, uno de sus aliados se retiró de la campaña, según Daniel, supuestamente por temor a ser despojado de sus tierras, puesto que tiene terrenos que están pendientes de registro en otras zonas de la comunidad. En este relato se percibe la posibilidad de desalojo de terrenos que no se reconocen por parte de la comunidad. En este caso, dado que sus terrenos todavía no se han registrado, si rechaza el cumplimiento de los *mallkus*, resulta que no se tiene ningún respaldo para legitimar su derecho; por poco que sea la eficacia

del registro para su reconocimiento y legitimación estatal ante la norma comunal, es mejor registrarlos para que tenga por lo menos un respaldo reconocido por el Estado. En efecto, los señores Luján registraron sus terrenos, además de cumplir con los *mallkus*, y así tuvieron dos respaldos para reclamar su derecho.

X.4.4. El caso de incumplimiento de *mallkus* en Colquencha

El Sr. Marcelino (*agregado*) de Colquencha también era famoso por rechazar los *mallkus* con el pretexto de ser profesor del pueblo colindante y por ello fue objeto de censuras. Sin embargo, en mayo de 2006, por fin, asumió el puesto de *coronel*. Nos extrañó esta noticia, porque el cargo de *coronel* supone una dedicación ardua e intensa, mucho más que los demás puestos: como hemos visto [IV.1.2.4.], los *coroneles* organizan y bailan las danzas de seis géneros en unas quince oportunidades anuales. Deben adquirir diferentes vestuarios especiales y flautas propias para cada género; sus esposas (*coronel mamas*) tienen que tejer una decena de ponchos variados para sus parejas. Aunque es uno de los puestos obligatorios, muchos comuneros lo sustituyen por el ofrecimiento de un animal de sacrificio u otras alternativas. Ante todo, la mayoría de los comuneros empieza el itinerario de los *mallkus* con un puesto menos oneroso.

Según los comuneros, al Sr. Marcelino le obligaron a desempeñar este cargo, con el objeto de hacerle aprender las costumbres del pueblo, puesto que él rechazaba los *mallkus* pese a que constituyen un deber para todos los que tienen terrenos. Al principio trataba de rehusarlo, pero al final asumió el desempeño del *coronel* durante un año, a pesar de todo.

No podemos saber la razón de esta conversión por parte del Sr. Marcelino⁴², pero es de suponer la razón por la que los comuneros se atrevieron a obligarle precisamente al

⁴² En enero de 2006 tomó posesión el primer presidente aymara y cobró fuerza el indigenismo. A los tres meses, el Sr. Marcelino, de quien se decía que “no tenía ni un poncho”, asumió el *coronel* como su primer cargo.

desempeño del *coronel*. Los *coroneles* bailan endomingándose en diversas ocasiones notables, a la vista de los comuneros; es decir, la misión de *coronel* implica actuaciones públicas muy explícitas. Además, se puede considerar que el desempeño de un puesto tan agobiante, aprendiendo a bailar y tocar las flautas de seis géneros, manifiesta el propósito de reafirmación del sistema de *mallkus*. Los comuneros requirieron estas manifestaciones al Sr. Marcelino, que incumplía el sistema, para reconocer su derecho a la tierra. A la vez, es indudable que el deber del *coronel* puede ser muy adecuado para “aprender la costumbre del pueblo”, como afirmaron los comuneros, y en consecuencia, para rectificar la conducta heterodoxa.

* * *

Hemos revisado los *mallkus* desde el punto de vista de los practicantes. A la luz de estos datos etnográficos, ha quedado claro el hecho de que el cumplimiento de los *mallkus* legitima el derecho a la tierra, y a la vez, este hecho es el motivo primordial del desempeño de sus puestos.

Entonces, ¿cómo podemos comprender este sistema que se basa en la norma *uraqita*? ¿Si refutamos el concepto de reciprocidad, con qué marco teórico podemos interpretarlo? En esta norma *uraqita*, podemos hallar una idea moral: <los *mallkus* cuidan la tierra>, la cual supone ser una base ideológica del sistema de los *mallkus* de *uraqita*. Centrándonos en este punto, a continuación vamos a interpretar el significado del sistema de *mallkus* de *uraqita*, desde la visión moral, apoyándonos en la teoría de la ideología.



Coroneles

X.5. Los *Mallkus* cuidan la tierra: conocimiento ideológico moral que legitima el sistema de los *mallkus* de *uraqita*

Como hemos visto con anterioridad [capítulo IV], los *mallkus* desempeñan el papel de mediadores entre los comuneros y los dioses. Según nuestro análisis, la idea –o conocimiento ideológico– de que los *mallkus* son los encargados de mediar entre las dos partes, se construye y se reafirma tanto en los rituales, como en las palabras de vituperación [IV.1.2.3.]. Ante todo, esta idea se incorpora en las propias misiones en sí mismas, especialmente las de los puestos que se dedican meramente al rol ritual religioso.

No obstante, la mediación de los *mallkus* no es idéntica a la de los sacerdotes. La responsabilidad de los *mallkus* aymaras entraña intereses más concretos, como el control del fenómeno atmosférico y el éxito de la cosecha. Como hemos mencionado [IV.5.2.], en los rituales, se halla un conocimiento ideológico principal: la *bendición* –la fertilidad y la abundancia– se puede asegurar por mediación de las autoridades comunales, así como otros protagonistas rituales.

En definitiva, los *mallkus*, siendo mediadores, son encargados de atraer la bendición, especialmente el éxito de la cosecha, aunque tienen otros roles y misiones administrativas. Esta responsabilidad, junto con sus misiones rituales, la podemos resumir en la idea de que “los *mallkus* cuidan la tierra”, según el pensamiento y la retórica local. También podemos considerar esta idea como un conocimiento ideológico, que se construye en los rituales y en los roles de las autoridades comunales en sí mismos.

Esta expresión es simple pero muy expresivo, implicando el quid del sistema de *mallkus* de *uraqita*, por lo tanto, puede ser una clave para comprender el sistema, como veremos en este apartado.

X.5.1. Los *mallkus* cuidan la tierra

Para examinar la idea, primero, vamos a citar un relato de Domitila Huanca, que nos explica el sistema de *mallkus* de *uraqita*: “Nosotros decimos *Laqa pasañaxa cargoxa*, pasar *cargo* de tierra, porque tierra nos da de comer”. Los *mallkus* “son para cuidar terrenos. Porque si no cuidamos la tierra, no comemos, entonces obligatoriamente tenemos que pasar...” (13 de marzo de 2003, Machacamarca del *ayllu* Colquencha).

Estas palabras explican que la tierra para ellos es la base de la producción alimentaria, y que este hecho origina los deberes de desempeñar el cargo de los *mallkus*⁴³. Ciertamente, desde la perspectiva de cada familia campesina, su subsistencia y prosperidad se deben, en gran parte, a la tierra como recurso natural. Por otro lado, la mayor parte de los deberes de los *mallkus* concierne a la tierra —a través de los rituales agrícolas, y de la administración del sistema de *aynuqa*, entre otros—; especialmente, el control comunal de las tierras de *aynuqa* (un tipo de *commons*) supone ser eficaz para el uso sostenible de la tierra, con lo cual los *mallkus* <cuidan la tierra>, en el sentido ecológico.

Entre los puestos de autoridades comunales, los puestos obligatorios se destacan en la relación con la tierra, como veremos más adelante. Además, el territorio de la comunidad también debe ser defendido ante las influencias del exterior.

Con todo ello, es indudable que “cuidar la tierra”, haciendo posible aprovechar al máximo las tierras de la comunidad entre los comuneros, constituye una parte sustancial de la responsabilidad de los *mallkus*. Fernández Osco, en su libro sobre la justicia indígena, también señala que la importancia primordial de los roles de las autoridades comunales que se designan entre los que poseen tierras, reside en el <cuidado de la tierra>, más que los roles administrativos: “Los *ponchosos*⁴⁴ frecuentemente señalan

⁴³ En Jichiwiri, provincia Camacho del departamento de La Paz, las tierras familiares se llaman *manq’aña*; comer (Michaux et al. 2003:104).

⁴⁴ Las autoridades comunales del pueblo Yaku suponen ser llamados como “*ponchosos*”, puesto

que su obligación más importante es el ‘cuidado de la chacra [sembrado]’, función que realizan por poseer tierras, atendiendo de forma secundaria los casos penales, civiles, familiares, etc. Terminan insistiendo que sus primordiales funciones se encuentran ancladas en las *aynuqas* (Fernández Osco 2000: 178)”.

A continuación, vamos a comprobar la importancia de esta responsabilidad, mediante las misiones de los *mallkus*, especialmente las de los puestos obligatorios.

X.5.2. Puestos obligatorios

Como hemos visto, el cumplimiento de los *mallkus* es obligatorio para todos los comuneros que poseen terrenos. No obstante, el itinerario de sus puestos no es homogéneo entre los comuneros. Como se ha mencionado con anterioridad [IV.1.2.2.2.], en los dos pueblos de nuestra investigación, podemos clasificar los puestos en tres categorías: los puestos obligatorios, los opcionales y los sustitutivos. Cada matrimonio pasa por todos los puestos obligatorios y por algunos opcionales, para cumplir con el itinerario de *mallkus*⁴⁵.

Es muy probable que la designación obligatoria implique que dichos puestos tienen una importancia primordial para la sociedad en cuestión, y que en ellos podamos hallar tanto el significado como las características esenciales de la obligación del sistema de los *mallkus*. Para revelarlos, a continuación vamos a revisar las misiones de los puestos obligatorios.

que deben ponerse el poncho (Véase Fernández Osco 2000:148).

⁴⁵ Además, existen unas medidas sustitutivas al desempeño de los *mallkus*. Por ejemplo, en Colquencha, se cumple con el puesto de *coronel*, mediante el ofrecimiento del animal para el sacrificio. En Chuquiñuma, algunos de los que viven en la ciudad y tienen dificultad para desempeñar la obligación, buscan sustitutos remunerados entre los demás comuneros. Asimismo, en ambos pueblos, ha habido casos de reemplazo del cumplimiento de *mallkus* por una construcción pública (puente, casa de profesor, entre otros), y también hay casos frecuentes de reemplazo familiar, como los padres que sustituyen los cargos de sus hijos que viven lejos, y viceversa.

Los puestos considerados obligatorios son semejantes en los dos pueblos de nuestra investigación. El puesto de *alcalde escolar*, que implica la custodia de las escuelas y la organización de la fiesta patria, así como el de *kamana*, que comprende la guardia de los productos agrícolas en el terreno cultivable (*aynuqa*), son obligatorios en ambos pueblos. Además de éstos, en Colquencha el *coronel*, y en Chuquiñuma los organizadores de las fiestas, incluidos los puestos de *preste* y *Amijo cabecilla*, también son obligatorios [véanse las tablas X-1 y X-3].

Los *kamanas* están especializados en vigilar la *aynuqa* para la protección de los productos agrícolas, desde la siembra hasta la cosecha. Una de sus misiones más importantes es, mediante los rituales tradicionales, proteger los productos contra el granizo que arrasa las cosechas. Para ello, se dice que es imprescindible enviar el humo al cielo, quemando arbustos y otros objetos⁴⁶. En Colquencha, los *kamanas* tienen como tabú afeitarse hasta que termine su misión cuando empieza la época de la cosecha (2 de mayo) [sobre las actividades del *kamana* véanse los capítulos XI y XIII].

Los *coroneles* organizan las danzas de seis géneros en unas quince oportunidades anuales. Las cuatro parejas del *coronel*, con el apoyo de la *mayora*, coordinan también las actuaciones rituales para la consecución de la fertilidad y la abundancia — <Estrangulación del zorro>, <Wari katu> y <Octava sata>—. Los organizadores de la fiesta de la Santa Cruz de Chuquiñuma también intervienen en los rituales para atraer la fertilidad y la abundancia, a través del *Amijo*.

De acuerdo con lo anterior, dado que el *kamana* es un puesto que especialmente se involucra en las tierras de la producción del cultivo, sus encargados textualmente cuidan la tierra en el sembrado real de *aynuqa*. Por otro lado, la misión del *coronel* es más

⁴⁶ Los comuneros coinciden que este procedimiento es una técnica eficaz y aseguran que “el humo transforma el granizo en lluvia” y cuando se forman nubes negras y relampaguea, realizan hogueras para producir humo en diversas partes del altiplano. Ciertamente, el granizo se produce con la baja temperatura de la atmósfera, por lo tanto, más por el calor que por el humo, tal vez pueda influir en el cambio de granizo por lluvia.

simbólica y teatral, no obstante, su significado reside también en el éxito de la producción agrícola. La responsabilidad de los organizadores de la fiesta chuquiñumeña también se ejerce en la agricultura, especialmente en su proceso de conservación.

En contraste con dichos puestos, la misión del *alcalde escolar* conlleva el aspecto administrativo, no obstante, su clímax se percibe en la organización de la fiesta patria. Aunque esta fiesta no es religiosa, tampoco es independiente de las tierras y las producciones agrícolas. El estado, tras la Reforma Agraria, es la institución que garantiza a los campesinos el derecho a la tierra, y en consecuencia, la autonomía del territorio de la comunidad. En el caso de los pueblos que celebran la fiesta patria en el día conmemorativo de la Reforma Agraria (2 de agosto), incluido Chuquiñuma, este hecho por sí mismo señala la estrecha relación entre la patria que alaban en la fiesta y dicha Reforma⁴⁷. En Chuquiñuma, se dice también que los organizadores de las danzas para la fiesta patria son “cargos obligatorios” para todos los que poseen tierras.

Habiendo revisado los puestos obligatorios, hemos comprobado que todos estos puestos implican especialmente la tierra y/o su fertilidad, así como los rituales y las fiestas para conseguir la fertilidad y la abundancia de la tierra. De este modo, ciertamente se halla el conocimiento ideológico resumido en la frase “los *mallkus* cuidan la tierra” en sus propias misiones respectivas, lo cual implica que la Organización comunal sirve como un aparato ideológico de la comunidad, según la teoría de la ideología de Althusser.



*Fiesta Patria
(2 de agosto
de 2003,
Chuquiñuma)*

⁴⁷ Se celebra la fiesta patria el 6 de agosto en las escuelas de la categoría urbana, el 2 de agosto en las de la categoría rural. Colquencha es de la primera y Chuquiñuma es de la segunda.

X.5.3. La proporcionalidad de la obligación del cumplimiento de los *mallkus*

X.5.3.1. “Todos deben cumplir con la responsabilidad”

En el conocimiento ideológico “los *mallkus* cuidan la tierra”, se detecta también una implicación moral. Ante todo, esta obligación para atraer la abundancia debe de ser provechosa para todos los que poseen terrenos, por lo tanto, ser compartida la obligación por los mismos, debe de ser correcto y justo moralmente. Es decir, en este concepto moral sobre su responsabilidad —los *mallkus* deben cuidar la tierra que nos da de comer—, hallamos la razón justificada del sistema y la ética de su designación con la norma *uraqita*: todos los comuneros que poseen tierras y las aprovechan, deben cuidarlas, mediante los deberes de los *mallkus*. En otras palabras, este principio moral origina la norma de designación *uraqita*.

En efecto, consideramos que ser justo moralmente también es una clave en el sistema de los *mallkus* de *uraqita*. Primero, su responsabilidad debe ser compartida por todos los que poseen terrenos en el territorio de la comunidad, sin importar la capacidad ni la aptitud de cada individuo, que de hecho son casi todos los comuneros. Aquí se percibe una equidad que puede legitimar el sistema (La justicia aritmética o igualitaria que implica el trato igualitario de todas las personas, según la clasificación de Aristóteles).

Además, se considera que el peso de la responsabilidad debe ser proporcional a la extensión de la tierra poseída; en efecto, en el sistema de la Organización comunal, hallamos unas medidas para conseguir esta proporción; a la vez, existen casos de reclamaciones contra su desproporción. Aquí también se percibe una equidad (La justicia geométrica o proporcional que implica un trato diferenciado, conforme a los méritos personales, según la clasificación de Aristóteles); Sobre esta implicación moral vamos a detallar a continuación.

X.5.3.2. “Los que tienen terreno grande, deben cargar más”

Existen varias informaciones de la proporción entre la extensión de los terrenos poseídos y el peso de la responsabilidad de cumplir con los *mallkus*, en los estudios precedentes; ya hemos citado las afirmaciones al respecto, por Rasnake (1988), Buechler (1980) y Fernández Osco (2000) con anterioridad [X.1.].

En Colquencha, se observa cierta diferencia en el itinerario de *mallkus* dependiendo de la extensión de los terrenos poseídos: sólo los *originarios* que poseen más terrenos asumen el puesto del líder (*jach'a mallku*) del *ayllu*⁴⁸. Se explica que los *originarios* poseen terrenos de 30 hectáreas y los *agregados* poseen la mitad: 15 has. Sin embargo, parece que la diferencia entre las familias o los grupos de descendencia es más grande, y a los que poseen terrenos grandes se les presiona más en torno al cumplimiento de los *mallkus*, aunque sean *agregados*.

Por ejemplo, en el año 2002 un alumno de la escuela secundaria y su madre desempeñaron el *coronel*. Los comuneros nos explicaron que la razón por la cual fue designado un niño de tan corta edad como *coronel* era que tenía terrenos grandes, puesto que su padre murió en un accidente de camión volviendo de la cantera y el hermano menor de este último rechazaba el cumplimiento de *mallkus*. Dada esta circunstancia, el niño asumió la responsabilidad propia de los poseedores de grandes terrenos.



*Una pareja
del Coronel
(niño y su
madre)*

⁴⁸ Se reporta que hay pueblos aymaras en que sólo los *originarios* pasan todo el proceso de *cargos* hasta los más onerosos y prestigiosos, mientras que los *agregados* sólo alcanzan el nivel medio del proceso de *cargos* (Ticona & Albó 1997: 76).

Por otro lado, el matrimonio que desempeñó el puesto de *mallku mayor* en la fiesta de la *Asunta* en agosto de 2001 es conocido como poseedor de terrenos grandes, aunque es *agregado*. En esta ocasión, una pareja candidata, a la que en principio se le había asignado este cargo, fue obligada a renunciar y entonces las autoridades comunales obligaron a este matrimonio a realizar la sustitución⁴⁹, debido a sus grandes posesiones, según nos contó la esposa. Con motivo de esta fiesta, su esposo, que llevaba viviendo en la ciudad varios años por causa de una enfermedad, tuvo que trasladarse al pueblo para cumplir con su misión. Por esta razón, el año anterior, ella misma y su hijo —alumno de la escuela primaria— desempeñaron el *kamana*. Además, otro hijo mayor practicó el *postillón*. Con todo ello, iban acumulándose desembolsos, por lo que, según dijo, pasaba un momento angustioso.

En Colquencha, sólo tres puestos son obligatorios (*coronel, kamana y alcalde escolar*). Además, se pueden reemplazar por el ofrecimiento de animales, y también existen puestos sustitutivos. De este modo, el itinerario de *mallkus* es multi-lineal y permite elección. Pese a ello, los ejemplos citados arriba nos sugieren que la elección de los puestos no se deja a la decisión de cada comunero en plena libertad, sino que son nombrados para los puestos teniendo en cuenta el tamaño de los terrenos poseídos⁵⁰.

Por otro lado, en Chuquiñuma, la mayor parte de los puestos son obligatorios y la diferencia en el itinerario de *mallkus* entre familias es reducida⁵¹. Sin embargo, en Chuquiñuma también se considera que las obligaciones de los *mallkus* desempeñados se deben corresponder con la superficie de las tierras poseídas. Según Daniel, los que

⁴⁹ La designación de los puestos de la Organización comunal es una parte de la misión de las autoridades comunales.

⁵⁰ Aun así, es innegable la dificultad de comparar la gravedad de la responsabilidad entre familias, puesto que el itinerario de cargos es multi-lineal. Además, es imposible saber la superficie exacta de los terrenos particulares en comunidades cuyo terreno está registrado con el título de “proindiviso”.

⁵¹ Sobre todo antes, los puestos de *preste* y *Amijo cabecilla* eran únicos, pero se han duplicado, “porque muchas familias no los han desempeñado”, según los comuneros; es decir, esta multiplicación de puestos es una fórmula para conseguir que les correspondan a todas las familias estos cargos sin excepciones.

tienen menos de 1 ha. no deben desempeñar los *mallkus*, pero tampoco tienen “ni voz ni voto”. Pese a ello, si van acumulando terrenos por la compra o la transferencia, surge la obligación del cumplimiento de los *mallkus*. Según él, para la subsistencia, es necesario poseer al menos 2 has. sumando los terrenos de uso libre y las parcelas de cada zona de *aynuqa*; se considera este conjunto de tierras como un terreno completo y con esta unidad se suele ejecutar la compra-venta de terrenos. Los que poseen una unidad de 2 has. de extensión o más, tienen que ejercer los *mallkus*. Además, existe la opinión de que los que tienen varias unidades deben desempeñar el itinerario de *mallkus* varias veces. De este modo, el Sr. Natalio asumió el cargo de líder en el año 2002 por segunda vez, para desempeñar el segundo itinerario de *mallkus*.

Además, como hemos visto, en Chuquiñuma hay una campaña para independizar la zona norte de la comunidad, alegándose, como una de las razones, la parcialidad del peso de los *mallkus*. Dado que en la zona centro viven unos comuneros que poseen terrenos enormes⁵², el Sr. Darío se quejaba diciendo que aunque los de la zona centro poseen decenas de hectáreas, les imponen los *mallkus* parcialmente a los de la zona norte que tienen terrenos pequeños. Esta afirmación sugiere que se puede sostener el argumento de que es injusto no establecer una relación proporcional entre el tamaño del terreno y el peso de los *mallkus*.

En efecto, la proporción entre la extensión de las tierras poseídas y el peso de la responsabilidad también podemos comprender mediante la proporcionalidad moral: los terrenos se poseen particularmente, y los *mallkus* se designan por los terrenos particulares; a quienes no tienen terrenos no les obliga ningún puesto. Entonces, no es extraño que se considere que la cantidad de los beneficios que se obtiene de los terrenos debe estar proporcionada con su extensión⁵³. Si es así, no es irracional que se considere que quienes poseen más terrenos, y que por tanto reciben más beneficios, deban cargar

⁵² Según los datos del Expediente del Instituto de la Reforma Agraria, en la zona centro, se observan dos casos extremos de superficie en propiedad: 49.47has. y 81.36has. (ambos terrenos son registrados como de “pastoreo”). Los datos citados corresponden al informe pericial de la superficie registrada de la comunidad Irpa Grande (1978).

⁵³ Según Emilio Yujra, en el *ayllu* Colquencha, los *originarios* con terrenos grandes comían en platos grandes. Esta afirmación llama la atención sobre la proporción directa entre las cantidades del terreno y la comida.

con mayores responsabilidades sobre el <cuidado de las tierras>. Esta idea parece que es moralmente correcta.

A propósito, el cumplimiento de los *mallkus* que guarda proporción con la superficie del terreno poseído se parece al impuesto de tierras. A diferencia del impuesto monetario, la misión de los *mallkus* requiere una participación intensa en la comunidad, en la cual deben residir y practicar las costumbres tradicionales, al menos cuando ocupan sus puestos. En consecuencia, el sistema de los *mallkus* por sí mismo sirve para limitar el acceso a las tierras de la comunidad, exclusivamente a los comuneros, excluyendo a los forasteros. Por ejemplo, aunque un comunero venda su terreno informalmente a los forasteros, dado que estos últimos no pueden acceder a los puestos de *mallkus*, su derecho a la tierra “comprada” no se puede legitimar (puede ser expropiada). Por consiguiente, las tierras de la comunidad no se pueden explotar sin obedecer a los regímenes comunales, los cuales hemos visto en el capítulo IX.

Otra diferencia con el impuesto monetario, es que los *mallkus* conciernen a las tierras en sí mismas como ya hemos visto: los *mallkus* supervisan el sistema de *aynuqa* y asimismo, en la tierra de *aynuqa* realizan varios rituales (rezos y sacrificios, entre otros). En especial, los *kamanas* son los encargados de las tierras sembradas, para asegurar una buena cosecha. Si bien existen comunidades que no tienen *aynuqa*, sus autoridades realizan rituales agrícolas similares. Por ejemplo, el pueblo contiguo de Chuquiñuma, Itata arriba, donde vive Daniel, no tiene el sistema de *aynuqa*. Pese a ello, los *mallkus* realizan *Ayuno* (rezos por el ayuno) varias veces anualmente, para asegurar la fertilidad y la abundancia en el territorio de la comunidad. Es decir, aunque no tienen *aynuqa*, no se observa diferencia en el hecho de que las autoridades comunales sean responsables de las tierras de la comunidad y sus productos⁵⁴.

⁵⁴ Entre los ciudadanos de La Paz con los que tenemos amistad, los provenientes del altiplano, cuando son poseedores de tierras, desempeñan los *mallkus* de su pueblo sin excepción. Aunque hay algunas diferencias entre los pueblos (distintos puestos de *mallkus*, existencia o no de *aynuqa*, etc.), tienen en común el hecho de que el cumplimiento de los *mallkus* legitima el derecho a la tierra.

X.5.4. Los conocimientos ideológicos que sustenta y legitima el sistema de *mallkus* de *uraqita*: Conclusión

Con todo ello, el sistema de <*mallkus* de *uraqita*> supone ser legitimado mediante su rol y su responsabilidad, en virtud de los puntos siguientes.

1. El rol y el significado primordial que sirven como la razón justificada del sistema: “los *mallkus* cuidan la tierra” –tanto ritualmente como ecológicamente, atrayendo la fertilidad y la abundancia.
2. La equidad en torno a la designación de los *mallkus*: la obligación compartida por todos los comuneros que poseen terrenos (la justicia aritmética).
3. La equidad en torno a la proporción entre la extensión del terreno poseído y el peso de la obligación (la justicia geométrica).

Con estas características, el sistema obtiene la razón justificada para su existencia y asimismo, la imparcialidad entre los que tienen terrenos grandes y los que tienen terrenos pequeños. En consecuencia, el sistema puede perpetuarse. Aquí hallamos la importancia de los conocimientos ideológicos, especialmente el que resume la expresión <los *mallkus* cuidan la tierra> para legitimar el sistema.

De acuerdo con todo lo mencionado en el presente capítulo, podemos resumir que el motivo principal del cumplimiento de los *mallkus* es legitimar el derecho a la tierra; cuya responsabilidad central es <cuidar la tierra>, la cual es compartida equitativamente por todos los comuneros que poseen terrenos –conforme a la extensión de la propiedad. Dicho conocimiento ideológico supone un pilar no solamente para la Organización comunal, sino también para la comunidad que se basa en el control autónomo de la tierra.

Por decirlo así, gracias a que los *mallkus* cuidan la tierra, cada comunero puede gozar del beneficio de la misma. Todos los que aprovechan este beneficio, deben cumplir con su responsabilidad, <cuidar la tierra>, porque en caso contrario, resulta injusto. Con su cumplimiento, pueden legitimar el derecho a la tierra.

Estos conocimientos ideológicos se construyen y se transmiten en las actividades de los *mallkus*, incluidos los rituales, reafirmando y reforzando su valor, ético y legitimatorio. En consecuencia, el propio sistema de los *mallkus* de *uraqita* también se reafirma y se legitima. Además, mediante este sistema se puede limitar el acceso a las tierras de la comunidad, permitiéndoselo exclusivamente a los comuneros, y protegiendo su autonomía, con la legitimación de que la comunidad protege su medio de vida evitando que les pueda ser arrebatada por los foráneos.

A la luz de las observaciones que hemos realizado en este capítulo, podemos considerar que el sistema de *mallkus* de *uraqita* puede ser una clave para comprender la vinculación estrecha entre diferentes elementos: las fiestas y los rituales comunales, la Organización comunal, el uso y el sistema de posesión de la tierra y la agricultura que se basa en los mismos. En la presente tesis, pretendemos examinar y desenredar estos vínculos, a partir de nuestros datos etnográficos.



*Los mallkus
en su sitio
habitual en
el espacio
ritual
frente a la
iglesia*

En el siguiente capítulo XI, vamos a revisar las fiestas de la época de crecimiento del cultivo, donde el rol y la responsabilidad de *kamanas* destacan, especialmente en la fiesta de la Candelaria y el Carnaval, así como el uso de las flautas con el canal de insuflación.



XI. Los rituales de la época de crecimiento del cultivo



XI.1. El período inicial del crecimiento y Navidad

Generalmente, a mediados de noviembre –cuando la siembra está casi terminada–, los *mallkus* llevan a cabo el ritual de “*Sata tukunta Ayuno* (el Ayuno al culminar la siembra)”. Luego, a finales del mismo mes, se celebran los rituales de sacrificio para atraer la lluvia en los cerros situados al este (cerro Llallagua) y al oeste (cerro Parca) del pueblo, respectivamente. Aunque esta investigación no ha llegado a observarlos, según los comuneros, su proceso ritual es similar al sacrificio “*barbichu*” en agosto [V.2.2.]. Los puntos que lo distinguen de este último son: en noviembre se toca la flauta *ch’axi* con el canal de insuflación, en vez de la del *Llano wayli*, interpretada en el ritual del sacrificio de agosto; además, se coloca sólo la figura masculina –llamada *mallku* o *Achachila*– y no se coloca la femenina en ninguno de los cerros¹.

La ausencia de la figura femenina en los cerros –llamada *Pachamama*– sugiere la importancia del principio masculino –del *Achachila* que se encarga de los fenómenos atmosféricos– para atraer la lluvia y, a la vez, el contraste genérico y espacial entre la *Pachamama* (abajo: *aynuqa*) y el *Achachila* (arriba: *cerro*), como hemos mencionado con anterioridad [V.2.3.4.]. No obstante, las dos deidades no deben ser separadas en dos mundos extremos sino más bien unidas, con la lluvia que cae en la *aynuqa* como sembrado, la cual está con la *Pachamama*. A dichos rituales agrícolas les sigue el ritual Nacimiento o *Nacimiento Sata*.

XI.1.1. *Nacimiento* o *Nacimiento Sata*

Como se ha consignado más arriba, [VIII.3.2.1.4.] en los pueblos de nuestra investigación se celebra un ritual llamado “*Nacimiento Sata*” el 24 de diciembre. En Chuquiñuma el ritual es celebrado por la familia, mientras que en Colquencha los *mallkus* lo realizan alrededor de la iglesia de abajo. En ambos casos hacen figuras de barro en miniatura, especialmente representativas de ganados, creyendo en su

¹No obstante, existe información de que se colocan también las dos figuras antropomorfas en los cerros.

multiplicación [fotografías XI-1, 2, 3, VIII-9]. Primeramente vamos a describir el Nacimiento observado en el año 2001 en Colquencha.

XI.1.1.1. Nacimiento en Colquencha

11:30 horas: Se reúnen los *mallkus* (autoridades comunales) en la iglesia de abajo y se celebra una misa sencilla.

12:00 horas: Sacan dos bancos de la iglesia fuera, al espacio ritual frente a la iglesia, y los participantes –alrededor de diez personas cuya mayoría son los *mallkus*– almuerzan papas, *ch'uñu*, *tunta*, sopa y luego refrescos sentándose en los mismos.

14:00 horas: Interpretación de la flauta *ch'axi*

Unos participantes interpretan la flauta vertical con el canal de insuflación llamada *ch'axi*, acompañado por un tambor tocado con dos palos [fotografías XI-1 a, b y c]. La flauta *ch'axi* está hecha del árbol llamado tacamayo, partiendo una rama longitudinalmente en dos, se cala el interior y por último se unen de nuevo, enrollando las dos partes con cintas. Estas flautas, hechas en el mismo pueblo según los intérpretes, se llevan sobre el hombro colocando un cordón agarradero en los alrededores de los dos extremos de la flauta.

La flauta *ch'axi* tiene seis orificios delanteros: la más grande (*tayka*) mide unos 75 cm de longitud, mientras la mediana (*mala*) mide dos tercios de la *tayka*. Según los comuneros, existe la más pequeña –la mitad de la *tayka*–, aunque esta investigación no ha llegado a verla y se toca interpretando una sola melodía –paralelamente entre *tayka* y *mala*– con la relación de quinta.

Por lo que observamos, la estructura del repertorio tocado con la flauta *ch'axi* (cuya mayor parte es de la danza de *Q'axcha*) generalmente consta de dos partes: AABBAABB..., igual que en el caso de la danza de *Llano Wayli* [VII.1.1.]. Entre las partes A y B se interpreta una pequeña melodía intermedia [ejemplo musical (tomo II: G28)]. La flauta *ch'axi* no suena bien cuando está seca, aumentando el intersticio entre

las dos partes, de modo que preparan un cubo o bidón de agua para remojar la flauta con frecuencia [fotografías XI-1b y c]. Su estilo es elegante con el ritmo moderado, aunque el toque precipitado del tambor con dos palos produce un ritmo muy enérgico. La flauta *ch'axi* se toca durante la época de crecimiento de los productos, desde el mencionado ritual de sacrificio para atraer la lluvia (noviembre) hasta el Carnaval (febrero o marzo).

14:30 horas: Creación de miniaturas

Tras la interpretación de la flauta *ch'axi* durante un momento, los participantes comienzan a crear las figuras de animales de barro, sentados en los bancos al aire libre. El barro empleado es el del año anterior reciclado –es decir, se remojan las figuras de animales hechas con anterioridad, guardadas en la iglesia, convirtiéndolas nuevamente en barro–, según nuestra observación en el año 2001. El líder, Genaro Ortiz, –también es el catequista local– invita a los niños diciendo “*satañani, satañani* (vamos a sembrar)”.

En el medio de la creación, al empezar a llover, los participantes entran en la capilla para seguir con su tarea de elaborar figuras de ganados en miniatura detalladamente, en su mayoría de bóvidos; otras figuras reproducen la imagen de llamas, cerdos y gallinas. Unas mujeres habilidosas ponen una filigrana, que imita la faja que se pone en la frente de los bóvidos para protegerlos del roce de la coyunda, a la frente de sus propias obras figurativas

Una vez elaboradas suficientes cabezas de ganado con barro, las colocan en una mesita hecha de las ramas verdes de los pinos –imitación de la dehesa–, en la cual se acuesta la figura del Niño Jesús [fotografía XI-1d]. Se expone este escenario tipo belén en el centro cercano al transepto derecho de la capilla, con el fin de invocar la multiplicación de ganados, realizando la *ch'alla* sobre las figuras. Numerosas candelas donadas por los comuneros se colocan frente a esta obra como belén.

19:20 horas: se interpretan dos conjuntos de la flauta de *ch'axi*: uno es ejecutado por los intérpretes voluntarios con poncho rojizo, y el otro por los *coroneles* con poncho de color beige.

En el año 2001, el líder Genaro y su esposa bailaron cogidos de la mano (Genaro con su mano izquierda tomaba la mano derecha de su esposa), agitándolas vigorosamente en el interior y el exterior de la iglesia, al compás de la interpretación musical, en lo cual se supone que es un proceso ritual inventado por esta pareja y que no se realiza anualmente.

XI.1.1.2. Nacimiento *Sata* en Chuquiñuma [fotografías XI-2, 3, y VIII-9]

24 de diciembre: Creación de figuras en barro

La familia Luján de Chuquiñuma también hace figuras con barro en la noche del 24 de diciembre, con el título de “*Nacimiento Sata* (siembra del Nacimiento)”. En el año 2000, primero, por la tarde Edwin y Wilmer –nietos de Juan Luján– van a la dehesa pantanosa y seccionan con una hoz tres partes cuadradas de tierra –de unos 50cm² –, cubiertas de pastos [fotografías XI-2, VIII-9]. Luego llevan estas “*uraqis* (tierras)” en la carretilla y, en el camino de vuelta, en el lago pequeño hacen acopio de barro, para convertirlo en la materia prima de la creación.

Tras la cena, alrededor de las 22:00 horas, la pareja de Luján y sus nietos comienzan la creación de figuras de barro en la cocina a la luz del quinqué. Juan Luján, al comenzar, masticando hojas de coca, lava sus manos con agua hervida en una jofaina y echa este agua al barro poco a poco para hacerlo ideal en la modelación de las figuras. La creación de la familia Luján muestra una amplia variedad de figuras: bóvidos, óvidos, cerdos, gallinas, conejos, panes, coches, casa de dos pisos, *piwra* (o *pirwa*: almacén de *ch'uñus* y otros víveres), paredes, sillas, mesas, camas, seres humanos, entre otros. Estas figuras elaboradas en barro se colocan encima de las mencionadas tierras recogidas por los nietos de Juan.

El día siguiente por la mañana, Juan Luján lleva estas obras fuera, al rincón del patio para secarlas; hace una *ch'alla* rezando al *Achachila* y lanza confeti –llamado *mistura* en Bolivia– a las figuras de barro [fotografía XI-3a]. Este último procedimiento ritual se realiza para que los objetos se multipliquen siguiendo el modelo del confeti, según su explicación.

27 de diciembre “sata”: siembra de la creación de figuras de barro

Tres días después –el 27 de diciembre– se realiza la “*sata* (siembra)” de las figuras. Primero, los nietos Edwin y Wilmer sacan las figuras de “las tierras” cuadradas. Luego, en el terreno inclinado detrás de casa, escogen un lugar húmedo “para que crezcan bien” y cavan su tierra un poco; allí encajan las “tierras” cuadradas en el terreno cavado, con el pasto hacia arriba. [fotografía XI-3b].

Acto seguido vuelven al patio de la casa y cavan la tierra, seleccionando también un lugar húmedo y adecuado. En este hoyo entierran todas las figuras de una vez y las cubren con tierra. Pocos días después de la creación de figuras, proceden a su entierro y, por consiguiente, según ellos el día de la “siembra” no está fijado.

XI.1.1.3. Nacimiento: Ritual aymara y el catolicismo

Es indudable que la costumbre aymara del *Nacimiento* deriva de la exposición que representa la Natividad del Niño Jesús, costumbre del cristianismo denominada indistintamente *nacimiento* o *belén*, dada la historia de la colonización. En la escena del pesebre del belén se colocan las figuras de los Reyes Magos, el Ángel, los bueyes, los burros y las ovejas, además del Niño Jesús.

En el *Nacimiento* de Colquencha, en la escena se coloca la figura del niño Jesús, además de las de ganados de barro; de ahí que, al parecer, éste se asemeje al belén católico. No obstante, conforme al objetivo del ritual –multiplicación de ganados–, podemos considerar que las figuras de ganados son las que protagonizan esta escena, mientras que en el belén católico el Niño Jesús es el protagonista. En el caso del *Nacimiento Sata* de la familia Luján de Chuquiñuma, no se coloca la figura del Niño Jesús.

Además de estos dos casos observados, la mujer del cuarto hijo de la pareja de Luján nos informó sobre otra variante. Esta joven es oriunda del pueblo aymara –cuyo trabajo principal es el pastoreo– en la zona alta de la provincia de Pacajes del departamento de

La Paz. Según esta mujer, en la casa de sus padres “la siembra” de las figuras de barro se realiza en los cercados destinados a cada tipo de animal: la figura de llama en el cercado de las llamas, etc.

Las tres variantes del ritual de *Nacimiento* –Colquencha, Chuquiñuma y la familia ganadera de Pacajes– muestran una hibridación cultural, siendo su objetivo principal el de la proliferación de los ganados. En el ritual comunal de Colquencha apenas se conserva la figura del Niño Jesús, pero eso no sucede en los demás casos, de modo que los aymaras expresan los intereses primordiales a su estilo apropiándose de las costumbres católicas.

En los rituales de multiplicación de ganados en los Andes peruanos se emplean expresiones metafóricas, comparando la reproducción de ganados a la del mundo vegetal en las letras de canciones con las palabras: arraigar, crecer frondosamente y florecer, entre otras (Tomoeda 1986: 62-73). Por otro lado, en los rituales aymaras del *Nacimiento* (o *Nacimiento Sata*) tal idea reproductiva se expresa comparándola con la de la agricultura más que con el mundo vegetal –aunque los aymaras también emplean visualmente las flores en varios rituales–.

Entre las tres variantes mencionadas, en el de Colquencha, aunque las figuras no se siembran literalmente, el líder proclamó “*satañani* (sembramos)” al empezar a hacer las figuras de barro. En los demás casos, las figuras de barro “se siembran” de manera mimética o metafórica; es decir, las figuras pequeñas –en miniatura– se comparan con la semilla pequeña por sembrar; asimismo, a través de su “siembra”, se expresa metafóricamente la reproducción y la multiplicación de ganados u otros objetos [véase también VIII.3.2.1.4.].



La “siembra”
de las
figuras de
barro
(*Nacimiento
Sata*)

XI.2. El período medio del crecimiento: el año nuevo y la fiesta de la Candelaria

XI.2.1. Los ritos comunales en enero

XI.2.1.1. El relevo de las autoridades comunales en el año nuevo en Colquencha

Entre las autoridades comunales de Colquencha, se relevan el 1 de enero los tres puestos que conciernen a la justicia: el secretario de justicia (*jach'a tata*), el juez secundario (*sullka justicia*) y su interino (*jisk'a justicia*).

En la sede de las autoridades comunales se colocan dos mesas, lado a lado, para sentarse las autoridades masculinas: una mesa grande a la derecha mirando de frente, y una mediana a la izquierda. Los tres líderes (*jach'a mallku*, *sullka mallku* y *jach'a parruku*), mirando de frente, se sientan al otro lado de la mesa grande, dejando la pared a su espalda; mientras que las tres autoridades encargadas de la justicia se sitúan al otro lado de la mesa mediana [fotografía V-2]. Entre ellos, los tres líderes de la mesa grande, con los dos encargados de la iglesia, se relevan en junio –día de San Juan: la fiesta más próxima al año nuevo aymara–, mientras que los tres encargados de la justicia de la mesa mediana se relevan en el año nuevo gregoriano [véase V.1.3.].

Como hemos visto con anterioridad [V.1.], en el caso del relevo del líder (*jach'a mallku*), se realiza un rito elaborado de iniciación del líder entrante. Por el contrario, el relevo de los encargados de la justicia es más simple. El procedimiento central del ritual es la danza de los salientes en el espacio ritual frente a la iglesia, al compás de la interpretación musical, cuya mayor parte corre a cargo de la banda musical contratada por cada pareja de los *mallkus* salientes; no obstante, en el año 2002 el saliente del *jisk'a justicia* contrató una banda de *tarqa* (flauta vertical hecha de madera con el canal de insuflación) y los interesados bailaban al compás de su interpretación musical. En esta ocasión, igual que en otras fiestas del retiro de los *mallkus*, los salientes reciben regalos por el *ayni* y bailan poniéndose los panes del *ayni* [fotografía VI-2b].

Según los comuneros, así como el escrito por los colquencheños (CDIMA 2003: 23-4), con la flauta *ch'axi* se interpreta *Qachiwawi* para realizar una *ch'alla* en honor a las mencionadas figuras de barro; asimismo, al esperar el año nuevo se interpreta la misma flauta bailando, a partir del último día del año [véase el anexo1] y una joven es seleccionada para dirigir esta interpretación. A pesar de estas informaciones, en el año nuevo de 2002, no observamos tal costumbre de *Qachiwawi*, la cual parece que ya ha desaparecido.

XI.2.1.2. Los ritos de enero en Chuquiñuma

XI.2.1.2.1. Misa de Juramento

En Chuquiñuma todas las autoridades comunales se relevan el 1 de enero. En la Iglesia parroquial de San Agustín en la capital Viacha, se celebran unas misas llamadas “juramento” para bendecir a todos los *mallkus* entrantes en la parroquia, deseando su futuro próspero². En el año 2001, se celebraron dos misas en dos domingos sucesivos— 7 y 14 de enero, puesto que no todos los *mallkus* pueden entrar en la capilla de una vez.

La mayoría de los *mallkus* en la provincia Ingavi se visten con un poncho sobre el cual se pone un látigo enrollado alrededor del hombro [fotografía XI-4a]; en la capilla también se reúnen con este uniforme de gala. Además, llegada la época del crecimiento de cultivos, los *kamanas* –vigilantes del sembrado *aynuqa*– también están presentes en dichas misas, aunque su toma de posesión precede al Año Nuevo. Los *kamanas* llevan un poncho negro, con las ramas de palma para alejar el granizo y las heladas que dañan el cultivo. Estas ramas destacan por su altura entre los asistentes que atestan la capilla [fotografía XI-4b].

² En las actividades parroquiales se aprovecha la música. En la misa de Juramento, celebrada en el año 2001 en la Iglesia parroquial de San Agustín, también el coro femenino cantó unos himnos religiosos en el idioma aymara con acompañamiento de mandolina. En el mundo aymara se observan los instrumentos de cuerda principalmente en las actividades parroquiales. Las Iglesias evangelistas (protestantes) también emplean los cantos con guitarra.

El 14 de enero del año 2002, la misa “Juramento” para los *mallkus* entrantes duró de 11:30 a 12:30 horas. Luego, los *mallkus* de cada comunidad, recibiendo la bendición y la felicitación con el confeti por los interesados, fueron al acontecimiento, organizado separadamente por su propia comunidad. Los *mallkus* de Chuquiñuma se reunieron en un salón (llamado “*local*”) para celebrar un banquete con que acompañar el juramento. Según Daniel Luján, en la comunidad Hilata Arriba se tiene como costumbre hacer una carrera entre los *mallkus* entrantes en dirección al salón del banquete ceremonial.

Tras los acontecimientos celebrados en la capital Viacha, los *mallkus* ingresantes de Chuquiñuma regresan a su pueblo y visitan casa por casa tocando el cuerno para saludar a cada comunero [fotografía XI-4c]. Los que son visitados acogen a los *mallkus* con placer, invitándoles a coca. En el altiplano que va verdeciendo con las hojas pequeñas del cultivo, resuena el sonido del cuerno.

XI.2.1.2.2. El Ayuno³

Posteriormente, en un jueves a mediados de enero, se celebra el ritual del *Ayuno*, constituido como la primera tarea de los nuevos *mallkus*. El objeto principal de este ritual es, según los comuneros, en el momento del comienzo de la última fase del crecimiento del cultivo, conseguir que este último marche bien, evitando el peligro especialmente del granizo que daña cultivos.

El *Ayuno* de Chuquiñuma se celebra alrededor del 20 de enero anualmente. Aunque esta investigación no ha llegado a observar tal ritual, según los comuneros, por la mañana se reúnen los *mallkus* y los demás comuneros en la capilla de la iglesia, donde se celebra una misa con el catequista local. Tras el *Ayuno* que dura toda la mañana, hacia el mediodía salen al recinto exterior.

Los participantes se arrodillan y piden perdón a Dios. El celebrante concede a los comuneros pedazos de pan mojado en vino tinto, preparados en bandejas. Acto seguido

³ La mayor parte de la información sobre el ritual *ayuno* ha sido obtenida gracias a la colaboración de Daniel Luján.

todos los participantes son invitados al banquete *qurpa*, semejante al de la fiesta de la Santa Cruz, con la diferencia de que a este último se invita solo a los *Amijos*. El gasto del banquete del *Ayuno* de enero es asumido por los *mallkus*.

XI.2.1.2.3. La reunión del *Nombramiento*

Una vez terminado el banquete alrededor de las 14:00 horas, la reunión pasa a la de la elección de los organizadores de la fiesta de la Santa Cruz del año próximo –es decir, la fiesta que se celebra dentro de unos dieciséis meses–. Primero, el líder (*jach'a mallku*) toma la palabra: “Dispense, por favor (*licenciamampi*), todos los comuneros, los cumplidos de *mallkus* (*pasado naka*⁴), los que todavía no han cumplido los *mallkus* (*persona naka*), vamos a elegir los nuevos *prestes* y *Amijo cabecillas*”. Al contestar a estas palabras, uno de los ancianos –cumplidos de los *mallkus*– pronuncia el discurso de apertura de la sesión.

Eligen dos parejas del *preste*, votando a mano alzada, entre cuatro candidatos seleccionados por el líder de antemano. Todos los presentes, tanto adultos como niños, participan en esta votación. Las dos parejas que obtienen más votos se eligen y se nombran *prestes* del año que viene. Esta decisión es irreversible y por tanto, en principio, los nombrados no pueden eximirse de la responsabilidad.

Seguidamente, se eligen las dos parejas del *Amijo cabecilla*. La elección de este puesto se ejecuta de manera más relajada que la de *prestes*, consistente en reconocer a los aspirantes como los *cabecillas* electos. De este modo, el número de parejas del *Amijo cabecilla* no está fijada estrictamente y el del año 2002 fue de tres, aunque generalmente es de dos. Ambos puestos –*preste* y *Amijo cabecilla*– son obligatorios, de modo que aspiran a conseguirlo quienes quieren desempeñarlos pronto. Por el contrario, cuando no exista ningún aspirante al puesto, los *mallkus* deben cubrirlo rogando a uno su aceptación y cumplimiento.

⁴ “*Naka*” es el sufijo pluralizador en el idioma aymara, que corresponde a “s” en español.

Los organizadores electos de la fiesta de la Santa Cruz del próximo año, nombrados mediante el proceso citado, participan también en el Juramento que se celebra en el tercer día de la misma fiesta del presente año, recibiendo la bendición y el broche con una pequeña banderilla nacional de los celebrantes en la iglesia [véase III.1.].

En la reunión se eligen y se nombran solamente los puestos de *uraqita* (por la tierra). Los organizadores particulares *–pasantes–* están fuera del interés comunal [véase la tabla III-1].

Por lo mencionado, resumimos el proceso ritual del *Ayuno* que se celebra a mediados de enero: por la mañana rezan para conseguir la *bendición* –crecimiento favorable y fertilidad del cultivo– guardando ayuno; luego, los *mallkus* invitan a los comuneros al banquete (*qurpa*), y por último, se eligen los responsables de la fiesta principal del año que viene. En este acontecimiento anual se observa explícitamente la vinculación estrecha entre la *bendición* (fertilidad y abundancia) de la agricultura, la Organización comunal y la organización de la fiesta, así como la iglesia católica y su religiosidad. Además, nos llama la atención el hecho de que el líder, en su palabra, llama a los comuneros clasificándolos según su situación del cumplimiento de *mallkus*: los cumplidos de *mallkus* (*pasado naka*) y los que todavía no han cumplido los *mallkus* (*persona naka*), sugiriendo la importancia de esta distinción.



Los organizadores electos de la fiesta de Santa Cruz, bendecidos en la misma fiesta

XI.2.2. Tareas de la época de crecimiento de cultivos

XI.2.2.1. Labranzas

En esta época en Chuquiñuma, se realiza la siembra tardía de la cebada destinada a forraje [véase I.2.5.]. Además, acercándose al apogeo de la época lluviosa, es importante aporcar el cultivo de tubérculos, labranza que se realiza mediante dos técnicas en los pueblos investigados [fotografías XI-5]:

-*Pichaña*: aporcar pasando la yunta entre los surcos, técnica apropiada para las parcelas amplias como las de la *aynuqa*;

-*Qawaña*: aporcar con una *liwkhana* –un tipo de azada–, la cual se maneja trazando la forma de X o λ entre las plantas, para amontonar la tierra en torno a los tallos de la planta.

Cuando las plantas alcanzan de unos 15 a 20 cm de altura, pueden aporcarse en cualquier momento; conviene realizarlo cuando la tierra está mojada, después de una lluvia.

Existen áreas donde hace falta fumigar en esta época. Según los comuneros, en los últimos lustros, en cierta parte de *aynuqa*, los parásitos dañinos han empezado a proliferar, aunque se mantenga de 6 a 7 años de barbecho, por lo tanto se ven obligados a incorporar la fumigación en el proceso del cultivo de papas [véase IX.1.5.] [fotografía XI-5c].

En el caso de la lluvia excesiva, es necesario evacuar el agua del sembrado. Existen casos en que no tienen más remedio que extraer el agua del sembrado, puesto que una vez que se anegue, se daña el cultivo (*vid.* Carter y Mamani 1989[1982]: 85). Así, en esta época crucial, es importante que llueva pero no excesivamente, evitar el granizo y la helada que dañan el cultivo, y vigilar los sembrados para que no entren los ganados.

Los *kamanas* son quienes tienen la responsabilidad de estas labores sustanciales en las tierras de *aynuqa*.

XI.2.2.2. *Kamana* (*yapu kamana*: *kamana* del sembrado)

Aunque el título del puesto es *kamana*, este término no se emplea como el título apelativo; es decir, no los llaman “*kamana*” sino “*Justicia*” o “*misa campo*”. En Chuquiñuma los *kamanas* se visten con el sombrero blanco de fieltro y el poncho negro, sobre el cual llevan una tela blanca, colgando del hombro, envolviendo coca, una botella de alcohol, papas y *ch'uñus*. Llevan también un *pututu* (cuerno) y una rama de palma llamada *Alma Bendita*. Una vez que han tomado posesión de su cargo –en la época de brote–, los *kamanas* deben ir vestidos con este uniforme en el pueblo, según los comuneros [fotografías XI-6 b y c].

Su misión primordial es proteger los cultivos contra el granizo y las heladas que destruyen los productos. Cuando comienzan a formarse nubes negras –las cuales son indicio del granizo–, los *kamanas* se apresuran a enviar el humo al cielo, haciendo fuego, a la vez que tocan el cuerno y gritan dirigiéndose a los *Achachilas*: “¡Pasa, Pasa, *Achachila!*, ¡*Wawamatua* (somos sus hijos y nietos)!” entre otras palabras imperativas. Según Daniel Luján, para hacer *pututu* se debe utilizar el cuerno derecho que es más grande que el izquierdo; “el *pututu* del cuerno derecho es muy potente, con lo que puede parar no solamente el granizo sino también la lluvia, y por ello no hay que usarlo de manera excesiva en la época del crecimiento de cultivos; no obstante, el *pututu* del cuerno izquierdo no lo es y puede emplearse en cualquier momento”⁵.

En la *aynuqa* se halla un tipo de caseta hecha de barro y piedras, techada de paja, la cual funciona como una base de la actividad de *kamana*, siendo un espacio ritual⁶ [fotografía XI-6]. Esta construcción en Chuquiñuma es permanente, mientras que las colquencheñas, llamadas *Novena*, deben ser levantadas y destrozadas por los *kamanas*

⁵ Entrevista 19 de enero del año 2004

⁶ Carter y Mamani (1989[1982]:255), en su descripción sobre *kamana* de Irpa Chico, pueblo contiguo de Chuquiñuma, designan esta caseta como “altar (calvario).”

anualmente –cada *kamana* la construye en su puesto de las tierras de *aynuqa*–⁷ [fotografía XI-7a]. A continuación ahondaremos en los rituales elaborados del *kamana* en Colquencha.

XI.2.3. Fiesta de la Candelaria en Colquencha [fotografías XI-7 y 8]

En Colquencha se celebra el tercer *Ayuno* en la época de crecimiento del cultivo, a finales de enero o a principios de febrero; dado que el día del *Ayuno* no está fijado, se mueve según las circunstancias tanto del crecimiento como de los encargados –los *mallkus*–. Por el contrario, el día de la fiesta de la Candelaria es fijado por el calendario litúrgico: 1 y 2 de febrero.

La clave de la fiesta es llevar a la iglesia una parte del cultivo que está creciendo en la *aynuqa*, y hacerla pasar por un proceso ritual para que los productos maduren bien; y por último, reponer el cultivo bendecido en la tierra donde estaba. Los *kamanas* son los encargados del movimiento ritual del cultivo *aynuqa* →iglesia →*aynuqa*. Unas diez parejas del *kamana* comienzan su misión tras la siembra, alrededor de diciembre. Cada *kamana* designa un *maestro* –sabio o celebrante aymara– para que le dirija. A continuación vamos a describir la fiesta de la Candelaria, a partir de las investigaciones del año 2002: 1º año de *aynuqa*: Taraqullu (sembrado en el año 2001), y del año 2004: 2º año de *aynuqa*: Wayllamaya (sembrado en el año 2003); ambas tierras son del *parki* (ladera)⁸ [véase la tabla IX-2].

En la parte superior de la *Novena*, caseta sagrada del *kamana*, observada en el año 2002, se hallaba una rama de palma, una bandera blanca, sal, ají y alcohol, mientras que en el mismo espacio ritual investigado en el año 2004 se hallaban un par de pequeñas botellas (alcohol y vino tinto) colgadas del cruce de las palmas [fotografía XI-7].

⁷ No obstante, en Colquencha existen cuatro construcciones supuestamente precolombinas, también designadas como “Novena”.

⁸ Todos los *kamanas* realizan el mismo ritual simultáneamente en su puesto encargado (por ejemplo, 1º año *aynuqa parki*, 2º año *aynuqa pampa*, entre más de diez puestos), pues no pudimos observar todos.

En la caseta del *kamana* en Colquencha no existe un espacio vacío para entrar, pero se halla un nicho en la pared del lado este, donde se colocan flores de clavel, velas y un incensario, entre otros elementos rituales. Alrededor de la caseta se colocan leñas para prender fuego y producir el humo. La caseta está atada ligeramente con un cordón [fotografía XI-7a].

En el año 2002, once parejas del pueblo Colquencha tomaron posesión del cargo de *kamana*, mientras que en el año 2004, ocho parejas lo asumieron; en este último caso, dada la ubicación de la nueva *aynuqa* que está cerca del pueblo Marquirivi, sus tres parejas asumieron este cargo.

1º día (Víspera)-1 de febrero [2002, 2004]: Llevar los productos a la iglesia

En la mañana [2004]: Alrededor de la caseta *Novena*, construida por el *kamana* el pasado 31 de diciembre del año 2003, se reúnen, además de la pareja del *kamana*, el *maestro* perteneciente a la pareja, los niños que desempeñan el papel de *Angelito/a* y la parentela del *kamana*. Se sacrifican tres ovejas en el espacio ritual, que cocinan y comen en el mismo sitio.

El *kamana* se pone un poncho negro encima de otro poncho grisáceo, llevando en su cabeza un *lluch'u* (gorro tejido con orejeras) verde y, encima de éste, un sombrero de fieltro con una cruz en su parte delantera [fotografías XI-7d y e, XI-13 c y d, XI-14a y XI-16]. Este encargado de la *aynuqa* lleva barba y bigote y deben mantenerlos hasta la cosecha. Su esposa se viste con una falda verde y una blusa negra, sobre la cual lleva un tejido blanco. En su cabeza se pone una especie de capucha negra bordada (*mentirse*), igual que las líderes (*t'alla mamas*). Los *Angelitos* también se visten de ceremonia: los niños con un poncho, y las niñas por su parte con un tejido a mano y una falda verde [fotografías XI-13 y 14].

16:30 horas: El *kamana* masculino va al sembrado (*aynuqa*) y recoge tempranamente un tanto de productos y los envuelve con un tejido blanco; lo porta en los brazos como si fuera un bebé llevándolo al espacio ritual [fotografía XI-7e]. Con ocasión de la fiesta de

la Candelaria, los productos se recogen con raíz, para poderlos replantar, después de haber procedido a su bendición. En la *aynuqa* de primer año, su cosecha consta únicamente de tubérculos. En el segundo año, se recoge principalmente cebada, con un poco de tubérculos sembrados consecutivamente (*kutirpu*).

Los que están en el espacio ritual reciben al *kamana* que trae los productos inmaduros, expresando la bienvenida agitando la bolsa tejida de coca. Luego, los colocan sobre el tejido ritual extendido en el suelo. Realizan una *ch'alla* y echan el humo del incensario sobre los productos, bajo la dirección del *maestro*. El *kamana* y el *maestro* soplan la corneta hecha de calabaza de vez en cuando.

17:00 horas: Bendición a los productos nuevos en la iglesia

El *kamana* que lleva los productos envueltos por el tejido blanco va a la iglesia por delante de los demás participantes, entre los cuales, la mayoría de las mujeres lleva a su niño sobre las espaldas [fotografía XI-8a]. Al llegar al espacio ritual frente a la iglesia, los *kamanas* soplan la corneta hecha de calabaza. En este espacio, los *mallkus* esperan, dejando la iglesia a su espalda, y reciben a los *kamanas* que llegan sucesivamente de su *aynuqa* encargada; girando su bolsa de coca para expresar la bienvenida a los *kamanas*, arrodillándose, descalzándose y descubriéndose en señal de respeto [fotografía XI-8b].

La pareja del *kamana* y su *maestro* por su parte se arrodillan en este espacio ritual y van de rodillas hacia los *mallkus*; los demás seguidores del *kamana* también les siguen. Cuando las dos partes –los *mallkus* y los del *kamana*– se acercan, los *maestros* tañen la campanilla agitándola e inciensen para bendecirlos.

[Observación en el año 2002] Los *mallkus* y la pareja del *kamana* junto con su séquito entran en la iglesia cantando el himno religioso (“Dulce María”). En el espacio donde se coloca habitualmente el altar se halla una mesa grande con un mantel, en vez del altar que en esta ocasión está en el fondo de la capilla, detrás de la mencionada mesa grande [fotografía XI-8c]. Debajo de esta mesa están colocados los *misa awayus* blancos (las *bendiciones* envueltas por el tejido blanco; véase VIII.4.) de las autoridades femeninas. Ante esta mesa, primero, la pareja del *kamana* y los *Angelitos* se arrodillan y rezan.

Los que están apostados en la iglesia –el *mayordomo* (encargado de la iglesia) y unos *maestros*– reciben del *kamana* sus productos inmaduros y los colocan encima de la mesa [fotografías XI-8c y d], mientras que los *maestros* echan el “vino tinto”⁹ sobre los productos traídos de las tierras de cada *aynuqa*.

Los participantes –los *kamanas* y su séquito– caminan a lo largo de la mesa –de derecha a izquierda– y alzan los productos expuestos, besándolos. El *maestro* que está al lado opuesto de la mesa les enseña el lugar (*aynuqa*) de origen como “Esto es de Pampa sata”¹⁰, esto es de Taraqullu” [fotografía XI-8e]. Los participantes ya están considerablemente embriagados por los abundantes licores ingeridos para realizar la *ch’alla* desde la mañana en el espacio ritual de la *aynuqa*. Tras el mencionado proceso ritual en la iglesia, los participantes van a la casa del correspondiente *kamana*.

2º día (Fiesta central)-2 de febrero [2002]: Devolver los productos al *kamana*

11:30 horas: Misa para los *kamanas*

En el año 2002, el líder (*jach’a mallku*) era Genaro Ortiz quien también es catequista. Genaro celebró una misa en la nave de la iglesia, donde once parejas del *kamana* se dispusieron en dos columnas; los hombres estaban a la derecha de su mujer, mirando hacia el santuario. Tras la oración, Genaro bendijo con agua bendita mediante una flor roja, asperjando la cabeza de cada uno.

13:00 horas: Danza de los *kamanas* al compás de himno religioso

En el año 2002 tres mujeres cantaron himnos litúrgicos mirando su cancionero, con acompañamiento de dos mandolinas y un tambor, tocados por tres jóvenes. Con esta música, las parejas del *kamana* bailaron como se cita a continuación: los hombres se ponen en una fila y la hilera de mujeres les sigue, formando un círculo. Primero, los

⁹ EL “vino tinto” es un líquido tinto no destinado a la ingesta sino para el ritual (*ch’alla* para los productos); en esta ocasión, está embotellado en una botella de polietileno.

¹⁰ Suponemos que “Pampa sata” no es un topónimo sino que significa primer año (*sata*) de *aynuqa* de *pampa*. En esta ocasión, el *maestro* parece que no quiso que supiéramos las informaciones interiores; tal vez por ello emplease estos términos que pueden indicar claramente el lugar de *aynuqa* para los comuneros, si bien es difícil saber su significado para los forasteros no aymaras.

hombres marcaron el paso al compás de la música, llevando los productos envueltos por el tejido y sus mujeres dando palmadas. El círculo se movía lentamente a derecha y a izquierda. Tras bailar de este modo durante unos cinco minutos, las mujeres llevaron los productos inmaduros mientras sus maridos daban palmadas. Otros asistentes –los *mallkus* y *maestros*– también tocaban las palmas.

13:20 horas: comida en el espacio ritual frente a la iglesia

Se sacaron dos bancos de la iglesia fuera, al espacio ritual frente a la iglesia, los *mallkus* y los *kamanas* tomaron un almuerzo con sopas, un segundo plato con carne, así como papas y *ch'uñus* colocadas sobre una prenda tejida. Estas comidas fueron preparadas por cada pareja y a las que se invitan mutuamente.

14:30 horas: Interpretación de la flauta *ch'axi*

Unos quince intérpretes, incluidos los cuatro *coroneles* con el poncho beige, empezaron a tocar la flauta vertical con el canal de insuflación *ch'axi* [fotografía XI-1c]. Los *mallkus* que se sentaban en la escalinata, a la derecha de la fachada de la iglesia, agitaron su bolsa de coca para expresar la bienvenida a los intérpretes. Al principio, estos interpretaron con el *lluch'u* verde en su cabeza, quitándose el sombrero de fieltro, los temas de “papas”, “cebada” y “*kamana*”, entre otros, formando un círculo giratorio, moviéndose lentamente a derecha y a izquierda.

15:00 horas: En la capilla, el *mayordomo* (encargado de la iglesia) extrajo unos pocos productos de cada una de las once telas que envuelven los productos traídos de la *aynuqa*, expuestos sobre la mesa, uno tras otro. Luego, puso dos velas encima de cada bulto envuelto por el tejido.

15:30 horas: *Ch'alla*: En el espacio ritual frente a la iglesia, los *mallkus* realizaron una *ch'alla*: arrojaron tres veces una copita de alcohol a lo lejos hacia el este.

17:00 horas: En la capilla de la iglesia, las parejas del *kamana* dieron pasos hacia la mesa y recibieron el bulto envuelto por el tejido con dos velas; haciendo repiquetear las campanas de la iglesia, las once parejas del *kamana* con sus séquitos regresaron a su respectiva *aynuqa*. Unos veinte ejecutantes de la flauta *ch'axi* despidieron a cada grupo

del *kamana*, acompañándolos hasta el rincón de la plaza central cada vez que salía el *kamana* de la iglesia. Los productos bendecidos en la iglesia deben ser repuestos en la tierra donde estaban. Este día de la Candelaria se considera que hay riesgo de granizo que daña el cultivo y, para evitarlo, los *mallkus* rezan en la iglesia durante toda la noche.

* * *

Como se ha mencionado más arriba, el núcleo de la fiesta de la Candelaria es hacer que los productos inmaduros sean bendecidos en la iglesia para que maduren bien. Los *kamanas* son responsables de la producción de la *aynuqa* encargada, y en consecuencia, del proceso ritual de la fiesta; en esta fiesta, el *kamana* masculino es protagonista, comparado con el Carnaval en que la pareja del *kamana* destaca su unión.

En el Carnaval el cultivo alcanza su mayor nivel de crecimiento. Los *kamanas* también son los protagonistas de este acontecimiento comunal de modo aún más magnífico que en el caso de la fiesta de la Candelaria. Estos acontecimientos muestran explícitamente el hecho de que sus rituales estén estrechamente vinculados con la producción agrícola, de manera más directa que las fiestas patronales en la época de abundancia (mayo-septiembre). A continuación vamos a describir el Carnaval de los pueblos investigados.



El kamana que cuida el producto inmaduro en la fiesta de la Candelaria

XI.3. Época del florecimiento: cultivo en auge

XI.3.1. Carnaval en Colquencha¹¹

XI.3.1.1. La fiesta de los domingos y la danza de *Ch'uta* [fotografías XI-9, VII-12]

Los pueblos de nuestra investigación tienen puntos comunes en sus elementos rituales del Carnaval: los rituales para la casa, ganados y productos, el acontecimiento de los *kamanas* y las danzas al compás de la flauta con el canal de insuflación. No obstante, su itinerario difiere dependiendo del pueblo. En Colquencha se celebran fiestas brillantes, incluida la danza de *Ch'uta* en los dos domingos, entre los cuales hallamos una semana primordial del itinerario del Carnaval. En el año 2002 participaron cuatro grupos de la danza de *Ch'uta*, citados a continuación:

- *Ch'uta Jayankiris* (desde lejos): la mayoría es residente de la metrópoli La Paz
- *Ch'uta Choleros*
- *Ch'uta Warmi q'ipi*
- *Ch'uta* Flor de Caliza

“*Cholero*” y “*Warmi q'ipi*” significan “hombre que quiere mujer”, según Emilio Yujra. Ciertamente, el significado de “*Warmi q'ipi*”: <mujer como una carga a las espaldas> nos recuerda el cuento <un cóndor y una joven>. La palabra “*Ch'uta*” está más difundida con su connotación de “mujeriego”, incluso en la metrópoli La Paz. Los bailarines masculinos enmascarados “*Ch'utas*” también pueden llamarse “*Ch'uta Achachis*”, como se ha mencionado con anterioridad [VII.2.3.3.].

El vestuario de *Ch'uta* [fotografía XI-9]

Los *Ch'utas* llevan una máscara hecha de malla de alambre fino, cuyos grandes ojos celestes están pintados, alrededor de los cuales o en su mejilla rojiza, se hallan varios adornos –lentejuelas, espejos y flecos de lana– los cuales representarían lágrimas. La

¹¹ Sobre el proceso panorámico del Carnaval en el año 2002, véase la Tabla XI-1: Itinerario del Carnaval de Colquencha (Tomo II).

parte inferior de la máscara está cubierta de barba y bigote, por lo que no se ve la boca. En su cabeza lleva un *lluch'u*, y un sombrero que suele llevarse colgado a la espalda. Su traje se confecciona con un diseño singular e híbrido: con tela bordada de flores llamativas y sus pantalones de forma inflamada. En el interior del traje llevan una camisa y corbata, poniéndose un tejido a la espalda del traje así como una faja de tejido como cinturón. Encima del traje, llevan dos bolsas cruzando sus cordones al pecho¹².

El Pepino [fotografía XI-10]

En la comparsa de *Ch'uta* acompaña otra figura enmascarada llamada “*Pepino*”, portada por varias personas. Su vestimenta es un tipo de mono bicolor; se combinan dos colores a lo largo de los ejes –del delantero, de la espalda, y de la cara–, tanto vertical como horizontal. Esta figura bufona lleva una bolsa con confetis (*mistura*) y un palo papelerero llamado “*matasuegra*” para pegar a la gente.

La danza de *Ch'uta* es bailada en pareja y en gran número. En el Carnaval de la ciudad de La Paz también se baila esta danza con centenares de parejas. En Colquencha también cada comparsa consta de decenas de parejas. Su organizador, “*pasante de Ch'uta*”, se puede clasificar en el puesto sustitutivo de la Organización comunal, dado que su realización puede suplantar a los puestos opcionales de la Organización. Sus funciones son: contratar una banda musical para el acompañamiento de la danza tipo comparsa; conseguir los participantes; invitar a los participantes incluidos los músicos a comidas y a bebidas; y preparar el alojamiento para los no comuneros. No obstante, el gasto de alquilar vestuario de *Ch'uta* se carga a cada participante.

Q'axcha (Colquencha) [fotografías XI-11 y XI-12]

La flauta *ch'axi* se utiliza desde alrededor de la Navidad hasta el Carnaval para cultivar unos géneros musicales dirigidos por los *coroneles*. Especialmente en el Carnaval se baila la danza de *Q'axcha* usando un brillante vestuario: los intérpretes masculinos se visten con un poncho corto blanco con unas rayas, encima de un traje corto finamente

¹² Según Daniel Luján, en esta bolsa se llevan *chacharuna* (chicharrón) o, como sustitutivo, confites con los cuales invitar a su chica (3 de marzo del año 2002).

bordado –semejante al vestuario del *Jach'a tata* de la <Estrangulación del zorro> y <*Wari katu*> en las fiestas de la época de abundancia–. En su cintura se cuelgan varias bolsas de coca, así como el *Wichi wichi*: varias bolas tejidas multicolores, ligadas por cordones, las cuales no dejan de recordarnos la forma de los tubérculos que están creciendo.

Las bailarinas también se visten de ceremonia con una blusa negra finamente bordada. Tanto los intérpretes masculinos como las bailarinas llevan un sombrero que tiene pequeñas flores artificiales en la parte superior, enrolladas por una cuerda tejida a lo largo de su copa en forma espiral. En su cuello se enrollan serpentinas de papel¹³. Algunos intérpretes masculinos llevan un *murú lluch'u* (gorro sin orejera pero con cabellera rizada de mujer), debajo del sombrero.

El grupo de *Q'axcha*, el cual consta de unos veinte a treinta ejecutantes, es organizado por los *coroneles* [fotografías XI-11d y XI-12c]. Unos intérpretes tocan el tambor teniendo dos palos en ambas manos [fotografía XI-11b]. Los dos delanteros llevan una bandera bicolor –entre dos bandas celestes, lleva una banda blanca– respectivamente, con su mango largo de casi dos metros de longitud, en cuya parte superior se coloca una flor hecha de plumas teñida de rojo [fotografía XI-12c]. Los participantes caminan bailando e incluso brincando enérgicamente, mientras las parejas van de la mano acompañando al grupo y bailando. El grupo danza haciendo un recorrido por el pueblo, especialmente alrededor de la plaza central y, aunque no cantan como es la costumbre aymara, la danza de *Q'axcha* tiene un aire verdaderamente alegre.

¹³ En varios pueblos, incluido el *ayllu* Colquencha se baila con la flauta *ch'axi*, principalmente para la danza de *Q'axcha*, llevando serpentinas de papel en el cuello. Sin embargo, en el pueblo de Santiago de Llallagua, situado al sudoeste de Colquencha, se baila con la misma flauta pero sin serpentinas. Según sus intérpretes nos contaron, “bailar con serpentinas es una costumbre fea de Colquencha y nosotros no lo llevamos”, con ocasión de la presentación del video de las culturas de este pueblo: “La Danza de los Chaxis”, en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (25 de agosto de 2006). Este testimonio es una prueba de la diferenciación de la identidad cultural: aunque parezca que no existe la mayor diferencia entre danzas con la misma flauta y vestuario muy semejante, cada pueblo intenta remarcar su singularidad para diferenciarse de los demás pueblos.

Intercambio por el *ayni* de la danza de *Q'axcha*

En el *ayllu* Colquencha y sus alrededores se baila mayoritariamente la danza de *Q'axcha* en el Carnaval. Entre Colquencha y Marquirivi se intercambia la realización de esta danza como el *ayni*; es decir, se invita en un día del Carnaval a un grupo de *Q'axcha* de otro pueblo, ante el cual van a efectuar la misma danza, intercambiándola mutuamente [fotografía XI-12a]. En el año 2004 se intercambió la *Q'axcha* de Colquencha no solo con la de Marquirivi, sino también con la de Micaya. Entre otros pueblos también se realiza este intercambio: por ejemplo, entre Machacamarcá y Micaya.

Invitación de otras danzas:

En el primer domingo del Carnaval del año 2004 participó en Colquencha la danza de *Musiñu* (o *Mohoceño*), contratada por el ayuntamiento de Colquencha. Se puede bailar la danza de *Musiñu*, aunque no existe una ocasión determinada para esta danza, en la cual se percibe una característica de la música popular, igual que la banda musical. En ese año, al contratarse, se hizo una convocatoria para interpretar el *Musiñu* en todo el municipio de Colquencha, según nos informaron los comuneros [véase la fotografía XI-20d: el *Musiñu* realizado en Chuquiñuma].

XI.3.1.2. Los rituales del *kamana* en el Carnaval¹⁴ [fotografías XI-13 y XI-14]

Lunes: <*Jisk'a Anata* (Carnaval Pequeña)>

Sacrificio en la *aynuqa*, concesión del *ayni* y marcha triunfal a la sede de la Organización comunal cargando el nuevo producto de la *aynuqa* encargada.

23 de febrero de 2004

El *kamana* y su séquito sacrifican una oveja en el espacio ritual de la *aynuqa* encargada y llevan a cabo una ofrenda llamada “*dulce misa*” a la *Pachamama*. En un rincón del espacio ritual levantan dos banderas: una roja y una blanca. Igual que en la fiesta de la

¹⁴ Las investigaciones de los rituales del *kamana* en el Carnaval de Colquencha fueron realizadas en las tierras de *parki* (ladera) en el año 2002: 1º año de *aynuqa*: Taraqullu; y año 2004: 2º año de *aynuqa*: Wayllamaya, igual que la descripción de la fiesta de la Candelaria.

Candelaria, los participantes comen juntos, cocinando la carne de oveja en el espacio ritual.

Al llegar los asistentes que vienen del pueblo a la *aynuqa*, el *kamana* les da la bienvenida girando su bolsa de coca, en señal de “*jawi jawi* (bienvenida)”; Cuando se le acercan, les abraza frotándose con su barba o bigote, llamándoles “*caña mistiza* (cebada)” cuando llega un hombre masculino, o “*dulce mama* (papas de *qhini*)” cuando llega una mujer.

13:00 horas: Preparación de la canasta en miniatura [fotografías XI-13a, XI-16a]

El maestro perteneciente al *kamana* prepara los elementos rituales; dispone un par de canastas, idénticas a las que se utilizan para cosechar las papas, pero su tamaño se reduce aproximadamente a un quinto. Primeramente, pone una porción de ramas del arbusto en su fondo y luego unas papas, encima de las cuales coloca un membrillo [*Cydonia Oblonga*] llamado “*lujma*¹⁵”, unas roscas de pan en miniatura y una flor. Por último, ata con un cordón, enhebrando una aguja, estos elementos en la parte superior de la canasta con su borde, haciendo lo mismo con la segunda canasta. Una vez preparadas las dos canastas pequeñas, las coloca sobre el tejido ritual.

Los kamanas con las canastas en miniatura (Carnaval en Colquencha).



izquierda:
el *maestro*
prepara las
canastas



¹⁵ Lujma o Lúcumá es otra fruta andina [*Pouteria Lucuma*], de color castaño pero tanto en los pueblos investigados como en la ciudad de La Paz, el membrillo se denomina “lujma”.

Oblación de huesos: Recogen los huesos de la carne de cordero en rebañaduras, sobre los cuales el *maestro* y los *Angelitos* echan harina de trigo. Luego, queman estos huesos en el horno donde habían cocinado el cordero para ofrecérselo a la *Pachamama*. Según los participantes, este procedimiento se realiza cada vez que sacrifican ganados, aunque no obstante es la primera vez que lo observamos. En realidad, el detalle del proceso ritual varía dependiendo de la ocasión y de los celebrantes.

Recogida precoz de productos [fotografías IX-13b, c y d]:

El *kamana*, el *maestro* y los *Angelitos* van al sembrado *aynuqa* y recogen un tanto de productos, sobre los cuales se comenta metafóricamente con frecuencia que “en la Candelaria era bebé pero ya es joven”.

En la *aynuqa* del primer año, observada en el año 2002, una parte de las papas recogidas fue dividida en dos, y colocada sobre dos telas en color verde y rojo, respectivamente: las papas son envueltas completamente con las telas, las cuales son cosidas, imitando la forma de un bebé: la verde es varón y la roja es hembra, según los asistentes. Por otro lado, en la *aynuqa* del segundo año, observada en el año 2004, una parte de la cebada recogida, una vez partida en dos, fue envuelta en sendas telas, ambas verdes, dejando la parte superior de la cebada descubierta, como si fuera la cabeza de un bebé [fotografía XI-13d]. Estos enrollados son llevados por la pareja del *kamana* a sus espaldas con un tejido.

La donación del *ayni*:

Aunque en la fiesta de la Candelaria también se regala el *ayni* a la pareja del *kamana*, su auge se halla en el Carnaval: concediéndose panes con forma de rosca y pescado, cajas de cerveza o de gaseosa y alcohol en lata, entre otros [fotografías XI-14 a y c].

La *ch'alla* y enrollar serpentinas:

Cuando los interesados del *kamana* están reunidos en el espacio ritual de la *aynuqa*, durante unas cinco horas, se realiza la *ch'alla* repetidas veces. Especialmente el *kamana* invita a cada participante a tomar alcohol, y asimismo, realiza una *ch'alla* con esmero varias veces, recorriendo todo el espacio ritual y tocando la corneta hecha de calabaza.

Los participantes enrollan a los demás asistentes en el cuello con serpentinas de papel. Al realizarlo, suelen decir “¡Jaychikatama! (vas a ser estrangulado)”. Los que son enrollados con serpentinas se lo agradecen con gran alegría: “gracias, voy a ser estrangulado”. De tal modo que si tenemos serpentinas, muchos nos piden que las enrollemos en su cuello.

Oración del maestro con los Angelitos: En el año 2002, el *maestro* reunió a los *Angelitos* frente a la caseta “Novena” y juntos pronunciaron una oración, arrodillándose: “Sacramento”, “Santísimo”, entre otras palabras claves del catolicismo.

16:00 horas: Interpretación de la flauta *ch'axi* [fotografía XI-14b]

Los que tienen la flauta de *ch'axi* empiezan a tocarla, poniéndose un poncho. El *kamana* reparte los productos recogidos a cada participante para que los cargue a las espaldas; el tejido para llevarlos debe ser de estreno, según los asistentes. El *maestro* liga una honda (una tira hecha de lana de llama) al asa de las mencionadas canastas y las cuelga en el cuello de la pareja del *kamana*, respectivamente. Además, ata los sombreros de la pareja con un cordón [fotografías XI-14 a, c, y XI-15c]. El *kamana* advierte constantemente a los participantes de que permanezcan todos juntos y no se dispersen.

13:00 horas: El grupo del *kamana* parte de la *aynuqa* y marcha triunfalmente hacia el pueblo, bailando al compás de la flauta de *ch'axi* y cargando los productos nuevos a las espaldas [fotografía XI-14d]. El *kamana* lleva la bandera roja, mientras que su esposa lleva la blanca. El tema tocado por las flautas de *ch'axi* varía dependiendo de la categoría –primer año a cuarto año, de *pampa* o de *parki*– de la *aynuqa*, de la cual cada *kamana* se encarga. No obstante, el tema de la misma categoría es fijo y se toca anualmente: por ejemplo, el tema de “Dulce mama (papas de *qhini*)”, debe de ser interpretado por el grupo del *kamana* encargado de la *aynuqa* (*parki*) del primer año, puesto que esta clase de papas se siembra en la *aynuqa* de esta categoría; el tema de “*Puquturu mama* (papas de *luk'i*)” es interpretado por el grupo de la *aynuqa* (*pampa*) también del primer año. También se tocan los temas de “*Caña mistiza* (cebada)”, por los grupos de los *kamanas* que se encargan de la *aynuqa* del segundo año en adelante [véase la nota musical de la flauta *ch'axi* (tomo II: G-28)].

En el camino de esta marcha triunfal, varios donantes del *ayni* esperan a la pareja del *kamana*.

17:40 horas: En el espacio ritual frente a la iglesia, los encargados de la iglesia esperan a los grupos del *kamana* que llegan uno tras otro, y los acogen quemando incienso. Tras este recibimiento, el grupo baila en este espacio durante un rato para dirigirse más tarde a la sede de la Organización comunal. Al llegar a la sede, los *mallkus* acogen al grupo yendo de rodillas, quemando incienso. En un rincón del terreno, unos diez ejecutantes de la flauta de *ch'axi*, incluidos los *coroneles*, tocan los temas de *Q'axcha*. Los *mallkus* invitan a la sopa y *ch'uñus* al *kamana* y su séquito. Tras esta invitación, el grupo va a la plaza central donde cada grupo del *kamana* tiene su base (un rincón a lo largo de la plaza) [fotografía XI-15c]. Los participantes bailan enérgicamente: un *Angelito* acompaña al *kamana* masculino que lleva la bandera roja y una *Angelita* a su mujer, que porta la bandera blanca.

Todos los *kamanas* retornan con su séquito sucesivamente de las distintas tierras de la *aynuqa* encargada, llevando sus propios productos a sus espaldas. En la fiesta de la Candelaria, los productos inmaduros deben ser devueltos a la tierra donde estaban, tras recibir la bendición en la iglesia. Por el contrario, en el Carnaval los nuevos productos casi maduros ya no regresan a la tierra y se quedan en el pueblo, junto con los comuneros.

Martes: <Jach'a Anata (Carnaval Grande)> [fotografía XI-15]

Los grupos del *kamana* visitan la sede de la Organización comunal de nuevo. Los *mallkus* los esperan bailando con el acompañamiento de la flauta *ch'axi* interpretada por los *coroneles*. Las autoridades femeninas invitan a los *kamanas* y sus séquitos a leche. El líder toca el cuerpo de los invitados con una pera tres veces diciendo “Dios *Awki*, Dios *Yuqa*, dios Espíritu Santo (Dios padre, Dios hijo, Dios Espíritu Santo)”, y luego le regala esta fruta.

El grupo va a la plaza central y lo reciben los encargados de la iglesia en el espacio ritual frente a la iglesia, donde se coloca una mesa encima de la cual se extiende un tejido blanco, y en sus cuatro esquinas se colocan otros tantos membrillos (uno por esquina) [fotografía XI-16 a].

Cada *kamana* y su séquito bailan alrededor de su eje, donde se levantan dos banderas: roja y blanca [fotografías XI-15b y c]. Todos llevan los productos de la *aynuqa*: los *kamanas* encargados de la *aynuqa* del primer año llevan únicamente las papas. No obstante, es más grande el número de los *kamanas* que se encargan de las *aynuqas* de segundo a cuarto año; por lo tanto, la mayoría de los bailarines cargan la cebada –se ve también un poco de la quinua– [fotografía XI-15d]. Los once *kamanas* dirigen su propio grupo, que consta de alrededor de cincuenta integrantes; un total de más de quinientas personas bailan al compás de sus temas –de las papas o de la cebada–, con la flauta de *ch'axi* en la plaza central.

Miércoles: Concesión de un látigo a cada *kamana*, por parte del *jach'a tata*

15:00 horas: Los *kamanas* y sus séquitos visitan sucesivamente la sede de la Organización comunal. En el fondo de su terreno, frente al edificio, se coloca una mesa con una tela blanca, sobre la cual se colocan cuatro membrillos llamados *lujmas*. A la derecha de la mesa, mirando de frente, se levanta una bandera blanca e igual a la izquierda: una bandera roja [fotografía XI-16c]. Los *mallkus* acogen a los invitados agitando su bolsa de coca y, cuando se acercan, les invitan a coca, leche y dulces. Luego, le obsequian una flor a cada uno. La pareja del *kamana* se sitúa al otro lado de la mesa, poniendo sus canastas sobre la mesa [fotografía XI-16b].

Entre los *mallkus*, el *jach'a tata* (Secretario de Justicia) obsequia un látigo al *kamana*, a quien también se llama “*Justicia*”. Este regalo es para animar al *kamana* que está en el auge de su misión de proteger el cultivo de las tierras de *aynuqa*, con el látigo que representa la función del *jach'a tata* [fotografías XI-16c y d].

XI.3.1.3. Arrojar *k'uk'u* (frutas que representan los *mallkus*)

K'uk'u denota las frutas y a la vez, los *mallkus* en Colquencha, los cuales regalan las frutas a los comuneros arrojándolas desde el quiosco de la plaza central, acción ésta que los líderes (*jach'a mallku*, *sullka mallku*, y *jach'a parruku*) efectúan en el martes.

El martes 12 de febrero de 2002, alrededor de las 11:20 horas, los líderes marcharon desde su sede a la plaza central con el acompañamiento de las flautas de *ch'axi*. Subieron al quiosco de la plaza y a la puntuación de la danza, arrojan las frutas con pétalos de flores. Las frutas (*k'uk'u*) lanzadas fueron membrillos, manzanas, peras y naranjas, entre otros. Los niños, los intérpretes de la flauta *ch'axi* y los demás comuneros que se aglomeraban, recogieron las frutas lanzando un grito de alegría.

Lo mismo hicieron los encargados de la justicia (*jach'a tata*, *sullka justicia* y *jisk'a justicia*) el miércoles, así como los funcionarios del ayuntamiento el domingo, igual que los encargados de la iglesia, quienes también lo realizaron el domingo por la tarde.

XI.3.1.4. *Willk'i*: Ritual de multiplicación de ganados

–Marcar los ganados nacidos en el último año– (familia Yujra) [fotografía XI-17]

Domingo 17 de febrero de 2002: Gregoria, ahijada de Emilio Yujra, visita a la familia Yujra para dirigir un ritual elaborado que tiene como objetivo conseguir una multiplicación de ganados. Los participantes son: Emilio Yujra, su mujer Carmen, su último hijo Rubén, Gregoria y su nuera Isabel con su bebé; la autora del presente trabajo también ha acompañado todo el proceso ritual.

15:00 horas: En la cocina de casa, Emilio Yujra prepara “*zarcillos*” (El pendiente de flecos hechos de hilos de lana que se pone en la oreja de los ganados como un crotal (arracada) recogiendo hilos de lana. Preparan un tejido ritual envolviendo pasancalla

(tostado de maíz), dos botellas de gaseosa llamada “papaya” y un par de membrillos llamados *lujma*¹⁶.

15:30 horas: Comida: los participantes toman una sopa y un plato con carne de cordero, llamado *T'impu*.

16:50 horas: Meten todas las ovejas en uno de los corrales del solar de casa. Los participantes también entran a gatas a través de un pequeño acceso para ovejas. En el rincón situado al oeste del espacio, Rubén extiende un chal viejo a modo de estera [fotografía XI-17a]. Emilio Yujra afila el cuchillo y desinfecta la aguja con el alcohol. Luego, Carmen e Isabela cogen dos corderos nacidos en el último año –hembra y macho– del rebaño y los traen al espacio con la estera.

“Casamiento”: El proceso ritual se realiza a continuación con todos los participantes, acostando a estas ovejas frente a frente –el macho a la izquierda mirando de frente–, con sus cabezas en dirección este. Adornan la frente del cordero macho con unos flecos colgados y ensartados en un hilo. : Por otro lado, pegan los *zarcillos* (pendiente hecho de lana como crotales o arracadas) a las orejas de la oveja hembra. Además, al pelo de las ovejas pegan también varios *zarcillos* (o *chimpus*). El membrillo se corta por la mitad con un cuchillo, cuyas partes hemisféricas también se pegan al pelo de las ovejas.



¹⁶ Entre los aymaras del altiplano boliviano, “papaya” es el nombre general de la gaseosa. Asimismo, se considera que el término “*lujma*” es el nombre correcto de la fruta que usualmente llamamos membrillo. Así, estas designaciones singulares no conllevan un pensamiento particular consistente en dar un nombre especial sólo para la situación ritual, sino que son nombres normales para ellos.

17:00 horas: Emilio Yujra echa gaseosa en un vaso y hace beber a las ovejas. Las mujeres también lo hacen, besando a las ovejas e introduciendo también pasancalla en la boca de las ovejas. Emilio efectúa un corte en las orejas derechas de las ovejas mientras los participantes continúan el ritual comiendo pasancalla.

17:00 horas: A continuación, marcan a las ovejas una por una. Primero traen un cordero, le pegan *zarcillos*, y recortan una parte de sus orejas –primero derecha y luego izquierda–. A medida que repiten este proceso, algunos procedimientos se omiten, puesto que únicamente pegan hilos de lana a dos puntos del cuerpo y recortan las orejas. En total son once ovejas –incluida la pareja inicial (“casamiento”) – las marcadas y al final se hallan diecisiete trozos de orejas.

Según Emilio Yujra, el corte de las orejas se clasifica mediante su modo variado, dependiendo del lugar de corte y de su número: cortar las dos orejas o solamente la derecha; estos modos del corte llevan su propio nombre: *Pisaca*, *Urasaca*, entre otros.

Esta diferenciación indica quien es el dueño de cada animal, ya que éstos cooperan en el pastoreo de ganados –la familia Yujra y familia de Gregoria también pastorean sus ganados en colaboración–. No obstante, no parece que esta diferenciación haya cristalizado en el ritual; en efecto, no es tan importante, puesto que, según las mujeres –encargadas principales del pastoreo–, es muy fácil identificar a cada individuo en sus rebaños. Según Carmen, pueden identificar hasta a los padres del cordero.

17:30 horas: Los participantes realizan una *ch'alla* con la gaseosa, dando tres vivas “¡*Jallällä!*”. Luego, tras una pequeña oración, todos se ponen en fila de la mano y bailan –no forman un círculo; las dos mujeres que están al extremo de la fila llevan una botella de gaseosa en la mano cada una [fotografía XI-17c]. Emilio tararea entrecortadamente una melodía parecida al tema de la cebada; “laylalalaa..a..a...y”. Tras esta danza que dura algo de un minuto, con una sonrisa esbozada por todos, Emilio da palmadas proclamando “¡Bravo, *Jallällä!*”

17:40 horas: Tras refrescarse tomando gaseosas, Rubén corta un membrillo por la mitad y lo vacía; en su agujero mete todos los trozos de orejas y confites dulces rojos y blancos. Gregoria, sentándose en el suelo, tararea agitando la fruta vaciada con los trozos de orejas, con su mano derecha y la botella de alcohol en la izquierda: “yaba yaba yaba bayaa...a, laylalala...y” [fotografía XI-17d] Su canción con su voz ronca, que carece tanto de letras como de melodía, no deja de hacer reír a los demás participantes.

Emilio Yujra también canta y proclama el jaleo del Carnaval: “Laylalalay, ¡Wipha!”. Tras estas canciones, Rubén une la fruta vaciada con los trozos de orejas a la otra mitad hemisférica ensartándolas con un hilo de lana y haciendo que recobren la forma original. “Voy a guardarlo hasta el próximo Carnaval”, según Rubén.

17:50 horas: El ritual termina y los participantes salen del corral a través de la boca de acceso para los ganados.

XI.3.2. Carnaval en Chuquiñuma [fotografías XI-18, 19 y 20]

El proceso panorámico del Carnaval del año 1999:

Lunes 15 de febrero <Jisk'a Anata (Carnaval Pequeño)>:

Se realizan los rituales con las unidades domésticas o familiares. La familia Luján celebró los rituales en su terreno con la pareja Juan y Juana, su cuarto hijo Ismael con su mujer, y dos nietos: Edwin y Wilmer.

-Adornan la casa de la familia Luján con flores, globos, pétalos, confetis y serpentinas, entre otros [fotografía XI-18a].

Ritual de multiplicación de ganados de la familia Luján: [fotografías XI-18c, d, y e]

-Preparación sobre el tejido ritual: coca, dos membrillos, una granada, *compitisa* (confites), serpentinas, *mistura* (confeti), *chimpu*: flecos de lana tricolor de la bandera nacional (rojo, amarillo, verde), *zarcillos* hechos de hilos de lana, aguja, dos botellas de

gaseosa roja y amarilla, y un vaso de “vino tinto (líquido negruzco)” en el cual se meten granos de quinua.

-En el patio de la casa pegan los *zarcillos* a las orejas del becerro nacido en el último año, metiendo en su boca: coca, confites y “vino tinto” con granos de quinua.

-Cortan una granada por la mitad. Envuelven el cuerpo del becerro con un chal para mujeres y asimismo enrollan su cuello con serpentinas, tocándolo con una fruta “*lujma*” (membrillo) y lanzando *mistura* (confeti) al ganado, “para que multipliquen los ganados”.

“Casamiento de ovejas”

-Preparación: Insertan una flor y coca en la fruta “*lujma*”, “para que florezcan los ganados”. Colocan un par de copas de alcohol con unas hojas de coca. Igual que el mencionado “Casamiento” de la familia Yujra, hacen acostar dos ovejas –macho y hembra– frente a frente.

Primero realizan una *ch’alla* con la copa de alcohol con hojas de coca; meten coca y “vino tinto” en las bocas de los corderos; pegan el *zarcillo* a las orejas de los corderos y a su pelo, unos flecos de hilos de lana (*chimpu*) mientras se lanzan pétalos y *mistura* (confeti) a los animales, tocando sus cuerpos enteros con membrillo y proclamando el jaleo “¡*Wipha, Wipha! Urumawa (Wipha, hoy es tu día)*”.

Recortan las orejas del ganado: primero del macho y luego de la hembra. Estos trozos de orejas deben guardarse hasta la fiesta de San Juan (24 de junio) en la cual los queman, según Juan Luján. No obstante, los dos trozos se extravían debido a las prisas, dado que la lluvia arrecia.

Tras el mencionado ritual para conseguir la multiplicación del ganado, la familia entra en la casa y toma “*Waka merienda*”, que consta de pan y frutas, servidas sobre una prenda tejida.

Martes 16: Visitar el cementerio [fotografía XI-18b]: Limpiar la tumba y adornarla con flores, pétalos, confetis (*mistura*) y serpentinas. Bailan al compás de la música del aparato de radiocasete, realizando unas *ch'allas*.

Miércoles 17: se echan confetis y serpentinas sobre las plantas de los cultivos en el sembrado [fotografía IV-10c]. Según la familia Luján, todos deben ser tratados de la misma manera –la *Pachamama*, la gente, las almas de los muertos, los animales y los cultivos”, con los elementos rituales como confetis y serpentinas, entre otros. Existen comuneros que tocan la flauta *pinkillu* y el tambor en el sembrado.

Jueves 18: *Jach'a Anata* (Carnaval Grande): Carnaval de autoridades

En el centro del pueblo –alrededor de la iglesia y el colegio– se baila al compás tanto de la banda musical, como del *pinkillu* –flauta vertical con el canal de insuflación–. Varios bailarines masculinos –incluidos intérpretes de la flauta *pinkillu* y el tambor– llevan un chal para mujeres cruzado en su pecho [fotografías XI-19b y d]. Existen parejas de bailarines, cuyo marido lleva la máscara de *Ch'uta* pero no con su uniforme, sino con el chal para mujeres.

Jueves 18 y Viernes 19: Los días del *kamana*: [fotografías XI-19]

En el jueves y el viernes del Carnaval en Chuquiñuma, se celebra un acontecimiento para animar a las dos parejas del *kamana* respectivamente. A continuación vamos a describir el acontecimiento observado el viernes 19 de febrero del año 1999 en Chuquiñuma.

Los que visitan la casa del *kamana*, incluidas las autoridades comunales, regalan un tanto de coca al *kamana*, metiéndola en la bolsa de coca o tela blanca del mismo; tocan su cuerpo con una fruta (membrillo o plátano) y pan, luego se los regalan. Además, echan confetis sobre su cabeza y enrollan su cuello con serpentinas. La esposa del *kamana* vestida de negro se sienta frente a su marido a una distancia de dos metros; a ella también los invitados le regalan las frutas y le echan confetis, de igual manera que con su esposo [fotografía IV-10b].

Tras unas alocuciones de los líderes que subrayan la importancia de la solidaridad de la comunidad, a la señal del toque de *pututu* (cuerno) por el *kamana*, empieza la danza de *Pinkillu*. En Chuquiñuma, entre los tres géneros de las flautas locales –*Amijo*, *Qina qina* y *Pinkillu*, sólo esta última carece de organización determinada y uniforme, y se realiza voluntariamente.

Entre unos quince intérpretes voluntarios –diez hombres tocan la flauta *pinkillu* y cinco el tambor con dos palos [fotografías XI-19 b y c]. Su repertorio consta solamente del *wayñu*: *bailable*. Los percusionistas producen un ritmo agresivo asiendo dos palos en las manos, alzando su tambor con cierta frecuencia, de tal modo que el movimiento de arriba abajo de los tambores –que no coincide entre varios percusionistas– produce un efecto tanto visual como auditivo. Dado el tamaño relativamente corto de la flauta, su sonido es agudo y semeja el chillido de una mujer. Los participantes bailan alegremente.

En el intermedio de la danza, los participantes toman la comida, servida tanto por la pareja del *kamana* como por cada asistente. Cada uno trae su comida envuelta por una prenda tejida mediana llamada *tari*; ofrece su comida, desenlazando el *tari*. Los *taris* se colocan en el suelo en línea, para que cada uno se sirva libremente de esta comida: papas, *ch'uñus*, *k'ispiña*, “*ají de fideo* (macarrones con ají)”, entre otros. Esta forma de servir la comida es la más común para la ocasión comunal de Chuquiñuma [fotografía XI-21a].

Tras la comida, se reanuda la danza. Un bailarín con la máscara de *Ch'uta* pita al compás del ritmo, pero no se viste de esta danza, sino con el *chal* para mujeres. Bailando suben al cerro, donde hacen fuego al aire libre [fotografía XI-19e]. Aparece un hombre que se pone el uniforme del *Pepino* pero con la máscara del *Ch'uta* –por sus ojos pintados, cuelgan dos grandes flecos blancos–; habla incesantemente de cosas obscenas en falsete y pega a las demás personas con una botella de polietileno. El *kamana* toca su *pututu* (cuerno) de vez en cuando de manera enérgica y sostenida. Los intérpretes tocan en su sitio, alrededor de los cuales los bailarines giran vigorosamente hasta la tarde, gritando de alegría.

Sábado 20 <Día de *Chaca* (puente)> [fotografía XI-20]: Conclusión del Carnaval de Chuquiñuma. Según los Chuquiñumeños, este día “La *Pachamama* llega al puente”. Entre unos puentes del pueblo, cada año se elige uno, alrededor del cual los comuneros, –especialmente los *mallkus*– hacen *ch’allas* elaboradas. En los puestos alrededor del puente –instalados sólo en este día– se venden cervezas y serpentinas. Este día los *Ch’utas* bailan con su uniforme radiante, con el acompañamiento de la banda musical. Los *Ch’utas* bailan con su pareja, gritando de falsete “*Ichu tata, Ichu mama*”, de estas figuras enmascaradas que significa “Padrino, Madrina”, sugiriendo su boda, lanzando confetis. Los *Pepinos* por su parte, regalan confites sacándolos de su bolsa colgada del cuello, a la par que rozan a las personas con sus matasuegras respectivos. Los de la flauta *pinkillu* también bailan. En el año 2001, se contrató un conjunto de *Musiñu* para acompañar la danza de *Ch’uta* el sábado del Carnaval (3 de marzo de 2001) [fotografía XI-20d].

Más tarde, bajo la dirección de los *mallkus*, todos los participantes atraviesan el puente y suben al cerro, en cuya cima bailan alegremente. Sin volver a pasar el puente, se separan y el Carnaval de Chuquiñuma acaba.

Domingo 21: “Tentación”: la conclusión del Carnaval se realiza en la capital Viacha; es la fiesta final con varias comparsas de la danza de *Ch’uta*, provenientes de los pueblos cercanos. Se dice que “en el día de la Tentación, los *ch’utas* seducen a las chicas y se hacen parejas”.

Lunes 22 <*Uraqi laki*>¹⁷: El día que marca el levantamiento de la prohibición de la labranza (roturación) de la próxima *aynuqa*. Los *mallkus* se reúnen en la nueva *aynuqa* y realizan *ch’allas* orando a las deidades para pedir una bendición en las tierras de la *aynuqa*.



Día del puente

¹⁷ *Uraqi laki* de Chuquiñuma corresponde al <*Yapu laki*> del Colquencha.

XI.4. Expresiones en el Carnaval

XI.4.1. El énfasis de dualismo –incluido el genérico– y su unión

En las expresiones del Carnaval, se destaca la unión o la combinación de dos elementos opuestos. Por ejemplo, la vestimenta del *Ch'uta* muestra una explícita combinación de los elementos tanto occidental como nativo: los ojos azules pintados en la máscara, y el cuello solapa del traje y la corbata que son una representación de lo occidental; por otro lado, el gorro *lluch'u* y el tejido colgado a la espalda del traje, así como la faja y la bolsa tejida, constituyen los elementos nativos. De este modo, en sus cuerpos se unen los dos elementos contrastantes. Además, aunque la figura de *Ch'uta* se caracteriza por su inclinación a buscar mujeres, en sí mismo también se halla una unión o ambigüedad de los dos géneros: hablan en falsete como si fueran mujeres y además sus pantalones aparecen muy hinchados en la parte de las caderas [fotografías XI-9 y 10].

El *Ch'uta* es una figura representativa del Carnaval entre los aymaras, no solamente del altiplano sino también de la metrópoli de La Paz. En los pueblos del altiplano casi no se baila la danza de *Ch'uta* fuera del Carnaval y no se escenifica en absoluto a partir de la época de la cosecha¹⁸. Los *Ch'utas* bailan con su pareja tomando su mano, sugiriendo la unión de los dos géneros, en contraste con las danzas de la época de abundancia, en la cual casi no se baila por parejas salvo pocas excepciones: las danzas de los *mallkus* y de *Chunchu* se bailan en parejas pero no tomadas de la mano [véase VII.2.1.1.].

Además, entre los tambores interpretados anualmente, se percute con dos palos en ambas manos solamente los que acompañan a las flautas con el canal de insuflación, las cuales se tocan en la época de crecimiento del cultivo –cuyo auge es el Carnaval– tanto en Colquencha –acompañando a las flautas *ch'axi*–, como en Chuquiñuma –acompañando al *pinkillu*–, así como en otros pueblos en el altiplano. La derecha y la izquierda corresponden al hombre y a la mujer en las expresiones rituales aymaras, pues la percusión con los dos palos sugiere el encuentro o la unión de los dos géneros sobre

¹⁸ En la ciudad de La Paz, a mediados de abril se baila la danza de *Ch'uta* como la última oportunidad, en el barrio de Munaypata.

el cuero del tambor. La flauta *ch'axi* también está hecha uniendo dos partes de una rama cortada longitudinalmente por la mitad enrollándose, con cintas.

Además del *Ch'uta*, el *Pepino* también es una figura representante del Carnaval, tanto del altiplano como de la metrópoli. Como se ha descrito más atrás, su vestimenta es un tipo de mono con dos colores contrastantes, rayados tanto vertical como horizontalmente [fotografías XI-10]. Además de estos personajes enmascarados, en el año 2002 participaron unos hombres que se disfrazaron de mujer y viceversa en el Carnaval de Colquencha [fotografía XI-22]. En Chuquiñuma, varios bailarines masculinos de la danza de *pinkillu* llevaron un chal para mujeres¹⁹ [fotografías XI-19b y d].

Todos ellos son ejemplos de las expresiones de la unión o la combinación de dos elementos opuestos, entre los cuales, la danza de *Ch'uta* que se baila por parejas de la mano sugiere la reproducción humana –especialmente la del día de Tentación donde se hacen parejas²⁰.



Pepino

¹⁹ Es conocido el argumento de que el Carnaval sea un momento de la inversión de los roles o las posiciones sociales (e.g. Leach 1961, Turner 1974). Sin embargo, como resultado de nuestra investigación, es indudable que los elementos simbólicos en las fiestas aymaras deben ser analizados concibiendo su propio contexto –especialmente el del ciclo agrícola–, y que el Carnaval aymara también forma parte de este ciclo, de modo que no se puede analizar el Carnaval de forma independiente, desarraigándolo de dicho ciclo, de tal modo que se puede interpretar como una fase liminal de la reproducción, entre la época de crecimiento y la de la cosecha.

²⁰ Según la explicación sobre el día de Tentación por Mendoza [2010: 11], “en muchos casos este día es aprovechado por las parejas de jóvenes para decidir vivir juntos... Quizá por eso este día se le conoce con el nombre de tentación” (“Anata o carnaval andino” David Mendoza Salazar: <http://www.turismoruralbolivia.com/img/AnataCarnavalAndino.pdf>).

Como hemos visto con anterioridad, la reproducción, especialmente la de los tubérculos, se compara con la reproducción humana a través del concepto de la trinidad: padre, madre e hijo [véase VII.2.3.]. Por otro lado, en el ciclo agrícola, la reproducción en auge –época del florecimiento– coincide con el Carnaval.

Por lo mencionado, podemos decir que, en el Carnaval, coincidiendo con el momento culminante de la reproducción agrícola, se expresa la unión –también se puede interpretar como fusión, combinación o ambigüedad– de los elementos opuestos, incluida la unión genérica, la cual implica la reproducción humana que se suele emplear en los rituales aymaras, representando metafóricamente la reproducción agrícola.

XI.4.2. La expresión mediante la miniatura en el Carnaval

En el Carnaval también hallamos expresiones mediante la miniatura. Su ejemplo paradigmático son las canastas del *kamana*, semejantes a las que se emplean para cosechar los tubérculos, pero su tamaño es reducido a un quinto; en estas canastas pequeñas meten las nuevas papas, un membrillo, una flor y unas roscas de pan en miniatura [fotografías XI-13a y XI-16].

Igual que las expresiones mediante la miniatura tanto de la *Alasita* como del *Nacimiento* que hemos examinado con anterioridad [VIII.3.], las canastas en miniatura del Carnaval también suponen tener como objetivo <hacer un precursor, para originar o atraer lo real>, aunque no todos los elementos sean en miniatura pues, ciertamente, las papas metidas en las canastas no son miniaturas sino que son reales. No obstante, otros elementos como un membrillo –para que crezcan papas al mismo tamaño de la fruta– y una flor –para que florezcan los cultivos– refuerzan la expresión de este objetivo, el de hacer realidad una reproducción exitosa y una cosecha de papas grandes.

En cuanto a las roscas de pan, se supone que estas implican la conclusión de la misión, dado que suelen ser regaladas cuando los *malkus* se retiran, aunque es cierto que a los *kamanas* se las regalan también antes de su retiro –en el propio Carnaval o en la fiesta de la Candelaria–. Es decir, las roscas en *miniatura* suponen la conclusión de la misión

del *kamana* en el futuro cuando finalmente termine la producción agrícola. Con todo ello, las canastas en miniatura del *kamana* puede ser una expresión precursora de una cosecha exitosa al cabo de unos meses.

XI.4.3. Contraste entre la separación / la continuidad

XI.4.3.1. Los cordones y la honda

Las canastas del *kamana* incluyen no solamente la expresión mediante la miniatura. Los elementos metidos en estas canastas son atados con un cordón; asimismo, se liga una honda al asa de las canastas para colgar en el cuello de la pareja del *kamana* [fotografía XI-16]. En estas expresiones simbólicas, los cordones y las hondas se emplean para evitar la separación o desvinculación de los objetos, como veremos a continuación.

En el momento del Carnaval, los tubérculos en la tierra deben estar *ligados* a las raíces de la semilla; luego, dentro de unos meses, cuando las cosechan, finalmente se separan. Por lo tanto, las papas por el momento no deben ser separadas sino que ha de seguir madurando bajo la custodia del *kamana*. De ello, podemos comprender la razón por la cual se atan las papas de la canasta con un cordón, evitando su separación.

La honda es aún mejor para esta expresión simbólica, puesto que se utiliza generalmente para el pastoreo de ganados, con la cual tiran piedras a los que se desmandan del rebaño para reintegrarlos. De tal modo, la honda puede representar lo que hace posible la integración, evitando la desviación o separación.

Por lo mencionado, podemos interpretar dos expresiones. Una: los elementos metidos en las canastas en miniatura son atados, porque estos no deben ser separados hasta la época de la cosecha; Dos: y asimismo, estas canastas que representan la cosecha futura son colgadas por la honda del cuello de la pareja del *kamana*, porque deben estar bajo la custodia de la misma.

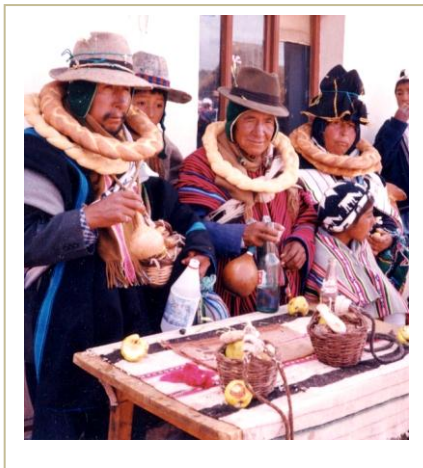
Estas expresiones son reforzadas por los sombreros de la pareja del *kamana*, atados con un cordón [fotografías XI-14c, 15c y 16b], aunque esto no sirve para nada, puede encerrar una expresión simbólica que implica la evitación de la separación. En efecto, el *kamana* advierte constantemente a los participantes de que permanezcan todos juntos y no se extravíen. La caseta del *kamana* también es atada ligeramente con un cordón [fotografía XI-7a]. Esto tampoco tiene efecto práctico pero es muy eficaz para subrayar el contraste entre la época de la maduración del cultivo y la de la cosecha; una vez culminada la misión del *kamana*, al empezar la cosecha, destrozan la caseta separando las piedras y adobes. Es decir, las papas de las canastas, los sombreros de la pareja del *kamana*, y sus casetas (*Novenas*) son atadas simbólicamente, subrayando “la continuidad o la evitación de la desvinculación y separación”; con lo cual se destaca el contraste entre las dos épocas: época de crecimiento y continuidad / época de la cosecha y separación.



Novena (Caseta del *kamana*), atada con un cordón



La *kamana* con su capucha atada con un cordón



Los *kamanas* con la canasta en miniatura atada con un cordón y colgada en el cuello con una honda. Sus sombreros también están atados con un cordón.



XI.4.3.2. Serpentinatas y confetis: la separación que se realiza mediante la continuidad

En el Carnaval destacan dos elementos simbólicos: serpentinas y confetis (*mistura*: estas pequeñas piezas de papel son una sustitución de los pétalos), en los cuales hallamos un contraste entre la continuación (o la unión) y la separación. Los confetis son utilizados “para que multipliquen como *mistura* (confetis)” los objetos del ritual, lo cual implica que <la multiplicidad> sea la característica esencial de los confetis en su expresión simbólica. Además, comparando con las serpentinas, se destaca su otra característica: separación.

Los productos agrícolas deben ser separados en su cosecha. En el caso de las papas, su cosecha es la labor de separar los tubérculos de la planta indiferenciada o continuada. En la reproducción de ganados también las crías deben ser separadas de su madre. Dada esta circunstancia, la multiplicación tanto del cultivo como del ganado presupone la separación que se representa con confetis. El uso de confetis en el Carnaval, especialmente para el cultivo, supone una expresión de la esperanza de realizar la multiplicación, dentro de un plazo, igual que la expresión mediante la miniatura. Lo mismo se halla en el uso de confetis echados sobre las figuras de barro en miniatura de la *Nacimiento Sata* [XI.1.1.2.]²¹.

Por el contrario, las serpentinas son tiras continuas en espiral. Esta característica de la continuidad, opuesta de la separación, es primordial en la época del crecimiento y de la maduración del cultivo que coincide con el Carnaval. Como hemos visto, las papas de las canastas del *kamana* son atadas para que no se separen ya que, en definitiva, la separación implica la madurez, mientras que la continuidad implica el proceso de maduración.

En el campo de cultivo ponen serpentinas en el tallo de los productos “para que crezcan bien”, sobre todo en el cultivo de papas que están en la época de floración [fotografía

²¹ Según la familia Luján de Chuquiñuma, a la hora de echar la *mistura* (confeti), tiene como costumbre pronunciar: “*Lap'a anxatawayjama jumaru. Kharuru pallasilatawa lap'a*” (Hoy día te voy a poner piojos mañana te vas a escoger): sugiriendo la siembra y la cosecha.

IV-10c]. Asimismo, les ponen serpentinas a los ganados en el ritual de su multiplicación en el Carnaval. También adornan el interior y exterior de la casa con serpentinas [fotografía XI-18]. Además, a los hombres, especialmente a los *kamanas*, los enrollan con serpentinas en el cuello, diciendo “¡*Jaychikatama!* (vas a ser estrangulado)”.

Como hemos examinado con anterioridad [IV.2.3.2.2.], la madurez de los tubérculos no puede prescindir de la muerte de la parte de arriba (la parte aérea de la planta y la semilla); en otras palabras, la disyunción entre las dos partes: arriba y abajo.

A la luz de estas observaciones, la estrangulación con serpentinas se puede interpretar como la expresión de <la separación mediante la continuidad>. Difiriendo de la degollación, esta separación no es textual sino simbólica: la oposición marcada entre arriba y abajo, mediante las serpentinas, la cual también puede ser una analogía de la cosecha de tubérculos.

Con todo ello, como hemos visto, la serpiente representará un deseo de fomentar la transición hacia la madurez, razón por la cual ésta destaca en la fiesta de licenciamiento del servicio militar como un rito de iniciación para hacerse “ciudadano”, fomentando una transición a una fase nueva y más madurada.

XI.4.3.3. Otras expresiones simbólicas que se pueden descifrar mediante el Carnaval

Límite

El énfasis en el dualismo o de dos elementos contrastantes se destaca en el Carnaval, pero se halla también en otros rituales anuales. Aprovechando las expresiones del Carnaval como una clave, intentamos descifrar unas expresiones simbólicas.

En los acontecimientos rituales al formar un grupo, como el *Anthapi* para consolidar la unidad de la Organización comunal en el momento de la posesión del nuevo líder, suele observarse una invitación a dos botellas de licores, llamado “*limíte*”, a cada participante

en Colquencha. Como hemos visto con anterioridad [VII.2.3.1.], en la adivinación de la siembra “*Jakhuña*”, se percibe una transición del número <dos> como causa al <tres> como efecto, la cual sugiere el paso de una pareja (padre y madre) a la trinidad (padre, madre e hijo). Por el contrario, el peor resultado posible consiste en quedarse con dos papas restantes, en el cual el número <dos> se mantiene, es decir, no se ha reproducido nada.

De este modo, el número dos implica una fase preliminar que origina un resultado fructífero. En el Carnaval igualmente el énfasis de la unión de dos elementos opuestos implica la reproducción simultánea en el proceso del cultivo, esperando su efecto; además, el Carnaval es la última fiesta comunal antes de la madurez del cultivo, pues se trata de un ritual situado en el “límite” entre las fases de la maduración y la cosecha. Al culminar el Carnaval en Chuquiñuma, los participantes pasan el puente, sugiriendo que la conclusión del Carnaval adelanta el proceso hacia una nueva fase.

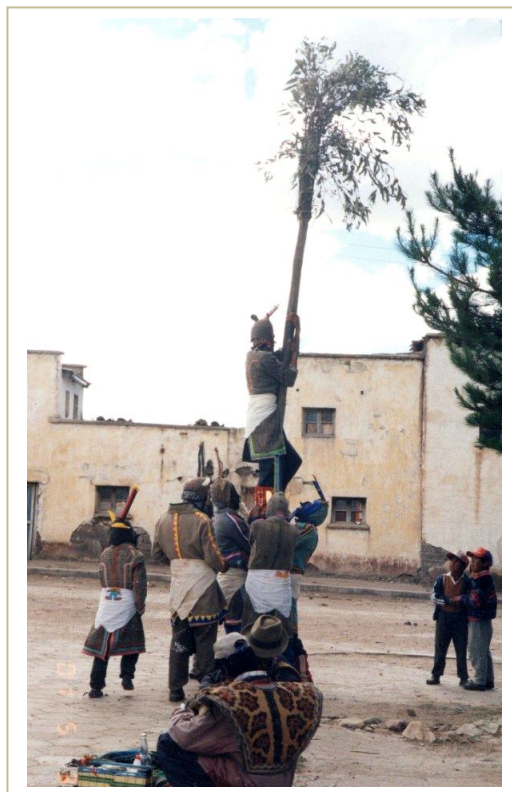
Por consiguiente, la invitación al “*limite*”, con la cual se espera un resultado favorable, comparte el sentido con el Carnaval. Ambos rituales esperan que el dos cause el tres, número que implica excelentes resultados.

Látigo en miniatura del *K'usillu*

En Marquirivi, entre los *K'usillus* que actúan en las cuatro fiestas anuales, los de la fiesta de la Santa Cruz (3 de mayo) llevan un látigo de goma en miniatura, el cual mide aproximadamente diez cm. Estos *K'usillus* trepan al “árbol” y “recogen” las peras colgadas en las ramas de eucalipto, colocadas en el extremo superior del “árbol” [véase IV.2.3.2.1.]. Podemos descifrar la razón por la cual los *K'usillus* <recolectores> llevan el látigo en miniatura, en virtud de un proceso ritual del Carnaval: el miércoles del Carnaval en Colquencha, el secretario de Justicia obsequia un látigo, el cual representa la función de su puesto –hacer justicia–, a los *kamanas* para que sigan adelante con su misión de proteger el cultivo de la *aynuqa*, contra viento y marea, hasta la cosecha. Es decir, el látigo en el contexto de la producción agrícola entraña una fuerza para vencer los obstáculos que dificulta el proceso productivo hasta la cosecha.

La actuación de los *K'usillus* en la mencionada fiesta representa un proceso: alzar el árbol, colgando las peras y recogerlas, incluso llevarlas en el camión de juguete. Comparando con el látigo que se obsequia al *kamana* en el Carnaval, podemos suponer que el de los *K'usillus* que se dedican a la cosecha dando frutos, comparte su significado: superar obstáculos hasta la cosecha.

Además, dado que esta actuación es una expresión de la cosecha del próximo año, conviene destacar su expresión mediante la miniatura. No solamente el látigo que llevan los *K'usillus*, sino también el camión para llevar la cosecha e incluso los billetes cargados en el camión son miniaturas, corroborando nuestra interpretación de tal expresión como un precursor con visos de convertirse en realidad en el futuro.



XII. Análisis simbólicos de las expresiones aymaras



XII.1. Ciclo anual de las flautas

XII.1. 1. El problema del argumento reduccionista

A partir de la década de los 80, entre los estudios etnomusicológicos de la <música andina> de Bolivia, se ha establecido la tesis de que el ciclo de los instrumentos musicales corresponde al ciclo estacional –época seca y lluviosa–. En esta corriente, Baumann (1996) interpreta los elementos de la “Música Andina”, incluido el uso de instrumentos musicales, mediante la cosmología dualística.

Es muy probable que el origen del interés sobre dicho ciclo anual sea el anexo del libro de Buechler (1980: 358-9), titulado “Appendix A. Instrument Cycle in Irpa Chico”, antes del cual no se hallan indicios de que este problema haya llamado la atención, por lo que sabemos¹. En este anexo hallamos una vinculación estrecha entre las actividades musicales, incluidos sus instrumentos, y el ciclo agrícola –especialmente las fases del cultivo y de la labranza– del pueblo aymara Irpa Chico [Anexo 2]. Posteriormente, M. Mamani (1987: 73), antropólogo proveniente de Irpa Chico, subraya que “no todos los instrumentos se tocan en cualquier época del año, sino en ciertas ocasiones o épocas, porque cada instrumento musical tiene una *íntima relación con las actividades agropecuarias* y con las inclemencias del tiempo...” en su artículo sobre los instrumentos musicales en el altiplano aymara [La cursiva es nuestra].

Así las cosas, en realidad en los estudios antropológicos sobre los aymaras del altiplano del departamento de La Paz, la relación entre el ciclo agrícola y los instrumentos musicales fue señalada acertadamente. Pese a ello, entre los estudios etnomusicológicos, supuestamente estimulados por el mencionado anexo, se destaca la relación entre el ciclo de los instrumentos musicales y la división estacional dualística.

¹ Más bien, en el inicio del estudio etnomusicológico en los andes bolivianos, D’harcourt (1959: 24) considera que “Los aymaras, como los quechuas, han perdido su propio calendario, desde hace mucho tiempo, para adoptar el de la religión que se les impuso [Les Aymara, comme les Kechua, ont perdu depuis longtemps leur calendrier propre, pour adopter celui de la religion qu'on leur a imposée.]”, sin enterarse del ciclo anual propio de los originarios del altiplano. Sobre la relación entre el calendario originario y calendario litúrgico (*vid.* Berg 1987).

Por ejemplo, según el comentario sobre <Music in the andean highlands> de Baumann (1982), en la que se supone primera mención respecto al particular², acota que:

“Las dos mitades del año, –las estaciones lluviosa y seca– también determinan, en resumen, los tipos de instrumentos musicales que se deben tocar...La interpretación de las numerosas flautas de Pan hechas de bambú (sikus, jula-julas, lakitas) y flautas sin canal de insuflación (qenas, chokelas, qena-qenas, pusi-ppías) es reservada para la estación seca... En contraste, las flautas con el canal de insuflación, hechas de madera sólida (tarkas, pinkillos, charkas), son tocadas predominantemente durante la estación lluviosa...”³

Después de catorce años, Baumann comenta el problema en el libro por él editado (1996:19), mencionando al ciclo agrícola. Pese a ello, sigue acentuando el dualismo tanto estacional como agrícola, afirmando que estas alternancias dualistas “determinan” la actividad musical (Baumann 1996: 19):

“La producción musical y el canto son determinados por el ciclo agrícola de las dos mitades del año, la estación lluviosa (cuando la semilla es sembrada y la cosecha es recolectada) y la estación seca (cuando la tierra es cuidada y arada). Las estaciones también determinan en general las clases de instrumentos musicales, melodías y danzas que deben de ser efectuadas”⁴.

² Baumann publicó “Música Andina de Bolivia” (1980), como un comentario del disco grabado en el año 1978, en el cual no se halla una mención a la división estacional dualística.

³ “The two halves of the year, the rainy season and the dry season also determine in broad outline the kinds of musical instruments which should be played...The playing of the numerous panpipes made of bamboo tubes (sikus, jula-julas, lakitas) and notched flutes (qenas, chokelas, qena-qenas, pusi-ppías) is reserved for the dry season. ...In contrast, the duct flutes, made of solid wood (tarkas, pinkillos, charkas) are played predominantly during the rainy season...(Baumann 1982)”

⁴ “Music making and singing are determined by the agricultural cycle of the two halves of the year, the rainy season (when the seed is sown and the harvest is brought in) and the dry season (when the earth is tended and ploughed). The seasons also determine in general the kinds of musical instruments, melodies, and dances that should be performed (Baumann 1996: 19)”.

Sin mencionar la dificultad de probar si éstas lo determinan o no, en este argumento, el problema del uso de instrumentos musicales que se vincula a “las actividades agropecuarias” o a las fases tanto de cultivos como de labranzas, se ha reducido al dualismo generalizado de la alternancia estacional: época seca y lluviosa.

Se supone que una parte de la causa de este reduccionismo es el hecho de que este dualismo de los instrumentos musicales concierne a su estructura y clasificación morfológica, las cuales componían los intereses primordiales de los estudios de la música andina desde su eclosión⁵. Además, es muy probable que esta tesis dualista y reduccionista concierna al hecho de que los estudios en los Andes bolivianos iban centrándose en la región Norte de Potosí y sus contornos.

A partir de Platt (1972), Harris (1982), Godoy (1985), Rasnake (1988), Stobart (1987), Solomon (1997) y Arnold y Yapita (1998) han estudiado esta región norte potosina y sus alrededores, estudios que han permitido la acumulación de datos etnográficos sobre esta región. Como veremos a continuación, se supone que la tesis dualista de Baumann se basa en conocimientos sobre la misma.

En efecto, como se ha mencionado con anterioridad [III.4.1.1.] la región Norte de Potosí es bien conocida por su cosmovisión dualista de “*yanantin*” (vid. Platt 1976), incluido el uso dualístico de los instrumentos musicales divididos en las estaciones de lluvias y de sequía (Harris 1982, Stobart 1987, 1996b, 1998; Sánchez 1991; Baumann 1996). Para dividir el año según el tiempo, se clasifica en la estación lluviosa desde Todos los Santos, a principios de noviembre, hasta el Carnaval (e. g. Harris 1990: 33, Stobart 1996b); se utilizan flautas verticales con el canal de insuflación y los instrumentos grandes de cuerda (*qunquta*), los cuales “llaman a la lluvia”, según su creencia tradicional. Por otro lado, en la otra mitad del año, durante la estación seca, se utilizan las flautas sin canal de insuflación, incluidas las flautas de Pan y los instrumentos

⁵ Por ejemplo, Gonzales 1948, Bellenger 1980, Lyevre 1989, 1990 y Cavour 1988, 1994, entre otros.

pequeños de cuerda (charango) que “llaman a la helada”. El gráfico de Stobart citado a continuación esquematiza el ciclo norte potosino:

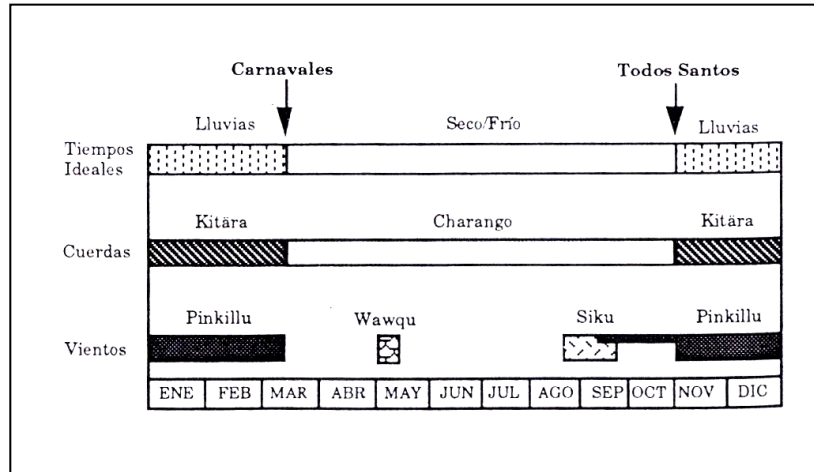


FIG 1. CICLO ANUAL DE INSTRUMENTOS MUSICALES EN AYLLU MACHA EN EL NORTE DE POTOSÍ [fuente: Stobart 1996: 416]

Sin embargo, según nuestra investigación, en los pueblos aymaras en el altiplano del departamento de La Paz no observamos tal ciclo de instrumentos dividido según el dualismo estacional. Ciertamente, en el mundo aymara, donde no se utilizan instrumentos de cuerda, también se observa el ciclo anual de las flautas mediante la posesión o no del canal de insuflación. Pese a ello, de acuerdo a nuestra investigación, este ciclo no se divide en las estaciones de lluvias y de sequía, sino que concierne a las fases tanto de cultivos como de labranzas, tal como Buechler y Mamani habían señalado originalmente.

Ante todo, entre los aymaras varía el momento en que comienza la estación de lluvias, dependiendo del individuo. La respuesta a esta pregunta no es homogénea: diciembre, enero o febrero. Es decir, no se percibe un concepto estandarizado de la estación lluviosa “desde Todos los Santos hasta Carnaval”. En efecto, después de Todos los Santos también se utilizan flautas de Pan o flautas verticales sin canal de insuflación en varios pueblos aymaras, existiendo además pueblos donde interpretan flautas de Pan en la fiesta de Todos los Santos, incluso para llamar a la lluvia (CDIMA 2003:62, 65, 67).

Con todo ello, en el altiplano del departamento de La Paz, el ciclo de uso de las flautas no parece que corresponda a la división estacional, sino más bien a las fases del crecimiento de los cultivos. Un ejemplo sugestivo lo hallamos en la actuación de la *Octava Sata* donde unos intérpretes cambian su flauta de Pan (*Lakita*) a la de *ch'axi* – flauta vertical con el canal de insuflación–, cuando la actuación llega a representar el crecimiento de las papas⁶[VII.2.2.4.]. Además, el uso de las flautas parece que depende de la relación entre las divinidades y los humanos conforme a dichas fases, como veremos en este apartado.

Por lo mencionado, aunque el interés por el uso cíclico de los instrumentos musicales supone haber comenzado a partir de los datos etnográficos en el altiplano aymara, su explicación se ha reducido a la tesis dualista, conforme al dualismo norte potosino, en el cual el año se divide en dos estaciones, seca y lluviosa, con dos referencias: Todos los Santos y el Carnaval.

Pese a ello y como veremos en este apartado, la tesis dualista estacional no siempre es aplicable a los casos aymaras que dieron origen al mencionado interés. Ante todo, no parece convincente el argumento que presupone la cosmovisión dualista y que esta última, causa la división del uso de los instrumentos musicales. En efecto, la cosmovisión binaria puede hallarse profusamente entre las culturas del mundo. No obstante, el uso dualístico o cíclico de las flautas es propio de los Andes bolivianos y la tesis que presupone la división dualista no alcanza a explicar esta singularidad.

Tampoco se pueden deducir con el argumento dualista, las razones o el modo de pensamiento que originan los conceptos como “las flautas de Pan atraen el viento y la helada”, “los *pinkillus* atraen la lluvia; en efecto, la posibilidad de la combinación dualista es amplia: por ejemplo, pueden asociar, contrariamente, la flauta de Pan con la lluvia y el *pinkillu* con el viento, entre varias combinaciones posibles. ¿Cuál es la razón

⁶ En el pueblo aymara Walata, “Antes tocábamos koyko (flauta de pico)* cuando florecía la papa; ahora no”, según informante de Borrás (2001:141) Este testimonio también se trata de la asociación entre la fase del crecimiento del cultivo y el uso de las flautas. *“Flauta de pico” significa <flauta con la embocadura de pico>, es decir, flauta con el canal de insuflación, clasificación que se indica con el término aymara “*pinkillu*” [esta nota es mía].

por la que se define esta combinación? En otras palabras, ¿por qué la división dualista se basa en la posesión o no del canal de insuflación? En el trasfondo de esta división, ¿existe algún razonamiento lógico?

La tesis estática y reduccionista no permite profundizar en estos puntos, amén de obstaculizar un examen atento del uso dinámico y flexible de las flautas. Para colmo, en los últimos años, la tesis de la división dualista estacional de uso de los instrumentos musicales parece que ha obtenido autoridad. Cuando se da la oportunidad de la actuación de las danzas llamadas “autóctonas”, bajo la organización tipo urbana, los campesinos suelen ser obligados a clasificar sus flautas en dos categorías, siguiendo el criterio dualista: instrumentos para la época seca o la lluviosa, imponiendo el dualismo supuestamente norte potosino a los aymaras⁷. Este tipo de obligación, que invierte el orden de prioridad, no deja de resultar lamentable, aunque es cierto que este fenómeno en sí mismo merece ser objeto de la investigación antropológica. Además, es cierto también que en virtud de dicha obligación, hemos podido obtener informaciones sustanciales, las cuales demuestran el hecho de que el uso cíclico de los instrumentos no coincide con la división dualista estacional, contrariamente a lo que pretenden quienes imponen esta división.

Nosotros examinamos este problema a partir de los datos investigados, contemplando el contexto en el que se utilizan las flautas, y procurando buscar las razones que están en el trasfondo de su uso alternado. Dado que no se emplean las cuerdas en los pueblos investigados y entre los aymaras en general, vamos a examinar el modo alterno de uso de las flautas, con arreglo a una serie de criterios.

⁷ “9 años recuperando y fortaleciendo la Música y Danza de nuestro pueblo” (CDIMA 2003) es un tipo de catálogo de las “danzas autóctonas” principalmente del altiplano aymara, conforme a los festivales organizadas por CDIMA. En su memoria existe una tabla sobre “Participación de conjuntos a los festivales de Música y danza Autóctonos”, dividiéndolos en dos épocas: “Jallupacha (época de la lluvia) y Awtipacha (época seca)” (CDIMA 2003: 11), con la aclaración de que “Las danzas autóctonas no se bailan en cualquier momento, responden a épocas específicas (*sic*) en el transcurso del año, como podemos observar en el cuadro:”. Dada esta circunstancia, en las páginas del catálogo de las danzas, con las explicaciones de los comuneros como transmisores de cada danza, existe un apartado de la “Época”, donde hallamos el hecho interesante de que las danzas aymaras no corresponden a la división estacional, al contrario de la intención por parte de la edición de este librito.

XII.1.2. Posesión o no de la tapa

No hemos conocido los términos en torno a la división de las flautas mediante la posesión o no del canal de insuflación entre los pueblos de nuestra investigación. Especialmente sobre las flautas con el canal de insuflación, en cada pueblo investigado se utiliza una sola flauta de este tipo, por lo tanto, no parece que sea necesario un término específico para la clasificación: en la época del crecimiento de cultivos, cuyo cénit coincide con el Carnaval, se toca únicamente el *pinkillu* en Chuquiñuma, y el *ch'axi* en Colquencha. Se observan también otras flautas de esta clasificación, como el *musiñu* (*mohoceño*) o la *tarqa*, dependiendo del año; no obstante, sus interpretaciones son organizadas particularmente y no componen un ritual regular.

Por otro lado, varias flautas sin canal de insuflación –flautas de Pan y las verticales– se utilizan simultáneamente en la época de abundancia, a partir de la de la cosecha. Sin embargo, tampoco conocemos un término específico para clasificarlas. Más bien se destaca la vinculación entre las flautas y las fiestas en las que se tocan con los términos “*Corpus Lakita*”, “*Asunta Phusiri*”, entre otros.

No obstante, en la metrópoli La Paz, se hace una clasificación mediante la posesión o no del canal de insuflación: tapado / abierto, especialmente entre los músicos y los fabricantes de los instrumentos musicales. Ciertamente, está abierta la parte superior de las flautas sin canal de insuflación –sean flautas de Pan o sean verticales–, mientras que la de las flautas con canal está tapada, dejando un espacio pequeño: la embocadura de pico.

Si empleamos estos términos, en Colquencha la flauta *ch'axi* (tapado) empieza a tocarse a finales de noviembre –a partir de los rituales de sacrificio en los cerros– mientras que luego se utiliza en el *Nacimiento* y la fiesta de la Candelaria; por último, llega su auge en el Carnaval, tras el cual ya no existe una ocasión regular para tocar esta flauta en el pueblo.

Por otro lado, las flautas <abiertas> aparecen por abril, a partir de la Semana santa, la cual marca el inicio de la cosecha. En Colquencha, con la flauta vertical de *Qina qina* comienza la ejecución de flautas abiertas, de modo algo dramático y muy simbólico: los ejecutantes, dirigidos por los *coroneles*, bajan del cerro sagrado tocando esta flauta vertical. Luego, llegando al culmen de la cosecha y su proceso de conservación, se destacan las flautas de Pan: *Phusiri* y *Lakita*. Estas flautas abiertas, incluidas las verticales, se tocan durante toda la época de abundancia y su conclusión tiene lugar en la fiesta de la Exaltación, en la cual suben al cerro sagrado, hallándose también un movimiento de arriba hacia abajo.

Tras la fiesta de la Exaltación, durante la temporada que va desde finales de septiembre a noviembre—es decir, desde el comienzo de la siembra hasta su apogeo— no se observa ninguna interpretación de las flautas locales⁸. Una vez germinado el cultivo, a finales de noviembre, para llamar la lluvia con unos sacrificios, reaparece la flauta tapada: *ch'axi*.

Ahora bien, en el cultivo de papas, primero, se abre la tierra —*jistaraña*— con la yunta o el tractor en su caso. Luego, tras poner las semillas, la tierra se tapa (*imxataña*, *p'amp'aña*) y así continúa hasta la cosecha; en tanto que crece el cultivo, la tapa va reforzándose mediante la labranza de aporcar. La nueva *aynuqa* tampoco puede abrirse hasta el Carnaval, cuando se levanta la veda de su roturación, hasta que finalmente, cuando llega la época de la cosecha, la tierra de las papas se abre de nuevo.

Según Daniel Luján la tierra “tapada” de noviembre a mayo se puede expresar con el término “*imxataña*” y la de la tierra “abierta” de mayo a octubre: “*jistaraña*”. Al comenzar la cosecha también se usa el mismo vocablo “*jistarañani* (Vamos a abrir)”, además de las palabras en aymara “*sataña*” que se traducen generalmente por “sembrar” y “*suksuña*”, por “abrir surcos”, también comparten la connotación de <abrir>⁹.

⁸ No obstante, en Machacamarca se tocan estos instrumentos “abiertos” en su fiesta mayor en noviembre (Remedios) y la menor en diciembre (Concepción). Sobre este problema volveremos más adelante.

⁹ Entrevista realizada el 20 de enero del año 2004.

Esta alternancia de la tierra tapada / abierta coincide más o menos con la de la flauta en los pueblos investigados, especialmente en el pueblo de Colquencha, donde el comienzo y la conclusión coinciden con exactitud. En este último se celebran varios acontecimientos comunales en los que se utilizan las flautas, los cuales nos facilitan suficientes informaciones para analizar. Vamos a verlo en el esquema expuesto a continuación:

Esquema XII-1

Calendario litúrgico	Rosario	Nacimiento	Carnaval	Pascua	Exaltación	
	octubre	noviembre	Diciembre	febrero-marzo	abril	Septiembre
Flauta		flautas tapadas			flautas abiertas	
Tierra		tierras tapadas			tierras abiertas	
Cultivo	Siembra	Crecimiento			cosecha	
Próxima <i>aynuqa</i>	tapada (<i>puruma</i>)		primera roturación		abierta	

Esta coincidencia nos sugiere que la distinción de las formas de la parte superior entre las flautas abierta / tapada puede ser una analogía de la distinción entre las situaciones de las tierras. Tal diferenciación concierne no solo a criterios morfológicos sino también a la manera de soplarlas: las flautas tapadas son sopladadas con su embocadura de pico “tapada” por la boca –también tapada–, mientras que las flautas abiertas son sopladadas con un espacio abierto entre el tubo y la boca –también abierta– de ejecutantes [véase la figura I-1].

Así pues, se observan analogías entre las situaciones de las tierras y las formas de las flautas, de la boca, así como en sus modos de ejecución abierta / tapada, coincidentes con los momentos de su comienzo y culminación.

No obstante, con este paralelismo tampoco podemos descifrar todo el problema. En el pueblo Machacamarca del *ayllu* Colquencha, se toca la flauta de Pan (*Phusiri*) en la fiesta de los Remedios en noviembre y la de la vertical (*Qina qina*) en la fiesta de la Concepción en diciembre¹⁰, en ambos casos se trata de flautas abiertas sin canal de insuflación. Por lo menos en el momento de la posterior, la siembra debe estar culminada y las tierras deben estar tapadas.

Ciertamente, es muy raro utilizar las flautas sin canal de insuflación en esta época, especialmente la flauta de Pan, por lo que tal vez sea posible considerar el caso de Machacamarca, pueblo periférico del *ayllu* Colquencha, como un caso excepcional. Pese a ello, a continuación vamos a examinar la otra posibilidad.

VII.1.2.1. Contraposición entre viento y lluvia

Daniel Luján subraya que tanto el aliento para soplar las flautas como el aleteo del *Cóndor*, son semejantes al viento; el aire fuuu... que se sopla por la flauta de Pan atrae la *thaya* (frío y viento), la cual hace posible los procesos de conservación y la consecución de la *bendición* [véase III.2.2.].

Por otro lado, se ha reportado el hecho de que el viento y la lluvia se contrapongan en las etnografías sobre las culturas andinas de Bolivia¹¹. Esta idea también se observa entre los aymaras, como ya hemos visto [III.2.3.]. Hallamos las ideas en torno a los fenómenos atmosféricos como: “el viento atrae la helada”, mientras que “cuando hay viento, no llueve” [III.2.3.1.]. Cuando sopla, los aymaras nos aseguran que “No va a llover, puesto que hace viento”, aunque el cielo esté cubierto de nubes bajas.

¹⁰ La fecha de la fiesta de los Remedios es movable, mientras que la de la Concepción es fija en el calendario litúrgico. No obstante, en este pueblo ambas fiestas se celebran coincidiendo con la feria semanal de los lunes. La fiesta de los Remedios se celebra de sábado a lunes a mediados de noviembre, mientras que la de la Concepción en el lunes más cercano al 8 de diciembre; por ejemplo, en el año 2001 se celebró el lunes 10 de diciembre.

¹¹ Por ejemplo, según Rösing, en la región Kallawayá, piden a la deidad del viento Ankari para que no sople las nubes de lluvia como: “Ankari es el viento. Cuando vamos a llamar la lluvia, amarramos bien al Ankari...” (1993:2).

Esta contraposición entre el viento y la lluvia se emplea para la división de las épocas de lluvia y sequía en la región Norte de Potosí. Stobart (1996:416), investigando en Macha, pueblo quechua de la región, describe la dicotomía como sigue:

“Según me informaron, después de Todos Santos [*sic*] hay que guardar todos los instrumentos del tiempo seco porque sus sonidos pueden “congelar” las plantas tiernas de papa. Aunque en realidad las lluvias no empiezan necesariamente en Todos Santos, ni terminan en Carnavales, estas fechas y la alternación correspondiente de los instrumentos, son descritos [*sic*] en términos de un ideal. Se dice que las flautas *pinkillu* y la *kitära** del tiempo de crecimiento llaman a las nubes y a la lluvia desde los valles, y ayudan a los cultivos a crecer. Cuando llega su turno, las zampoñas *wawqu* y *siku* soplan a las nubes, provocando cielos despejados y heladas...” * Un instrumento de cuerda para la época lluviosa [nota por la autora del presente trabajo]

En esta descripción podemos leer los puntos siguientes: en la fase de transición entre la época seca y la lluviosa –desde Todos los Santos hasta el Carnaval–, las flautas de Pan (las zampoñas *wawqu* y *siku*) se oponen a los instrumentos “del tiempo de crecimiento” (*pinkillu* y *kitära*), la lluvia y la nube; a la vez, dado que las flautas de Pan se describen como “soplan las nubes”, son metáforas del viento, las cuales atraen la época seca y la helada [véase la FIG. 1, presentada por Stobart y citada más atrás].

Así pues, el viento y la helada están contrapuestos con la lluvia, del mismo modo que la flauta de Pan se opone a la flauta *pinkillu* y la *kitära* en Macha. Entonces, ¿qué relación podemos hallar entre la distinción atmosférica y la de los instrumentos musicales? Aunque todos los instrumentos de viento se soplan con el aliento que se parece al viento, ¿por qué solo una parte de ellos se vincula al viento y a la época seca, mientras que los demás están relacionados con la lluvia? Aunque Stobart presta atención a la diferencia del sonido para examinar este problema, en los pueblos aymaras de nuestra investigación no se explica la distinción *estacional* de uso de las flautas, difiriendo de la región Norte de Potosí, y mucho menos aún se refiere a la distinción del sonido.

Ahora bien, entre las flautas con el canal de insuflación, las flautas del tipo *ch'axi*, hechas de la rama cortada por la mitad longitudinalmente, uniéndose de nuevo tras calarse el interior, suelen tener los intersticios en la juntura. Si el aire soplado sale por los intersticios, no suena bien, pues deben tocarse mojándolas para que se dilate el tejido conjuntivo. En Colquencha se toca la flauta *ch'axi* metiéndola en el agua de un cubo con frecuencia [fotografías XI-1b y c]. Cuando empieza a sonar mal, pasan el agua por el interior de la flauta como si se sacara agua del cubo¹².

Por el contrario, las flautas sin canal de insuflación no se deben mojar. Ciertamente, existen intérpretes a quienes les gusta mojar su flauta de Pan cuando pasan por un río, pero es una excepción y nunca se prepara un cubo para interpretar las flautas sin canal de insuflación. Esta característica distintiva implica que la relación entre las flautas con y sin canal corresponde a la relación entre el viento y el agua. Con eso y todo, no se puede explicar el caso de que se toque la flauta de *Qina qina* en diciembre en el pueblo Machacamarca. En esta época, la lluvia es necesaria para la germinación del cultivo, pero no son necesarios ni el viento ni las heladas, los cuales más bien pueden dañarlo.

Además, existen pueblos en los que se tocan las flautas de Pan en la fiesta de la Candelaria en febrero, designada “febrero loco” por las lluvias torrenciales¹³. Aún más, existe un pueblo en que se emplea la flauta de Pan para atraer la lluvia. Según la explicación de la danza de la flauta de Pan “Jach’a Siku” del pueblo Satatotora de la provincia Los Andes, escrita por los comuneros del mismo pueblo (CDIMA 2003: 62):

“La danza se baila en la época de awtipacha [época seca] desde el 24 de junio hasta mediados del mes de diciembre”. “La danza se baila por que es para Tata San Juan, prolongando hasta diciembre, por que para hacer llover tocamos este ritmo y empieza a nublarse y a veces hasta llueve, es con estas lluvias cuando

¹² Los *pinkillus* de la región Norte de Potosí también se tocan de este mismo modo.

¹³ La danza de la flauta de Pan Lakitas del pueblo Jihuacuta de la provincia Pacajes, se ejecuta “en la festividad de San Antonio, “en la época de las lluvias” (CDIMA 2003: 65). Asimismo, en el pueblo Rosaspata Tuli, en la misma provincia, la danza de Lakitas se baila “en la fiesta de la virgen de Candelaria y en Corpus Cristi...”. “Se bailan en el tiempo de verano cuando al Pachamama esta (*sic*) vestido de verde y luego cuando la lluvia esta por irse y casi al período de entrar de pleno a la cosecha de nuestras chacras [sembrados] para recoger los productos con alegría” (*op.cit.* 67).

empezamos a sembrar papa, papalizas y otros productos de la región tanto para humanos como para los animales...”

Según esta interesante descripción, podemos deducir que la danza con la flauta de Pan (*Jach'a Siku*) se baila como culto a San Juan, santo patrón que domina los fenómenos atmosféricos, el cual supuestamente se identifica con la deidad local *Achachila*, pero *conlleva la santidad católica*, pidiéndole dichos fenómenos necesarios para la agricultura. Estas características de la danza coinciden con la del *Amijo* de Chuquiñuma.

Además, es curioso que aunque menciona la época seca (*awtipacha*), en la misma frase se escribe “hasta mediados del mes de diciembre”. Esta descripción corrobora el hecho de que no existen tiempos ideales determinados, ni de la época seca ni la lluviosa, al contrario del caso norte potosino. Según esta nota, podemos deducir también que la división dualística estacional no tiene importancia, tal como observamos en los pueblos de nuestra investigación.

VII. 1.3. Las relaciones entre las deidades y los seres humanos

Para descifrar este problema complejo en torno al uso de las flautas aymaras, el cual difiere del de la región Norte de Potosí, vamos a proponer una interpretación mediante la alternancia de las relaciones entre las deidades y los seres humanos.

En los pueblos investigados, en las fiestas patronales en la época de abundancia, las deidades locales, las cuales presiden la fertilidad y la abundancia, portan consigo también la santidad católica, expresándose concreta y visualmente y encarnándose en los/as santos/as patronos/as. En esta época, los seres humanos no pueden regir los elementos imprescindibles para conseguir la abundancia: heladas y vientos que hacen posibles los procesos de conservación de la cosecha. Es decir, la abundancia y la fertilidad son dejadas en manos de las deidades o santos patronos.

En esta circunstancia, aunque las deidades están expresadas visualmente a través de imágenes al alcance de la mano, no se realiza verbalmente la comunicación entre las deidades y los seres humanos –salvo por las oraciones formales cristianas– sino que se realiza mediante la *phusa*: rezar como soplar. En definitiva, se percibe una característica en torno a la relación con las deidades encarnadas en las imágenes: en la época de abundancia, la comunicación con ellas se realiza mediante el soplar las flautas de Pan y las verticales sin canal de insuflación.

Por el contrario, en la época de crecimiento de los cultivos, los seres humanos pueden regir su éxito, en un grado considerable, mediante sus labranzas: siembra, aporcadura, escardadura e incluso la fumigación. Es decir, los seres humanos toman la iniciativa en la fertilidad y la abundancia. En esta época, la comunicación entre los seres humanos y las deidades es verbal, proclamada imperativamente como “Pasa, pasa, *Achachila*” a las divinidades que ya no se encarnan en las imágenes de santos patronos. A la *Pachamama*, los seres humanos la ayudan y la animan para que pueda llevar adelante el crecimiento de productos, regalándole dulces, adornos (confetis y serpentinas) y “cantándole” a través de las flautas con el canal de insuflación¹⁴.

Además, en Chuquiñuma existe una costumbre consistente en invitar a la *Pachamama* a la comida con tres cucharas, llamada “*lujlu*” que consta de arroz, papa, ají y carne, para que tenga la fuerza de hacer germinar las semillas. El tío de Juan Luján cocinaba *lujlu* tras cada siembra para invitar a la *Pachamama*. Esta costumbre demuestra explícitamente la relación entre la *Pachamama* y el ser humano en la época de siembra y crecimiento: el ser humano es el que ayuda a la deidad. Asimismo, la comida *lujlu* a la cual se invita a la *Pachamama* es la misma que la de los seres humanos, sugiriendo la igualdad entre ambas partes. También en Colquencha, en la época de crecimiento del cultivo, se expresa en las fiestas que los *kamanas* lo cuidan como si fuera un bebé.

¹⁴ Según el antropólogo japonés Hiroyasu Tomoeda, en el pueblo quechua que se sitúa en el sur del Perú, se expresa que “soplar el pinkillu (flauta con el canal de insuflación) es igual que cantar” (comunicación personal).

Así, en la época de crecimiento del cultivo, se perciben unas características distintas de la época de abundancia: no hay procesión con las imágenes de los santos patronos y las deidades son llamadas *Achachila* o *Pachamama* que están en las tierras del cultivo más que iglesia; la comunicación con estas deidades locales se realiza verbalmente y/o mediante las flautas con el canal de insuflación como si fuera un canto. Los seres humanos ordenan a las deidades, como si buscaran igualarse a ellas.

Según Juan Luján, sabio aymara de Chuquiñuma, “en el Carnaval, todos deben ser tratados de la misma manera –la *Pachamama*, la gente, las almas de los muertos, los animales y los cultivos”, con los elementos rituales como confetis y serpentinas, entre otros. Estas palabras sugieren la igualdad entre seres divinos y humanos, incluso animales. En efecto, no solamente la gente, sino también el cementerio, los ganados, las casas, las plantas del cultivo, son adornados del mismo modo, mostrando la igualdad entre todos ellos [fotografías XI-18].

Por lo mencionado, hallamos una alternancia cíclica de las distintas relaciones entre los seres humanos y las deidades, aunque no sea perfecta: existen casos intermedios o ambiguos. Vamos a verlo en el siguiente esquema:

Esquema XII-2

	Época de abundancia	Época de crecimiento
Designación	Santos/as patronos/as	<i>Achachila, Pachamama</i>
Imagen y Procesión	Imagen visual con su procesión	Sin imagen ni procesión
Espacio central	Iglesia y su alrededor	Tierras sembradas, cerros
Relación con seres humanos	Estratificada	De igualdad
Comunicación	Rezar por soplar	Verbal, cantar por soplar
Flautas	Flautas de Pan (<i>Phusiri, Lakita</i>) Flautas verticales sin canal de insuflación (<i>Qina qina, Chuqila, etc.</i>)	Flautas con el canal de insuflación (<i>ch'axi, pinkillu</i>)

En cuanto al apartado de “Comunicación” de este esquema, como se ha mencionado más arriba, la distinción entre las flautas –posesión o no del canal de insuflación– corresponde a la distinción visible de la situación de la boca: la relación entre las flautas con el canal de insuflación y la boca muestra <la continuidad>, mientras que la relación entre las flautas sin canal y la boca muestra <discontinuidad> con un espacio abierto entre el tubo y la boca.

Conforme a esta distinción y de acuerdo con un testimonio –soplar las flautas con el canal de insuflación es cantar–, vamos a proponer una interpretación como sigue. Considerando las flautas con el canal –con las que cantan– como una prolongación de la boca, interpretamos su ejecución como una <comunicación mediante la voz>, igual que la conversación corriente entre personas. En contraste, consideramos la ejecución de las flautas sin canal como un <rezo mediante el aliento>¹⁵. Podemos resumir este contraste como:

Flautas con el canal de insuflación / flautas sin canal de insuflación
cantar por soplar / rezar por soplar

Por otro lado, el acto de soplar el incensario y/o la ofrenda se observa durante todo el año. Además, como hemos visto, en Machacamarca se tocan las flautas sin canal de insuflación, incluida la flauta de Pan (*Phusiri*), en noviembre y diciembre, meses que corresponden a la época de crecimiento; ya está iniciada la época de lluvia y no se debe atraer ni el viento ni la helada. Con todo ello, vemos que “rezar por soplar” no siempre corresponde a la época de abundancia donde se debe atraer la helada y el viento. Es decir, la distinción propuesta no siempre alude al ciclo de la agricultura ni de la estación.

¹⁵ En el caso del *pututu*: la corneta (calabaza hueca o cuerno), al soplarla, no se produce un espacio abierto entre el tubo y la boca; también se observan casos en que su ejecución se considera como “hablar”: Por ejemplo, al *Achachila*, gritan tocando el cuerno. Sin embargo, la corneta hecha de calabaza en Colquencha se utiliza de dos formas: los *kamanas* la soplan con entonación como si hablaran, orientada hacia el cultivo y la *Pachamama* para que los animen como “venga, venga”. Por el contrario, en el ritual <*Ch'uñu wara*>, sopla hacia las papas sin entonación; en este último caso, los ejecutantes nos aseguran que no están hablando mediante la corneta de calabaza, y por tanto existe la posibilidad de que esta ejecución exprese el aliento. En cualquier caso, se supone que la corneta se utiliza de diferentes formas dependiendo de la época.

Por lo mencionado, consideramos <el rezo mediante el aliento> como una manera de comunicación con los dioses (las deidades) cuando sean poderosos; especialmente en la época de la abundancia, los dioses poderosos atraen el viento, el frío y la helada. En esta época en Chuquiñuma, los *Amijos* se hacen mediadores entre los seres humanos y San Felipe, mediante su aliento y el aleteo de los que van disfrazados de Cóndor, para conseguir la helada necesaria para el proceso del *ch'uñu*. Así que, el aliento, análogo al viento dominado por los dioses, se emplea como un medio para la comunicación con dioses.

Asimismo, la patrona santa de Machacamarca, la Virgen de los Remedios que lleva al niño, adorada en la fiesta mayor en noviembre, se considera una diosa que domina la fuerza reproductiva: según los comuneros, la Virgen otorga la fecundidad a los que le ofrezcan cuatro velas; si no bailan el *Phusiri*, la Virgen les castiga con no obtener cosecha, Virgen cuyo poderío se refleja en su imagen. A estos dioses poderosos, les rezan mediante la flauta de Pan que conlleva las características de los dioses en la época en que son potentes: especialmente el viento.

La fiesta de la Inmaculada Concepción de la Virgen en Machacamarca actualmente es una fiesta meramente concebida para celebrar las corridas de toros –en su versión simple y rústica–. Pese a ello, según los comuneros, esta fiesta también antes era una fiesta patronal, con procesión y misa organizadas por el *preste*. De ello se desprende que originalmente en esta fiesta también se empleaba la flauta sin canal de insuflación (*Qina qina*) para comunicarse con la Virgen expresada visualmente en la imagen, con la santidad católica. Aunque se extinguió la forma original de la fiesta patronal, siguen tocando la misma flauta *Qina qina*, apropiada para la comunicación con los dioses poderosos, encarnados en la imagen.

Es curioso que en el Adviento, Rorate Coeli (introito de la misa del domingo IV del Adviento) comienza con “Enviad, cielos, el rocío de lo alto, y que las nubes lluevan al Justo; ábrase la tierra y brote el Salvador”¹⁶. La nube de lluvia y la apertura de la tierra

¹⁶ Bieritz, K-H. 2003 [1994]: 230-232; También véase la página web de “Canticum Novum”:

son elementos importantes en el altiplano en esta época. Para conseguirlos, si los pidieran a la Virgen, en vez de a la *Pachamama* o a *Achachila*, con la flauta *Qina qina* sin canal de insuflación, coincidiría con nuestra interpretación hipotética¹⁷.

Una vez pasada esta fiesta de la Concepción, en Machacamarca también se toca la flauta *ch'axi* –con el canal de insuflación– hasta el Carnaval, cuya conclusión llamada “Tentación” en el *ayllu* Colquencha se celebra en este pueblo [véase XI.3.1.].

XII.1.3.1. Carnaval aymara: fiesta de alegría

Se observan también otras diferencias entre las dos regiones: según Harris (1982: 60), en Laymi, pueblo norte potosino, los muertos vienen al pueblo en Todos los Santos y se quedan en el pueblo durante toda la época lluviosa, hasta el Carnaval, cuando regresan al otro mundo. Por lo tanto, existe una explícita relación integral entre los dos acontecimientos en Laymi (*op.cit.*: 59), lo cual coincide con la explícita división estacional –incluida la división de los instrumentos musicales– mediante estas dos referencias en la región Norte de Potosí. Por el contrario, en los pueblos del altiplano de La Paz, no se observa tal relación integral entre Todos los Santos y el Carnaval¹⁸. Como es bien conocido, en La Paz, los muertos llegarían al pueblo el 1 de noviembre y partirían el día 3.

Dada la amplia diferencia entre las dos regiones, el significado y el ambiente del Carnaval también difiere. Según Harris, en Laymi;

“A través de la música el carnaval marca una discontinuidad tajante entre la presencia de las almas y su despacho a la tierra de los muertos. Durante toda la

http://www.angelfire.com/co/canticum/traducc_navidad.html.

¹⁷ El hecho de que la flauta de *Qina qina* se emplee en la fiesta en que se celebran las corridas de toros se puede explicar también mediante la asociación de esta flauta con la guerra, explicación popular de la danza de *Qina qina* (e.g. Paredes A.C. 1991 [1966] : 291).

¹⁸ Aunque hemos observado Todos los Santos en los pueblos de nuestra investigación, no hallamos una importancia en torno al ciclo agrario ni en Chuquiñuma, ni en Colquencha, razón por la cual omitimos su etnografía en la presente tesis.

estación del crecimiento estuvieron allí, pero su presencia es vívidamente dramatizada durante los días finales antes que la abandonen. La música del *pinkillu* atrae la lluvia; es una forma de endecha y así no ofende a los muertos cuya cooperación es imprescindible para hacer fructificar los sembrados. La música de la estación seca por contraste es alegre. El *wayñu* de la estación de lluvias se dice que llora (*q'asi*), mientras que el *kirki* de la estación seca es alegre (*kusisi*)” (*op.cit.*: 60; versión en español [1983]: 144).

Estos puntos contrastan con el altiplano aymara y especialmente con las almas que regresan a su mundo dos días después de su llegada. Además, sus danzas del Carnaval no son sino una efusión de alegría cuyo motivo principal es animar a la *Pachamama* divirtiéndola, con la danza que expresa alegría por la época de floración. En efecto, es indudable que la danza del Carnaval está llena de vitalidad con flautas de *ch'axi* en Colquencha, así como la danza con *pinkillu* en Chuquiñuma. La explicación de la danza de *ch'axi* “*q'axcha kamanas*” escrita por los comuneros también menciona: “expresando la alegría” [Anexo 1]. La danza de *Ch'uta*, bailada por parejas, es también indudablemente una expresión de alegría, distinguiéndose el Carnaval de Laymi por la música de endecha¹⁹. Con todo ello, constatamos que el contraste entre las regiones es abismal.

XII.1.3.2.. La flauta de Pan y la de *ch'axi*: separación y continuidad

En último lugar, vamos a tratar brevemente sobre el ciclo de las flautas, centrándonos en el contraste entre las flautas de Pan y la flauta *ch'axi*. Como hemos visto [II.2.3.6.], los tonos de las flautas de Pan se dividen articuladamente, mientras que los tonos de las flautas verticales no pueden ser articulados visualmente, y más bien su único tubo implica la continuidad de sus tonos. Especialmente, la flauta de *ch'axi* está hecha uniendo dos partes de una rama, enrolladas con cintas que remarcan las ideas de conexión y continuidad. En la época donde se toca esta flauta tapada, el cultivo aún está indiferenciado.

¹⁹ No obstante, según nuestra observación, la interpretación del *pinkillu* y el canto de las mujeres en el Carnaval del pueblo Cala cala en la región Norte de Potosí estaban llenos de vitalidad y alegría [fotografía XII-1c].

Posteriormente, pasada la Semana Santa, cuando la cosecha llega a su apogeo y la cantidad absoluta de víveres del año llega a su máximo nivel, la ejecución de las flautas de Pan también llega a su punto máximo. Los cultivos indiferenciados y continuados se separan, especialmente los tubérculos, para hacerlos aprovechables. Estas analogías entre las flautas y las situaciones del cultivo también las hallamos en el ciclo aymara de las flautas.

XII.1.4. Conclusión

Partimos de la duda en el reduccionismo, en torno a la división diádica de las flautas, y para superarlo, hemos desentrañado el problema, apoyándonos tanto en los estudios precedentes como en los datos etnográficos de nuestra investigación. A la luz de estas observaciones, podemos verificar que la división estacional de los instrumentos musicales en la región Norte de Potosí, conforme a las dos épocas seca y lluviosa, no siempre es aplicable al uso de las flautas en el altiplano aymara, dado que existen muchos casos que discrepan de la teoría norte potosina, marcada por dos referencias: Todos los Santos y Carnaval.

Para comprender el uso alternado de las flautas aymaras, hemos revisado primero una analogía entre las situaciones de las tierras y las flautas: abierta / tapada. Esta analogía es aplicable en el pueblo Colquencha y Chuquiñuma; no obstante, quedan varias excepciones en otros pueblos como Machacamarca donde se toca la flauta <abierta> en la época en la cual las tierras están tapadas.

Dadas las circunstancias, hemos propuesto una interpretación hipotética: la división cíclica de las flautas corresponde a la relación alterna –estratificada / de igualdad– entre los seres humanos y las deidades. En esta hipótesis, en las fiestas patronales, cualquiera que sea la época –aunque la mayor parte de ellas se celebra en la época de abundancia en los pueblos aymaras–, deben utilizarse las flautas <abiertas>, sin canal de insuflación,

por lo menos en los pueblos de nuestra investigación. En general, las relaciones cíclicas entre los seres humanos y las deidades también corresponden a las fases cíclicas de la agricultura. En la época del Carnaval, los seres humanos rigen la producción y animan a las deidades locales, con la flauta con el canal de insuflación. Por el contrario, en la época de abundancia los seres humanos no pueden regir el proceso de los productos cosechados, sin poder dominar los fenómenos atmosféricos, y obedecen a los dioses poderosos, encarnados en las imágenes católicas; para comunicarse con estos últimos, se emplean las flautas sin canal de insuflación, cualquiera que sea la época.

En cualquier interpretación que hemos propuesto, es indudable que el uso de flautas corresponde a la situación del cultivo o de la agricultura, más que al dualismo estacional, marcando su ciclo en los pueblos investigados y con especial incidencia en Colquencha.

Como consecuencia de todo ello, aunque se observa la división diádica de los instrumentos musicales en las dos regiones –Norte de Potosí y el altiplano en La Paz–, vemos que el criterio de dicha división no siempre es homogéneo, sino que hallamos varias diferencias. La división se observa en otras regiones también, incluidas las tierras bajas en Bolivia; suponemos que sus criterios son propios de ellos.



Se interpreta el tema de la cebada con la flauta ch'axí en la aynuqa

XII.2. Interpretación del significado de la estructura musical

En Colquencha, en las estructuras musicales también se perciben unas marcas que suponen señalar el ciclo anual. Hallamos dos tipos de estructuras: AABBCC y AABB, entre los repertorios musicales de los géneros de danza, con las flautas transmitidas en el pueblo. Los repertorios de los géneros con las flautas de Pan, y asimismo, los de las verticales como *Qina qina*, *Chuqila*, y *Pusi p'iya* –entre las flautas sin canal de insuflación–, se componen de la estructura AABBCC.

Por otra parte, los repertorios de *Llano wayli* con la flauta sin canal de insuflación y los de la flauta *ch'axi* con el canal, se componen de la estructura AABB, pese a que algunos géneros incluyen unos temas compuestos por la estructura excepcional.

XII.2.1. Las marcas para destacar la estructura [véanse las notas musicales: tomo II]

En ambas estructuras –AABBCC y AABB–, cada frase o unidad de melodía (A, B y C) se repite dos veces sin excepción. Esta forma de interpretación con repeticiones es una manera muy eficaz y simple de subrayar la esfera de cada unidad musical: en otras palabras, las frases repetidas (AA, BB y CC) indican explícitamente que cada una de ellas –A, B y C–, es una unidad musical.

Además en muchos casos, entre una unidad completa (e.g. AABBCC) y la siguiente, se inserta una frase sencilla de transición, esto es, una vez terminada una unidad (AABBCC o AABB), esta terminación se marca con un tono alargado o repetido, antes de ejecutar la unidad de nuevo, lo cual es homogéneo en todos los temas del mismo género. Esta frase de transición también sirve para marcar la estructura musical, pues cuando tal frase suena, el tema vuelve al principio.

Asimismo, en la coreografía de las danzas se marca dicho comienzo: cuando comienza la primera parte (primera A), dan vuelta a la izquierda en su sitio y al repetir la misma

melodía (segunda A entre AA), dan una vuelta a la derecha. Esta coreografía está muy difundida en el altiplano aymara y no solamente en los pueblos investigados, por lo que sabemos.

Además de estas marcas, también hallamos determinados patronos para comenzar o culminar los temas, compartidos en todos los repertorios del mismo género. Por ejemplo, al comenzar la interpretación del *Amijo*, su inicio se marca con el toque del *pulu* (calabaza hueca): “fuu, fuu, fuu, fuuu...”; su conclusión se marca con la parte de *tukuya*, como una coda –parte final como un tipo del epílogo musical–, la cual consta de una melodía impresionante que nos recuerda las codas de la música barroca, y luego, acaba el tema con un toque de la calabaza hueca. Esta coda es homogénea entre todos los temas del *Amijo* de la comunidad Chuquiñuma [véase tomo II: G1-G6].

En el caso del *Phusiri*, a la señal de percutir los tambores, la interpretación comienza con una frase corta como preludeo, tocada por la pareja del 1º *liku*. Este preludeo es el mismo en todos los temas. Después, igual que el *Amijo*, se repite la unidad AABBC varias veces. Luego, a la señal de conclusión, se acelera la velocidad repitiendo la frase de la parte final dos veces (DD). A continuación, se interpreta una frase corta y lenta como una coda (epílogo) sin toque de tambores (dicha parte final y la coda son las mismas en todos los temas del *Phusiri* de Colquencha). Finalmente, al igual que en el preludeo, todos los ejecutantes percuten el tambor acelerando la velocidad, repitiéndolo unas cuantas veces [véase tomo II: G12-G15.]. Así, en ambos géneros de las flautas de Pan, *Amijo* y *Phusiri*, los cuales conciernen al proceso del *ch'uñu*, se destaca especialmente la parte final.

Existen varios géneros que contienen una marca en la parte C. En el caso de *Amijo*, solamente la frase C conlleva un diálogo entre *pulu* (parte de *ira*) y la flauta (parte de *arka*) con tonos determinados. Este diálogo es el mismo en la frase C de todos los temas del *Amijo*. En los casos de *Phusiri* y *Lakita*, la parte C comienza con una pequeña frase fija. En el caso del *Phusiri-Sulfa*, su melodía de C es homogénea en todos los temas, salvo pocas excepciones. La danza *Chunkululu Wayli* con la flauta *Pusi P'iya*, también tiene la parte C muy pequeña y homogénea en todos los temas [G26].

Se observa una tendencia a que la melodía de la primera parte (A) conste de notas más agudas que las de la segunda parte (B) en el altiplano y su contorno. Su caso paradigmático es el de la *Lakita*: la segunda melodía BB es una copia de la primera melodía (AA) bajando paralelamente con intervalo de quinto en todos los temas [G20]. El *Phusiri* expresa esta característica de otra manera: al comenzar el tema, la pareja del 1° *liku* dirige la interpretación, mientras que la pareja de *jach'a* –con la flauta más grande cuyas notas son más bajas– suele hacer una pausa en la parte AA; el caso del *Phusiri* de Machacamarca es paradigmático: la pareja de *jach'a* no toca en la parte AA y comienza a soplar a partir de la segunda parte (BB), con lo cual se destacan aún más las notas bajas de la segunda parte.

Dado que la flauta de Pan es muy figurativa, sus notas más bajas corresponden a los tubos más largos. Por lo tanto, con la participación de la pareja de *jach'a* (más grande) a partir de la parte BB, se destacan aún más las notas bajas de la segunda parte BB, con los tubos más largos.

XII.2.2. AABB/AABBCC

En Colquencha se observa también la estructura AABB en dos géneros: la flauta *ch'axi* que se utiliza en la época de crecimiento del cultivo y la danza de *Llano Wayli* en la época de abundancia. Sólo estos dos géneros llevan la estructura disonante respecto a la de los demás géneros: AABBCC. Entonces, ¿existen algunos puntos comunes entre los dos géneros compuestos por la estructura AABB?

La danza o la interpretación del *Llano Wayli* comienza en el sacrificio ritual llamado “*barbichu*” para la nueva *aynuqa*, el 1 de agosto. Luego, en la fiesta de la *Asunta*, fiesta mayor de Colquencha, el *Llano Wayli* acompaña a la actuación ritual <*Wari Katu*> con su vestimenta de gala, caracterizada por un sombrero adornado con plumas de flamenco, llamado “*parisa* (flamenco)” o “*panqara* (flores)”, con lo que los intérpretes suelen denominarse “*panqara maestros* (los maestros de flores)” [VII.1.1.].

En los demás pueblos del *ayllu* Colquencha también este género acompaña a la misma actuación ritual, en sus respectivas fiestas mayores: Marquirivi en la fiesta de San Agustín (a finales de agosto); Machacamarca en la fiesta de la Virgen de los Remedios (a mediados de noviembre).

Ahora bien, la nueva *aynuqa*, en la cual se celebra el sacrificio en agosto, es la tierra para cultivar los productos primordiales (tubérculos) que se cosecharán en el año próximo. Después de dos semanas de dicho sacrificio, se desarrolla la actuación ritual <*Wari Katu* (caza de vicuña o fecundación de la vicuña)>, cuyo cometido es cazar una cría de vicuña disecada que “está preñada”, adornándola y felicitándola para tener éxito en la próxima cosecha: su feto imaginario representa metafóricamente la previsible abundancia de la próxima cosecha. En el contexto agrícola, también podemos interpretar el feto como la semilla y a su madre –la cría de vicuña disecada–, como la tierra [véase VII.2.3.1.].

De este modo, la actuación ritual que bendice la madre vicuña, la cual concibe la fertilidad aún indiferenciada, comparte el significado con el Carnaval, en el cual bendicen, felicitan y animan a la *Pachamama* (Madre Tierra) que concibe la fertilidad aún indiferenciada. Como hemos visto anteriormente, en el Carnaval se destacan dos elementos contrastantes. Asimismo, la flauta de *ch'axi* llega a su apogeo en el Carnaval, con la cual se interpretan los temas de papas y de la cebada, compuestos por la estructura que consta de dos partes: AABB [tomo II: G28].

En definitiva, los dos géneros –*Llano Wayli* y *ch'axi*– que conciernen al proceso de reproducción del cultivo se componen con la estructura AABB. Además, el *Jach'a tata*, figura enmascarada de <*Wari Katu*> que caza la vicuña, se pone la máscara del *Ch'uta* del Carnaval, así como una vestimenta muy parecida a la de los intérpretes de la danza de *Q'axcha* –con la flauta *ch'axi*– del Carnaval, de manera que se observan varios puntos comunes entre los dos géneros implicados en el proceso de crecimiento del cultivo.

XII.2.2.1. De la época de crecimiento a la de abundancia AABB→AABBCC: 2→3

En contraste con la estructura principal (AABB) de la flauta *ch'axi* que se toca únicamente en la época de crecimiento, la estructura AABBCC domina en las danzas – salvo la del *Llano Wayli*– a partir de la época de la cosecha, donde los productos se separan para hacerlos aprovechables. Así que, conforme al paso de la época de crecimiento a la de abundancia, se percibe una transición en el número de las frases componentes: de <dos: AABB> a <tres: AABBCC>. Como hemos visto antes [XI.4.3.3.], el número tres o la trinidad implica el resultado fructífero de la reproducción realizada mediante la unión de los dos géneros (padre y madre); así, la mencionada transición de AABB a AABBCC coincide con la transición hacia la reproducción fructífera en el ciclo agrícola.

XII.2.2.2. El énfasis de la *tukuya* (parte final) y el proceso del *ch'uñu*

En la época de abundancia donde los productos se separan, se toca especialmente la flauta de Pan que se caracteriza por su cualidad de articulada [véase II.2.3.6.]. Además, como se ha mencionado más arriba, en dos géneros de las flautas de Pan, *Amijo* y *Phusiri*, los cuales conciernen al proceso del *ch'uñu*, se destaca especialmente la coda (parte final). En el caso de *Amijo* se afirma que su coda (*tukuya*), larga y lenta, significa el rezo y se debe interpretar arrodillándose. En efecto, en esta sección las dos partes de flautas de Pan –*ira* y *arka*– soplan alternativamente, con más fuerza. Los *Cóndores* también se detienen y agitan sus campanillas o aletean: los dos actos representan el rezo [III.2.2.4.].

Asimismo, en el *Phusiri* –danza que conlleva la actuación ritual <*Ch'uñu wara*>, se destaca la parte final elaborada. Por el contrario, el *Phusiri-Sulfa*, interpretada en la fiesta de la Exaltación que marca el inicio de la época de siembra, carece de una coda especial: al terminar, en la última ejecución de CC, soplan el tono final siete veces precipitadamente y se percuten los tambores a modo de conclusión. El caso de *Lakita* – inserta tanto en el ritual de *ch'uñu* <*Ch'uñu wara*>, como en el de la siembra <*Octava*

Sata parece que está a medio camino entre los dos *Phusiris*: contiene una coda sencilla en la cual se sopla la flauta de Pan con un solo aliento, moviendo la boca de derecha a izquierda con tonos ascendentes tipo “glissando” (resbalar), y se percuten los tambores para concluir [tomo II: G20].

Por otro lado, los géneros compuestos por la estructura AABB –*Llano Wayli* y *ch’axi*– carecen de una coda especial. Con todo ello y los datos que hemos revisado en los capítulos anteriores, se perciben aproximadamente los puntos siguientes:

1	AABB (<i>Llano Wayli</i> y <i>ch’axi</i>): Expresión del proceso de crecimiento	AABBCC (flautas de Pan y otras flautas verticales): expresión de la época de abundancia
2	Flautas de Pan con la coda subrayada (<i>Amijo</i> , <i>Phusiri</i>): conciernen al ritual del proceso del <i>ch’uñu</i>	Flauta de Pan sin coda subrayada (<i>Phusiri-Sulfa</i>): no concierne al ritual del proceso del <i>ch’uñu</i>
3	Flauta de Pan con la coda sencilla (<i>Lakita</i>): concierne a los rituales tanto del proceso del <i>ch’uñu</i> como de la siembra	

Podemos resumir estos puntos en el esquema siguiente:

Esquema XII-3

Flautas verticales y/o flauta con el canal de insuflación (<i>Llano Wayli</i> y <i>ch’axi</i>)	Flautas verticales sin canal de insuflación y flautas de Pan (<i>Lakita</i>)	Flautas de Pan (<i>Amijo</i> y <i>Phusiri</i>)
AABB	AABBCC	AABBCC + CODA
Expresión del crecimiento	Expresión de la época de abundancia	Expresión del proceso del <i>ch’uñu</i>
Principio/medio	Principio/medio/conclusión	Principio/medio/conclusión + énfasis de la conclusión

Este esquema sugiere la posibilidad de que la estructura musical corresponde al ciclo agrícola. Como se ha mencionado más arriba, se observa una tendencia a que las notas de la parte BB suelen ser más bajas que las de la AA, y a que en el caso de las flautas de Pan, las notas bajas correspondan a los tubos más largos. Además, en los repertorios del *Phusiri*, en la parte CC se emplean las notas más bajas; es decir, se tocan los tubos más largos en la parte CC. Por lo tanto, se utilizan cada vez más largos tubos en el transcurso del tema: AA (tubos más cortos) → BB (tubos medianos) → CC (tubos más largos), transición ésta que es muy adecuada para expresar el crecimiento.

Por otro lado, en el caso del *Amijo*, la primera mitad de la frase C consta de un diálogo entre *pulus* (calabazas huecas) y la flauta (*arka*); su segunda mitad es el mismo de la segunda mitad de la parte B. Por lo tanto, CC se puede expresar también como PB'PB' (P indica el diálogo con *pulus*, B': la segunda mitad de la parte B). Asimismo, la parte CC del *Phusiri* se puede expresar XB'. X representa la primera mitad de la frase C, que consta de las notas más bajas (los tubos más largos que requieren alientos más fuertes), la cual es homogénea en todos los temas, pues B' indica la segunda mitad de la parte B.

En definitiva, en ambos géneros de las flautas de Pan (*Amijo* y *Phusiri*), la frase C se comprende como <el énfasis del aliento fuerte + la segunda mitad de B>. Tomando en cuenta el hecho de que el aliento es una analogía del viento que representa el frío y la helada, en ambos géneros, no solamente la parte final, sino también la de CC causa una imagen del proceso del *ch'uñu*. De hecho, En Charazani, pueblo quechua del departamento de La Paz, se baila una danza hermosa llamada “*Qantu*” [fotografía XII-1a]. Un intérprete me enseñó que al comenzar de nuevo el tema compuesto con la estructura AABBC, se proclama “vamos a sembrar de nuevo”.

Las estructuras musicales son sumamente abstractas, dada su característica audible y no visible, salvo las marcas visibles como la coreografía. Así que es muy difícil obtener explicaciones al respecto. No obstante, sobre la estructura AABBC se explica en el idioma aymara: *Qalliña* (principio), *Taypi* (medio) y *Tukuya* (conclusión). La coda (parte final) tanto del *Amijo* como del *Phusiri* también se designa *Tukuya*. Es decir, la

parte CC y la final son designadas igualmente *Tukuya*, coincidiendo por tanto con nuestro análisis de que estas dos partes comparten el énfasis del aliento.

Dadas estas circunstancias, al menos resulta indudable que las estructuras musicales son concebidas por los ejecutantes. Sobre este punto, hemos obtenido un dato interesante en el pueblo aymara Taraco, situado en la península al sur del lago Titicaca. En este pueblo se baila una danza llamada “*Wayli* (baile) Mayor” con las flautas de Pan, en la fiesta del Corpus Christi [fotografía XII-1b]. Su estructura es AAB^BCC; la segunda mitad de cada parte (A, B, C) es la misma y entre las partes se halla un intervalo de aproximadamente un segundo en el cual la danza también se suspende, marcándose explícitamente la esfera de cada parte: AA pausa BB pausa CC ...

Cuando observé la danza en la plaza central del pueblo Taraco en 2001, los intérpretes tocaban la flauta de Pan formando un círculo grande, al lado del cual, los/as bailarines/as formaban otro círculo giratorio con las manos. Entre los bailarines, había tres niñas de alrededor de diez años de edad, alineándose, vestidas de adultas. Estas niñas chillan en el momento de la segunda ^B (AAB^BCC), no cada vez, pero parecía que procuraban chillar sin falta en el mismo momento. Según las mujeres que estaban alrededor de dichas niñas, hay que gritar en un momento determinado del tema.

Fue esa la única oportunidad, la tarde del 13 de junio del 2001, en que pude bailar con los comuneros en Taraco. Por lo tanto, no sabemos qué es lo que esta danza expresa ni cómo, ni el significado de las tres niñas incluidas. Dado que no hemos investigado minuciosamente ni el trabajo (agropecuario y pesquero) ni el medio ambiente del pueblo, ni siquiera el ciclo anual de fiestas, no podemos sacar ninguna conclusión con tan pequeña observación.

Pese a ello, por lo menos podemos decir que esta observación nos señala que la estructura musical es concebida conscientemente por los ejecutantes, y que es posible expresar algo a través de ésta. Obteniendo más datos etnográficos al respecto, tal vez exista la posibilidad de aproximarse con mayor rigor al problema.

XII.3. Simbolismo visual entre los aymaras

XII.3.1. Problema del simbolismo

Aquí vamos a tratar brevemente el problema en torno al simbolismo en los estudios antropológicos, aunque ya hemos examinado parcialmente el simbolismo que se halla en los rituales aymaras en los capítulos anteriores.

El símbolo es cualquier objeto –las palabras, los objetos, los animales, e incluso los accidentes geográficos– que representa el otro objeto²⁰. Además, lo que el símbolo representa es mayoritariamente algo imperceptible o inmaterial (una nación, una idea...).

En los estudios antropológicos sobre el simbolismo, su interés primordial ha sido revelar el significado del símbolo mediante la interpretación, de modo semiótico. Es decir, se ha tratado el símbolo como si fuera significante, presuponiendo su significado –como referente del símbolo–, y aspirando al descubrimiento del código que asocia el símbolo y su significado.

Especialmente Lévi-Strauss (1962) estableció una descodificación mediante la analogía entre las distinciones de los elementos que pertenecen a un dominio y al otro (por ejemplo, la distinción entre dos pueblos corresponde a la distinción entre dos animales).

En resumen, el símbolo ha sido analizado presuponiendo el mensaje y el código en el trasfondo del mismo.

²⁰ La Real Academia Española lo define así: representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada. Diccionario Salamanca lo define: Cosa material que representa otra inmaterial por analogía o por convención. Oxford dictionaries define el término “symbol” como: a thing that represents or stands for something else, especially a material object representing something abstract.

Sperber es el que advierte del problema de tal simbología semiótica. En torno al simbolismo muchos informantes de cada grupo étnico suelen responder en términos como “es nuestra costumbre”, “lo hemos hecho de esta manera siempre” (Sperber 1979[1974]: 41). Ante ello, Sperber afirma que “el complejo sistema simbólico funciona muy bien sin ser acompañado por ningún comentario exegético (Sperber 1975 [1974]: 18)”, mediante el conocimiento implícito y la regla inconsciente. En consecuencia, Sperber refuta la interpretación semiótica del simbolismo: “Símbolos no son signos. No forman pares con sus interpretaciones en la estructura del código; sus interpretaciones no son significados”; “El simbolismo, que es un sistema cognitivo y no semiótico...” (*op. cit.*: 85-87).

Bloch, apreciando el argumento de Sperber, subraya el punto de que “el simbolismo es una forma de conocimiento, el cual es diferente, no en su contenido sino en su naturaleza en sí, de otro tipo de conocimiento [Sperber argues, we must consider symbolism as a form of knowledge that is different, not in content but in its very nature, from other type of knowledge...] (Bloch 1986: 181)”.

Aunque es cierto que su forma del simbolismo difiere de la de la lengua, es indudable también que el símbolo transmite o produce algún significado o mensaje. Los casos de la bandera nacional que representa un país o el pan y el vino del cristianismo son paradigmáticos. En cuanto al simbolismo de los grupos étnicos, el propio Sperber reconoce los casos en los que existen exégesis del mismo. Aunque no exista, esto no asegura que no haya ningún significado como referente del símbolo; el hecho de que no se explique verbalmente más allá del literal “es nuestra costumbre”, no significa que el símbolo carezca de significado. Más bien, es muy probable que en varios casos se intuyan el mensaje y/o el significado mediante el símbolo.

Las características explícitas de la forma del simbolismo que difieren del signo lingüístico entrañan por un lado que su representación sea por mediación de la cosa material; y por otro que en su mayor parte la asociación entre el signo y su referente no sea arbitraria. A pesar de la forma diferente de la lengua, el símbolo también puede funcionar como vehículo del signo, entre varias funciones del mismo. Como Bloch

indica acertadamente citando a Sperber, dada su naturaleza divergente, el simbolismo como conocimiento distinto “no puede ser expresado como si fuera otro u otros tipos de conocimiento” [can not be expressed as though it were like these different types of knowledge] (*ibíd.*). El mensaje que se transmite mediante el simbolismo también es diferente del lingüístico; por ejemplo, V. Turner (1969) señala el carácter multívoco del símbolo.

Con todo ello, no refutamos completamente la función del simbolismo como vehículo del signo. Más bien, estamos de acuerdo con Sperber (1984[1982]: 160) en torno a la clasificación simbólica, con su acentuación en el *proceso de la producción y reforzamiento de la distinción*, más que como expresión de la distinción dada. El presente trabajo no aspira a proponer una teoría universalizada y, a continuación, vamos a ver los elementos simbólicos, especialmente visuales, en los rituales de los pueblos de nuestra investigación.

XII.3.2. Símbolos sensuales

XII.3.2.1. Representaciones aymaras: visuales y no lingüísticas

Como hemos mencionado, contrariamente al signo lingüístico, la asociación entre el símbolo y lo representado no es arbitraria, sino que es una relación analógica. Las señales y otros signos modernos también se producen mediante la relación analógica. Su ejemplo paradigmático es el icono en informática. Los iconos como pictogramas pequeños son un signo que conlleva una parte de la característica visual del objeto representado. A través de estos iconos y sus combinaciones, se pueden transmitir diferentes significados y/o informaciones, de manera distinta a como lo hace la lengua en tanto signo articulado.

En efecto, en el mundo moderno e industrializado, que no procede de la cultura ágrafa, utilizamos no solamente los signos lingüísticos –con los cuales transmitimos los mensajes explícita y articuladamente–, sino también las fotografías o ilustraciones –

mediante las cuales podemos comprender las cosas sensible e intuitivamente—. Estas últimas también pueden transmitir el significado y el mensaje, más fácil y eficazmente en el caso de que existan algunos conocimientos compartidos entre quienes las ven, como el caso mencionado del icono informático.

Ahora bien, según nuestra observación, la mayor parte de las representaciones visuales aymaras no parece que encierren una representación imitativa. Los adornos del sombrero, hechos de plumas, llamados “flor” o “flor de papas” no se asemejan a la flor real. Sin embargo, tampoco parece que sea una expresión artística y elaborada, tratándose de expresiones más figurativas que decorativas, pero no realistas; nos dan una impresión de que son pueriles para ser adornos o una expresión artística, y de que existe alguna otra línea más allá de las bellas artes. Es probable que compongan un sistema de signos.

Estas características aymaras ofrecen un contraste con las expresiones de los quechuas – música y vestuarios–, las cuales suelen darnos una imagen de mayor belleza y elaboración. Ante todo, entre los aymaras, no se hallan los músicos profesionales de los géneros tradicionales puesto que en todos los géneros tradicionales aymaras, los intérpretes y/o bailarines son los campesinos. Aunque los quechuas también lo comparten, en sus géneros musicales con los instrumentos de cuerda y la canción, cuentan con músicos profesionales. Además, como se ha mencionado con anterioridad, existen géneros musicales que se interpretan particular e individualmente entre los quechuas, con lo cual sus músicas suelen ser popularizadas y estar descontextualizadas, persiguiendo un refinamiento artístico más expreso.

El contraste más notable se halla en el hecho de que los quechuas tienen inclinación a expresarse con las letras de manera articulada. Por el contrario, las expresiones aymaras carecen de texto lingüístico: los géneros aymaras con las flautas tradicionales carecen de canción, y sus actuaciones rituales carecen de papel. Sin embargo, éstos cuentan con variadas representaciones visuales –instrumentos, vestuarios y ornamentos–, especificadas para sus contextos respectivos, y tal variedad de representaciones visuales contrasta con la ausencia del texto lingüístico. Caracteriza la expresión aymara el uso de

máscaras, frente a los quechuas en Bolivia, quienes no las utilizan con tanta importancia y frecuencia²¹.

Por otro lado, coincidiendo con lo que Sperber señala, los rituales andinos también suelen realizarse sin exégesis ni interpretación por parte de los ejecutantes, los cuales tienden a explicarlos como “costumbre” (e.g. Turino 1989:1, Gose 1994: 77). No obstante, como hemos mencionado más atrás, la falta de exégesis no siempre denota carencia de significado sino que más bien sugiere que el mensaje ritual no es comprendido verbal y articuladamente, como veremos a continuación.

Por ejemplo, cuando las flores se emplean en los rituales, aunque los participantes no son conscientes de que éstas simbolizan la madurez o la fertilidad, a través de la experiencia de ver repetidamente varios rituales en que se emplean flores, el participante aprende inconscientemente cómo debe usar las flores –en qué situación o escena hay que utilizarlas–. Esto es precisamente la adquisición de una *costumbre*, lo cual supone, no obstante, portar un mensaje o conocimiento. En efecto, este tipo de expresión “acostumbrada” también puede ser un medio para la comprensión.

Es cierto que el significado que se transmite a través de los signos visuales es multívoco y ambiguo. Precisamente esta característica supone hacer posible compartir las imágenes y los significados entre los integrantes del grupo. Geertz (1980) señala la dificultad en interpretar las expresiones de los nativos de la isla Bali, debido a que su gente, en vez de establecer el sistema ordenado de la creencia obvia –la cual es comprendida mediante los discursos–, “encarna sus nociones en los símbolos sensoriales que se comprenden directamente; es decir, en vocabularios compuestos por las figuras de esculturas, flores, danzas, melodías, gestos, cantos, ornamentos, templos, posturas y máscaras” (Geertz 1990[1980]: 120).

²¹ En la ciudad de Oruro, donde se hablan indistintamente los idiomas aymara y quechua, además del castellano, se hallan características de ambas culturas. La danza famosa de comparsas “Diablada” del Carnaval de Oruro es un baile de máscaras.

Bloch, por su parte, afirma que la ideología y la imagen de los rituales se transmiten mediante “cantos, danzas y alocuciones bien formalizadas” (Bloch 1989: 398); aduciendo además que la proposición de los rituales resulta singular y difícil de comprender, debido tanto a la repetición de mensajes, de manera exagerada y variada, como a la formalización y fijación de los mensajes, sin olvidar tampoco el factor de la negación del tiempo (Bloch 1994 [1986]: 354-355). Precisamente con estas formas, que carecen de la flexibilidad que conlleva la comunicación ordinaria, la proposición de los rituales resulta compleja de entender y, en consecuencia, difícil de cambiar, pese al cambio social (Bloch 1989: 398-406).

Los rituales aymaras que constan de los símbolos sensuales entrañan similar dificultad. A continuación, vamos a tratar de descifrar algunas expresiones simbólicas observadas en las fiestas aymaras.

XII.3.2.2. Símbolos visuales en las fiestas aymaras

XII.3.2.2.1. Simbolismo de colores

Leach subraya que “los símbolos aparecen en conjuntos, y que el significado de los símbolos particulares se debe encontrar en su oposición con otros símbolos antes que en el símbolo como tal” (Leach 1978[1976]: 80). En cuanto al simbolismo del color, también afirma que “es el conjunto de oposiciones lo que requiere interpretación, no el uso particular del color” (*ibíd.*). Esta idea estructuralista nos ayuda a examinar los colores de las expresiones rituales entre los aymaras²².

²² En el vestuario de los *Phusiris* de Colquencha, antes había dos fajas de color oscuro y ocre – las cuales se cuelgan del hombro en la espalda como una cola–, cambiándolas en el transcurso de la fiesta, según los comuneros. Tal vez con esta alternancia de las fajas, mediante el contraste de dos colores, se expresaba algo. Dado que hoy en día se utiliza una sola negruzca, no podemos conocer su simbolismo detallado.

Rojo y blanco

En las manifestaciones rituales en Colquencha, hallamos una distinción genérica de colores: rojo / blanco = masculino / femenino²³, como se percibe en el uso de las banderas de las parejas del *kamana*. Se halla también la combinación de rojo y blanco, llamado *pachin* (combinación de dos cosas) como rayas de los dos extremos del poncho corto y de la falda de la líder [fotografía XII-2c]. Con sus significados genéricos, podemos interpretar esta combinación como la cooperación o la unión entre hombres y mujeres.

El color blanco que representa lo femenino –señalador de fertilidad y capacidad reproductiva– representa también el color de la helada, imprescindible para el proceso de conservación de los productos cosechados, así como el color de la nevada, la cual también es una buena ventura, puesto que nieva muy poco en el altiplano. En su época, generalmente en agosto, se prepara la nueva *aynuqa* con el sacrificio, por lo tanto la nevada que suaviza la tierra es muy favorable. Aunque la helada y la nevada son fenómenos atmosféricos que pertenecen al *Achachila*, deidad masculina, la tierra blanca parece que implica la fertilidad y la buena fortuna en general, como sugieren los datos siguientes.

En Colquencha, la “*bendición*” llevada por las autoridades femeninas debe ser envuelta con un tejido blanco. En Chuquiñuma en la fiesta de la Santa Cruz, se adorna el campanario con una tela blanca y un “*apthapi* (cosecha)”, panes y frutas colgadas en el tejido, aunque no se realiza cada año [fotografía III-3a]. La casa del representante de la fiesta (*preste*) también debe ser pintada de blanco antes de empezar la fiesta. Además, en el *Amijo* antes (hace décadas), una figura disfrazada de conejo blanco llamado *chiri wank'u*, bailaba portando sendos pañuelos blancos en las manos. En la casa donde se está celebrando la boda se enarbolan las dos banderas blancas con flores rojas.

En la adivinación mediante la lectura de hoja de coca, el dorso blanco de la hoja augura un buen auspicio llamado “*janq'u suerte* (blanco suerte)” [fotografía XII-1e]. Asimismo,

²³ Se informa la distinción opuesta: blanco / rojo = masculino / femenino, en los pueblos quechuas (*vid.* Spedding y Llanos 1999: 94).

en la adivinación mediante la lectura de la ceniza tras la quema (oblación) de ofrendas, la ceniza blanca es el augurio favorable, mientras que la negra es de mal agüero.

La tela blanca de los intérpretes de las flautas [fotografías XII-3, 4, 5]

En Chuquiñuma los *Amijos* bailan llevando una amplia tela blanca, llamada *janq'u tilqata* (lo blanco tendido), en su espalda. En Taraco los intérpretes de la flauta de Pan del *Wayli Mayor* también bailan de mismo modo, con la amplia tela blanca fijada en la espalda del traje occidental, la cual es el único elemento uniforme [fotografía XII-1b]. En Colquencha, los intérpretes del *Phusiri*, de la *Lakita* y del *Llano Wayli* llevan una tela blanca en sus espaldas; los *K'usillus* también la lucen en la cintura. Así, en las fiestas aymaras en la época de abundancia, los intérpretes de las flautas sin canal de insuflación, especialmente de las flautas de Pan, bailan generalmente llevando una tela blanca. Por el contrario, en la época de crecimiento, especialmente en el Carnaval, no se porta la tela blanca.

En el Carnaval de Colquencha un gran número de los intérpretes de la flauta *ch'axi* bailan cargando los productos nuevos –papas y cebada–, a las espaldas. Después de unos tres meses, en la fiesta del Corpus Christi, los intérpretes de las flautas de Pan (*Phusiri* y *Lakita*) bailan cargando una tela blanca a sus espaldas [fotografía XII-4c]; en esta época de abundancia, dado que la cosecha está casi culminando, tienen innumerables papas y cebada que no se pueden cargar a las espaldas; tampoco es necesario cargar los productos para que crezcan tratándolos como un bebé, escena que puede presenciarse en las fiestas de la Candelaria y del Carnaval. En esta situación, la tela blanca cargada simboliza la abundancia y la fertilidad. Por lo mencionado, podemos inducir que la tela blanca empleada en la época en la cual el nivel de abundancia llega a ser máximo, representa la abundancia que gozan actualmente. Además, en la tela blanca cargada encima del poncho rojo (*Lakita*, *Llano Wayli*, *Phusiri-Sulfa*), hallamos también la unión de los dos géneros; así, ciertamente, los símbolos pueden ser multívocos tal como sugiere V. Turner.

La tabla XII-1 muestra el ciclo anual del vestuario de los intérpretes de las flautas en Colquencha. Los ejecutantes de la flauta *ch'axi* y los demás bailarines no cargan la tela blanca sino los productos.

Los ejecutantes de la *Qina qina*, interpretada tanto en la Semana Santa que marca el inicio de la cosecha, como en la fiesta de Ascensión, no llevan la tela blanca [fotografía IV-5a]. La danza se designa también “*ch'ixi*”²⁴, término aymara que denota “pedregal acumulado”, “montón de pequeñas piedras”, o “Con manchas menudas” (Layme 1993). Esta designación es un ejemplo paradigmático que demuestra la importancia de <lo visual> entre los elementos de las fiestas aymaras.

El uniforme de esta danza, muy difundido en los pueblos aymaras, es de piel de jaguar; la característica visual de la piel manchada puede estar relacionada con el nombre de la danza *ch'ixi*, y a la vez, con la situación visual de las papas –separadas y amontonándose– en esta época.

A continuación, en la fiesta de la Santísima Trinidad, los intérpretes de la danza *Chuqila* llevan un poncho rojo o un traje, encima del cual se lleva una piel de vicuña donde se atan unos *chimpus* –flecos y lazos coloridos–, y también un racimo artificial de uvas [fotografía XII-3a]. La vicuña es un animal silvestre, pero su lana es de calidad superior, de ahí que su piel represente la prosperidad conseguida, y a la vez, tomando en cuenta los *chimpus*, los cuales generalmente representan la flor, la piel que “florezca” puede ser una representación visual de la cosecha fértil. Algunos intérpretes no llevan ni piel de vicuña, ni tampoco una tela blanca. Los *K'usillus* de esta fiesta tampoco la lucen [fotografía VI-9].

Luego, en la fiesta del Corpus Christi que marca el comienzo del proceso de *ch'uñu* –cuando la cosecha ya está culminando–, los intérpretes de las flautas de Pan (*Phusiri* y *Lakita*) bailan cargando una tela blanca a sus espaldas. A continuación, en las fiestas de la *Asunta* y su octava, los ejecutantes del *Phusiri*, de la *Lakita*, y del *Llano Wayli*²⁵

²⁴ Esta danza también tiene el apodo “*Tingre Wayli* (danza de tigre) [Véase IV.1.3.1.1].

²⁵ Según Emilio Yujra, antes el vestuario de los intérpretes del *Llano Wayli* no era un poncho

bailan cargando la tela blanca. En esta época, la mayoría de los *K'usillus* y los *Jach'a tatas* del *Phusiri* portan la tela blanca [fotografías XII-3y 4].

En Septiembre, en la fiesta de la Exaltación que marca el inicio de la siembra, los miembros del *Phusiri-Sulfa* la llevan sobre un poncho rojo. Pese a ello, los intérpretes del grupo secundario del *Phusiri-Sulfa*, llamado “*División*”, llevan el poncho rojo pero sin tela blanca, y con “*pechugera*”: un adorno semicircular con unos espejos bordados a las espaldas; no se usa la *punqaya* blanca (el ornamento gigante de plumas de ñandú) que caracteriza el principal *Phusiri-Sulfa* [fotografías VIII-2, XII-3d y e, y XII-4b]. En esta fiesta, los intérpretes del *Chunkululu Wayli*, al principio, llevan un poncho rojizo – sin sobreponer una tela blanca–. Posteriormente, cambian su vestuario en la ropa de gala singular con una tela blanca llamada *sabana* que se ajusta a la cintura, cubriendo las piernas como una falda [fotografía VIII-5].

XII.3.2.2.2. Simbolismo genérico (masculino / femenino)

“*División*” del *Phusiri-Sulfa*

Entre ellos, los vestuarios de los dos conjuntos del *Phusiri* de la fiesta de la Exaltación – *Phusiri-Sulfa* y su “*División*”–, se distinguen mediante el uso o no de la tela blanca [fotografías XII-3 d y e], lo cual sugiere que ésta desempeña la función de signo. Entre los elementos simbólicos, *murú lluch'u* (un gorro sin orejera pero con cabellera rizada de mujeres) [fotografía XII-4d], flor y tela blanca implican la femineidad [tabla XII-1]. La “*División*” carece de todos estos elementos, pues su poncho rojo también indica la masculinidad. Dado que a este conjunto compuesto de los jóvenes no lo acompaña ninguna mujer –ni organizadora ni bailarina–, la “*División*” se expresa como “*Phusiri* de solo hombres”, con una evidente acentuación de lo masculino.

rojo, sino que llevaban una falda fruncida larga, hasta los tobillos, llamada “*phisa*”, la cual representa la caliza; su tocado cefálico, actualmente considerado como flor, representaba el fuego para calentar la piedra caliza. Este testimonio nos indica que las expresiones simbólicas son polisémicas.

La expresión de la transición del principio masculino al femenino y viceversa

En el transcurso de la fiesta de la Exaltación (del 13 al 17 de septiembre), en la vigilia los intérpretes del *Chunkululu Wayli* bailan toda la noche con un poncho rojizo (o morado) sin tela blanca, junto con los del *Chunchu* alrededor de la iglesia en la colina. El día siguiente, aparece el conjunto “*División*”, cuyos intérpretes también llevan un poncho rojo sin tela blanca y desaparece en ese mismo día 14. Luego, el vestuario de los ejecutantes del *Chunkululu Wayli* cambia progresivamente y, en el último día de su ejecución, 17 de septiembre, la gran mayoría lleva la ropa de gala singular, en la cual se destaca la feminidad: un chaleco de color llamativo (rojo, amarillo, entre otros), una tela blanca llamada *sabana* como una falda, los collares para mujeres y el *murú lluch'u* con cabellera rizada de mujer, entre otros [fotografía VIII-5]. En este decurso, se observa una transición de lo masculino a lo femenino.

Como hemos visto [VIII.2.] en la fiesta de la Exaltación que marca la transición hacia un nuevo ciclo productivo, se observa el traspaso de arriba a abajo, –del principio masculino al femenino–, al iniciar la época de siembra. La mencionada expresión mediante el vestuario también forma parte de esta transición.

Por otro lado, en la fiesta de Semana Santa donde la *Qina qina* marca el inicio de la cosecha y de la época de abundancia, no se observa la expresión de la feminidad en absoluto, como se revela en la tabla XII-1. En ocasión de la Resurrección, parece que se expresa la “resurrección del principio masculino” mediante la *Qina qina*. No obstante, la *Qina qina* que implica lo masculino es del caso de Colquencha. En otros pueblos se observa la danza de *Qina qina* con flores o tela blanca, sugiriendo la feminidad, como veremos a continuación.

Existen pueblos donde se baila esta danza con un vestuario singular: los intérpretes llevan un ornamento cuadrado (de aproximadamente 80cm x 50cm) lleno de plumas verdes –o figuras de flor roja sobre el fondo verde; todos colores propios de las plumas de loro–, en las espaldas o cintura, con o sin piel de jaguar [fotografías XII-2a y b]. A simple vista se nota que es una expresión del sembrado en el que los productos –tal vez

cereales– están creciendo, explicación corroborada por parte de los comuneros del pueblo Turrini de la provincia Omasuyo:

“La danza quena quena representa con las plumas de los pajaritos que es el loro y es color verde que representa a nuestro vegetal y esa danza es de tiempo del mes de febrero y sus parejas que lo tienen sus polleras [faldas] amarillas que le representa a una flor de la naturaleza... (CDIMA 2003:43)”.

Vemos que en este pueblo se baila la *Qina qina* en febrero, época de crecimiento, y según esta explicación, el vestuario de los ejecutantes representa la situación del sembrado en esa época.

XII.3.2.2.3. Expresión mediante los tocados cefálicos

En el ciclo anual del simbolismo de colores, el color blanco que representa la época de abundancia hace contraste con el color verde que representa la época de crecimiento; este contraste de blanco / verde se observa en los colores de *punqaya*, gigante ornamento de los *Phusiris*: la *punqaya* del *Phusiri* en las fiestas que marcan el comienzo y la terminación del proceso de *ch'uñu* (Corpus Christi y *Asunta*) se designa como “*chujña-puntani* (puntas en verde)”, dado que las puntas de plumas se colorean en verde. Por otro lado, la *punqaya* del *Phusiri-Sulfa* en la fiesta de la Exaltación se colorea en blanco en su totalidad y se llama “*janq'u punqaya* (flor blanca)” [fotografías XII-4a y b].

No obstante, el uso de dos colores parece apuntar lo contrario: la *punqaya* verde se emplea en la época de abundancia, mientras que la blanca se pone en la fiesta que marca el comienzo de la época de crecimiento. Se observan varios casos en los que tocados cefálicos expresan la época opuesta a la del momento, no solamente en su uso mencionado de los colores. En el *ayllu* Colquencha, en los vestuarios de diferentes danzas se hallan los tocados, hechos de plumas y representativos de la flor [fotografía XII-4]. La “flor” más grande es precisamente la de la *punqaya*, término deformado de la *panqara* (flor en aymara) que representa la flor de las papas [véase IV.3.1.]. Los

intérpretes de la danza *Llano Wayli* también se ponen un sombrero con plumas de flamenco que se denomina “*parisa* (flamenco)” o “*panqara* (flores)” [véase VII.1.1.] [fotografía XII-4c]. Los ejecutantes de la *Lakita* también llevan un sombrero que tiene dos palos largos, de más de 50 cm de longitud, con flores de plumas alusivas a las flores de las papas [fotografía XII-4f].

Sin embargo, la época en que se ejecutan estas danzas con los tocados con gran “flor” no es la época de flores del sembrado, sino más bien es la contraria. En contraste, en el Carnaval en la época de flores, los bailarines de la danza de *Q’axcha* (con la flauta *ch’axi*) llevan un sombrero que tiene pequeñas flores artificiales en la parte superior. En los sombreros, tanto de la *Lakita* como de la *Q’axcha*, se fijan las “flores” enrollándolas con una cuerda tejida a lo largo de su copa, por lo que se destaca el contraste entre la gran flor en la época sin flores y las pequeñas en la época en plena floración²⁶[fotografías XII-4e y f].

Podemos interpretar esta expresión contradictoria como un indicio de que las partes del cuerpo humano –cabeza y cuerpo– expresarían todo el ciclo. Otra interpretación es que los tocados cefálicos expresan la siguiente fase –o la fase opuesta– del ciclo agrario; es decir, la cabeza y el cuerpo expresan divididamente las dos fases opuestas. Su ejemplo paradigmático se halla en el vestuario de los intérpretes de la flauta de *Chuqila* en el pueblo Santiago de Huata de la provincia de Omasuyo [fotografía XII-1d]. En la cabeza se ponen grandes flores hechas de plumas, llamada *jawas panqara* (flores de habas), mientras que en sus bolsas tejidas que quedan por los dos lados de la cintura, se cuelgan varias bolas tejidas multicolores, de un diámetro de 10 a 15 cm, ligadas por cordones, sobre la tela blanca usada como una falda [fotografías IV-10d, XII-1d]. Estas bolas semejan los tubérculos madurados por cosechar, situación actual en que se baila la danza (3 de mayo), en la época en que no se hallan flores, si bien hiela como la tela blanca sugiere.

²⁶ En el Carnaval, es cierto que se adornan con las flores naturales; no obstante, estas flores cortadas implican también su separación de la raíz y muerte futura.

En contrapartida, los intérpretes de la *Q'axcha* en el Carnaval en Colquencha, se ponen pequeñas flores en su cabeza, mientras que lucen bolas no tan grandes, llamadas *Wichi wichi*, colgadas en la cintura, junto con varias bolsas de coca que implican el poder místico²⁷, sugiriendo que tales bolsas otorgan energía para hacer madurar los tubérculos del *Wichi wichi* [fotografías XI-11 y 12]. Estas bolas medianas son precisamente del tamaño actual de los tubérculos que están madurando en el sembrado, mientras que la expresión de flores pequeñas en el sombrero parece menor que su tamaño real, dada la época de la floración.

El hecho de que se cuelguen las bolas parecidas a los tubérculos en la cintura y se pongan flores en la cabeza, viene a denotar que el cuerpo humano se compara con la planta de tubérculos de forma metafórica en las expresiones rituales aymaras. Además, en ambos casos citados arriba, la representación por la cintura señala el estadio actual del ciclo agrícola, mientras que la flor no coincide con la misma. La falda (*pollera*) amarilla del pueblo Turrini, “que le representa a una flor de la naturaleza”, citada más atrás, también parece que representa la situación actual (febrero), dado que en esta época lluviosa, crece con exuberancia una planta [*Viguiera Lanceolata*] con flores amarillas en los Andes, cuyo color es idéntico al de dicha falda [fotografía XII-2a].


Se hallan otros casos que indican la existencia de variaciones detalladas del vestuario correspondiendo a las distintas épocas. El *Phusiri* de Machacamarca se baila en noviembre, plena época de siembra. La mayoría de sus intérpretes llevan un poncho corto con rayas blancas y rojas que implican la unión de los dos géneros. Además, se pone la faja tejida llamada “*chalina*” cruzando el pecho en diagonal, difiriendo del modo de la faja de los *Phusiris* de los demás pueblos del *ayllu* (Colquencha y Marquirivi) en la época de abundancia, quienes sitúan dicha faja sobre los hombros. En consecuencia, la tela blanca debajo de la faja diagonal de Machacamarca está atada: su extensión visible y su movimiento ondulante quedan reducidos [fotografías XII-5d]. También da la impresión de que lo blanco está dividido en dos, mediante la faja que

²⁷ Además del efecto de la coca que da energía para trabajar, se dice que “la coca sabe todo”, con la cual se puede adivinar el futuro.

atraviesa la tela blanca. Ciertamente, esta variación se puede considerar como una manifestación de la diferenciación de la identidad del pueblo, sin por ello descartar que las variaciones se añadan para corresponder a las épocas en alguna manera.

XII.3.2.2.4. Pechugera

Según la tabla XII-1, se nota que la “*pechugera*”, un adorno semicircular con unos espejos bordados, se emplea en los géneros en que se expresa la fase contraria a la actual. La *Lakita* y el *Llano Wayli* se ejecutan en la época de abundancia (de junio a agosto), cuyos intérpretes llevan un poncho rojo y una tela blanca, combinación que sugiere una unión de los dos géneros, la cual no coincide con la época actual; asimismo, el tema de sus actuaciones rituales <*Wari Katu*> y <*Octava Sata*>, que escenifican la reproducción, tampoco coincide con la época actual. En estos casos, en las espaldas de los ejecutantes se adorna la “*pechugera*”.

En la fiesta de la Exaltación que marca el comienzo del nuevo ciclo de producción, se emplea ampliamente este adorno semicircular. Especialmente en la “*División*” del *Phusiri-Sulfa*, la cual destaca la masculinidad como hemos visto, casi todos los integrantes la llevan. Por otro lado, los del *Chunkululu Wayli* que realza la feminidad también llevan la “*pechugera*”. En estos casos, este adorno exhibe un arco hacia abajo  en la espalda, que se cuelga con un cordón atado en los dos extremos del adorno sobre la parte delantera del cuello, atravesando los hombros.

La forma semicircular en sí misma implica la mitad de un círculo completo. A la vez, los espejos bordados en ella reflejan el otro lado –el mundo opuesto–. Estas características sugieren que la “*pechugera*” es la voluntad de reflejar la otra fase, estando en el límite de ambas fases.

En torno al uso de la “*pechugera*” y la tela blanca, el *Chunkululu Wayli* de Marquirivi es sugestivo. Igual que esta danza en la fiesta de la Exaltación en Colquencha, el *Chunkululu Wayli* en Marquirivi también muestra una transformación del vestuario. No

obstante, la escena es la fiesta de Espíritu (Pentecostés) en junio, la cual marca el momento de la selección de la cosecha, en la que se clasifican las papas cosechadas según su destino: para transformarlas en *ch'uñu*, consumir directamente o utilizarlas como semillas para la próxima siembra. Es decir, en este pueblo, la danza *Chunkululu Wayli* se realiza en plena época de abundancia; en su vestuario de la primera mitad, al poncho rojo también lo acompaña la tela blanca (en Colquencha en septiembre no la llevan), colgando la “*pechugera*” en la espalda. Luego, en el vestuario de la segunda mitad, los intérpretes en ropa de gala con tela blanca como falda, llevan la “*pechugera*” pero no a la espalda, sino en el costado [fotografía XII-5b].

En Colquencha se cuelga la “*pechugera*” en la espalda de la misma ropa de gala, en la fiesta de Exaltación. No obstante, en este pueblo también, en la danza de *Waka waka*, en la fiesta de la *Asunta* en agosto, los intérpretes de la flauta con una sola mano llevan la “*pechugera*” en su costado, luciéndola en un solo hombro; dado que este adorno semicircular está debajo del brazo, no se ve muy bien [fotografía VII-2c]. En Marquirivi en la mencionada fiesta de Espíritu, también se baila la *Waka waka*, además del *Chunkululu Wayli*, en la cual los bailarines enmascarados que actúan como si lucharan con los bailarines disfrazados de toros, llevan la “*pechugera*” en su costado o vientre, colgándola en un solo hombro.

No se sabe si esta diferencia es una mera moda o si realmente obedece al uso dividido correspondiente a las distintas épocas; no obstante, por lo menos hallamos una distinción al respecto, tanto en Colquencha como en Marquirivi: a) ponerse la “*pechugera*” en la espalda con su cordón que atraviesa los dos hombros, y b) ponerla en el costado colgándola en un solo hombro.

Pechugera (tos) y susurro: mediación de la oposición

La designación “*pechugera*” podría derivarse del término español “*pechuguera*”. A continuación, vamos a examinar brevemente una danza designada <los que tosen>. En la zona alrededor del lago Titicaca, se baila una danza llamada *Ujusiri* (los que tosen ligeramente) o *Siwsiw* (susurro), que los adolescentes llevan a cabo por Semana Santa.²⁸

²⁸ La información sobre esta danza es obtenida gracias a nuestro profesor de la lengua aymara,

[fotografía XII-2d]. Observé esta danza en un “Festival Autóctono” realizado en la metrópoli en el año 1995, en la cual los ejecutantes llevaban un poncho rojo con las figuras bordadas de estrella, debajo del cual se ponían numerosas hojas de palma que alcanzaban hasta al tobillo, como si fuera una falda grande. La cabeza está cubierta con las plumas blancas que caen sobre los hombros, como si fueran la cabellera.

Generalmente, los intérpretes tocan un solo tubo cuya parte inferior está tapada, pero sin orificios, como si fuera un tubo extraído de la flauta de Pan. Existe un caso en que se utiliza una flauta vertical con los orificios pero estos son ocultados con un papel. En el primer caso, al parecer el tubo es una flauta vertical pero su estructura es la de la flauta de Pan. En el segundo caso, es una flauta vertical auténtica, pero posee la naturaleza de la flauta de Pan, ocultando los orificios, así que en ambos casos la flauta de *Ujusiri* es ambigua, pues media en la oposición entre la flauta de Pan y la vertical.

La Semana Santa donde se baila esta danza se sitúa entre la época de crecimiento (maduración) y la de abundancia (cosecha); los bailarines son adolescentes, y están en la etapa de transición de la niñez a la edad adulta. Asimismo, la designación de la danza implica la tos y el susurro, situados entre la voz y el aliento. Dada esta circunstancia, varios aspectos de esta danza sugieren una mediación entre oposiciones binarias.

Hemos propuesto más arriba el contraste entre la voz (flauta tapada en la época de crecimiento) y el aliento (flauta abierta, especialmente la de Pan: en la época de abundancia) [VII.1.3.]. El hecho de que se emplee una flauta que media en la oposición corrobora la propuesta. Entonces, si el adorno semicircular designa la tos –pechugera = pechugera–, esto también supone mediar en alguna oposición en su límite.



*Danza de
Ujusiri
(los que tosen
ligeramente)*

D. Clemente Mamani Laruta.

XII.3.2.2.5. La unión o la ambigüedad entre los dos géneros

Ya hemos aludido varias veces al hecho de que la unión y/o ambigüedad de dos géneros sea una metáfora de la reproducción del cultivo. Por ejemplo, las figuras del anciano o el antepasado (*Achachis* o *Jach'a tatas*), que dirigen las actuaciones rituales, se caracterizan por la inclinación a buscar mujeres o el principio femenino. Además, existen una figura *Jach'a mama* interpretada por un hombre, así como unos *Jach'a tatas* que se ponen trenzas postizas en Colquencha. Asimismo, en la figura *Ch'uta achachi* del Carnaval hallamos una ambigüedad entre los dos géneros, como se ha mencionado más atrás [XI.4.1.].

En el vestuario de los flautistas también hallamos este mismo tema. En el Carnaval de Chuquiñuma, los intérpretes masculinos de la flauta *pinkillu* llevan un chal para mujeres. En el *ayllu* Colquencha, los intérpretes masculinos de varias flautas y algunos personajes enmascarados se ponen el *murú lluch'u* –gorro con cabellera rizada de mujer– y mitones, así como los accesorios para mujeres. Estos elementos simbolizan la feminidad y ser empleados por hombres implica dicha ambigüedad genérica, reflejada también en la combinación de los colores rojo y blanco.

XII.3.2.2.6. Separación y continuidad

Sobre este tema también hemos tratado varias veces, por lo que resumiremos el contraste entre las dos fases en la coreografía de las danzas. En la Danza de los *mallkus* que se baila en la vigilia de las fiestas patronales en Colquencha, las parejas del líder llevan su sombrero en brazos o con sus manos, por lo tanto, no pueden bailar uniendo las manos mutuamente.

En contraste, en el “*wayñu*” que se celebra generalmente en el último día de la fiesta en la sede de autoridades comunales, los *mallkus* bailan alegre y enérgicamente, llevando una parte del vestuario de los ejecutantes y formando un círculo giratorio con las manos.

Los comuneros también bailan con las manos en el último día de la fiesta, de modo que hallamos un contraste de separación / continuidad de las manos de los participantes, especialmente de los *mallkus*, entre el primer día (vigilia) y el último día de las fiestas patronales. Las salientes autoridades también bailan con las manos en la fiesta de su retiro.

Este contraste se observa también en el ciclo anual de las fiestas. En el Carnaval, en la comparsa de la danza de *Ch'uta*, numerosas parejas bailan uniendo las manos. Por el contrario, en las comparsas de las danzas en la fiesta de la *Asunta* en agosto, los/as bailarines/as no se toman de la mano. De ello, podemos hallar el contraste entre la continuidad (unir las manos) / separación (sin unir las manos), entre las comparsas en las dos épocas opuestas: la época de crecimiento que destaca la continuidad y la época de abundancia que destaca la separación. En las danzas tradicionales –que no forman con la comparsa– no bailan por parejas. En la época de transición, se baila el *Chunchu* por parejas, aunque sus bailarines/as no se toman de las manos, sino que hacen sonar una “flecha” utilizando las dos manos.

El contraste de <separación / continuidad> lo hallamos en el ciclo anual agrario así como en las fiestas mediante diferentes expresiones simbólicas y la mencionada coreografía en torno a las manos unidas / separadas es uno de sus ejemplos.

XII.3.2.2.7. Contraste entre las máscaras: sus bocas como la analogía de la situación de las tierras

Hemos visto la importancia de términos opuestos para el análisis simbólico en el apartado sobre el simbolismo de colores. En el uso de las máscaras también distinguimos los términos opuestos.

La labranza para abrir la tierra es dirigida por el hombre que maneja la yunta. Según Emilio Yujra, para la siembra hay que empezar a abrir la tierra desde el lado derecho; por el contrario, para aporcar, debe manejarse la yunta desde el lado izquierdo (No

obstante, para la cosecha y la roturación se puede manejar la yunta como se quiera, según las circunstancias y el humor del momento).

El aporcado no es una labranza para abrir la tierra, sino más bien para cerrarla. Por lo tanto, el contraste de <abrir la tierra / cerrar la tierra> corresponde al contraste <derecha / izquierda>; éste último corresponde también al contraste de <masculino / femenino>. En efecto, cuando la tierra está tapada, especialmente en el Carnaval, animan a la *Pachamama* que está criando los productos inmaduros, de donde se deduce que la tierra tapada implica feminidad.

Estos puntos coinciden con la situación de las bocas de las máscaras, utilizadas por la pareja de *Jach'a tata* y *Jach'a mama*, en la actuación ritual <*Octava Sata*> [fotografías XII-6 a y b]. La boca de la máscara del *Jach'a tata* está muy abierta, mientras que la de la *Jach'a mama* está fruncida. Además, contrariamente a la cara de *Jach'a tata* que tiene un semblante saludable, se ven lesiones y una hemorragia en la cara de *Jach'a mama*: en la máscara que observamos en el año 2002, sangraba profusamente por el medio de la frente hacia nariz. Sus ojos son azules, pero en la máscara utilizada en el año 2001, se le quedan los ojos en blanco [fotografía XII-6a]. En ambos casos, el rostro de la *Jach'a mama* relata que ella está agonizando. La muerte implica el entierro, pues “Enterrar al muerto” es en el idioma aymara “*p'amp'aña*”, término que también denota “Tapar con la tierra”, “Tapar con alguna prenda grande” (Layme 1993) o “Cubrir con mucha tierra” (De Lucca 1983).

Por lo mencionado, el *Jach'a tata* con su boca abierta abre la tierra, mientras que la *Jach'a mama* con su boca fruncida pone la semilla en el surco. Su rostro agonizante evoca el hecho de que pronto será enterrada o tapada con la tierra. La figura de *Jach'a mama* interpretada por el hombre también luce bigote en la máscara, evocando la imagen de la ambigüedad y/o la unión de los dos géneros que implica la reproducción, la cual se emplea para expresar metafóricamente la reproducción del cultivo que va progresando dentro de la tierra donde la pareja está sembrando.

El término *laka* –la boca o el diente en el idioma aymara– se emplea para describir la situación de la tierra; su ejemplo paradigmático es de <*lakan phaxi*>: el mes (agosto) que la tierra (*Pachamama*) tiene boca. Por lo tanto, se supone que la analogía entre la situación de la boca y la de la tierra no es absurda, y de hecho las situaciones de la boca de las máscaras y de la tierra coinciden: el *K'usillu* es una figura que actúa en la época de abundancia cuando la tierra está abierta, en la mayor parte de los pueblos del altiplano aymara. Su máscara de tela aparece con tres agujeros horadados para los ojos y la boca. La boca de la máscara del *Jach'a tata* del *Phusiri-Sulfa* en la fiesta de Exaltación –que marca el comienzo de la siembra– está también abierta mostrando sus dientes con una pipa en la boca, evocando la imagen del arado en la tierra [fotografía XII-6c]. En la misma fiesta, la máscara del *Chunchu* (masculino) también tiene su boca abierta [fotografía XII-6d]. Los niños *Jisk'a Achachis* (pequeño anciano) que acompañan a la danza de *Chunchu* también llevan una máscara rústica hecha con el sombrero viejo, con tres agujeros horadados igual que el *K'usillu*.

En contraste con dichas máscaras con la boca abierta, en el Carnaval donde la tierra está tapada, no se halla ninguna boca abierta en las máscaras, utilizadas por un gran número de hombres [fotografías XII-6e, f, y g]: la máscara del *Pepino*, figura bufona caracterizada por su condición bicolor, es de tela. Su semblante sonriente es impresionante pero su boca grande es de aplicación sin ninguna apertura, aunque en sus ojos aplicados existen pequeñas aberturas. Tampoco se halla la boca abierta en la máscara del *Ch'uta*: su parte inferior está cubierta de barba y bigote, por lo que no se ve su boca, aunque tenga una pequeña boca pintada sobre la malla, base de la máscara.

En la época del Carnaval, la tierra está tapada y sus encargados –*kamanas*– tienen que llevar barba y bigote y mantenerlos hasta la cosecha; no cabe duda de que esta regla implica la analogía de las plantas del cultivo, tanto con la barba como con el bigote. La máscara de los *Ch'utas* es utilizada por los *Jach'a tatas* que dirigen las actuaciones rituales de <Estrangulación del zorro> y <*Wari katu*>. Aunque se escenifican en las fiestas de la época de abundancia, las dos actuaciones expresan el éxito de la próxima producción agraria, es decir, comparten el tema de reproducción con el Carnaval;

especialmente en la actuación <*Wari katu*>, se expresa metafóricamente el proceso productivo y su fertilidad mediante la vicuña disecada “preñada” [véase VII.2.3.1.].

La danza de *Waka waka* en la fiesta de la *Asunta* también emplea una máscara de yeso. En Colquencha, los bóvidos se utilizan únicamente para la yunta y no se usa la leche de vaca. La danza representa la lucha de la figura enmascarada con una espada, contra los “toros (los bailarines disfrazados de toros)” que están descontrolados; lo cual nos evoca la difícil preparación de la yunta. Aunque la yunta se emplea para varias labranzas –no solamente para la roturación, sino también para el aporcado y la cosecha–, esta actuación puede ser una representación de la roturación, puesto que no se hallan elementos detallados, más que la lucha contra los toros caprichosos²⁹.

Su máscara es de yeso negro con la lengua roja sacada y con los ojos grandes. Si la boca de la máscara representa la tierra y el color negro implica la muerte, podemos leer en esta máscara una imagen del sacrificio ritual “*barbichu*”, realizado en agosto también: la tierra que ha descansado durante varios años está muerta como el sembrado. Para cultivarla de nuevo, debe ser abierta y mezclada con la sangre, además de ser roturada.

En cuanto a los ojos, la máscara del *Ch'uta* también los tiene grandes, aunque no se ve su boca. Alrededor de los ojos, sobre su mejilla rojiza, así como sobre la barba y bigote, se hallan varios adornos como lentejuelas, espejos y flecos de lana, los cuales parecen lágrimas [fotografías XII-6f y g] concebidas a la manera de rogativa por su similitud con la lluvia, costumbre de la cual se ha informado repetidamente desde Guamán Poma de Ayala (1613) en los Andes.

Así, la máscara del *Ch'uta* evoca la imagen de la tierra o su surco (boca), tapada tanto con la tierra (malla de alambre como la base de la máscara), como con las plantas (barba y bigote), sobre las cuales cae la lluvia (lentejuelas, espejos y flecos de lana). Esta es la situación precisa de la tierra de la época del Carnaval.

²⁹ Existen las danzas *Waka wakas* con la actuación de la siembra, o con las ordeñadoras que bailan llevando la lechera.

Además, En cuanto a las máscaras de los *Jach'a tatas*, los de la <Octava sata> y del *Phusiri-Sulfa* que conciernen a la siembra: yeso; los que representan la reproducción – *Ch'utas* y *Jach'a tata* de <Wari Katu>=: malla, y los que representan el proceso de *ch'uñu*: sin máscara. Aquí podemos percibir una mediación (malla) de la oposición binaria: yeso (cubrir la cara completamente) / sin máscara, la cual corresponde a las representaciones agrícolas: siembra –reproducción (mediación)– hacer *ch'uñu*, coincidiendo con la situación de la tierra: tapada (tras la siembra) –tapada pero con productos (mediación) – abierta (cosecha).

XII.3.2.2.8. Otras expresiones simbólicas

Frutas, *Chimpu* (flor=señal de la reproducción) y *Mistura* (confeti)

En el Carnaval se utilizan las frutas grandes, especialmente membrillos –llamados *lujmas*–, en los rituales para obtener el éxito tanto en la reproducción agrícola como en la multiplicación de ganados. Estas frutas se emplean para que los tubérculos “crezcan al tamaño de estas frutas tan desarrolladas (Carter y Mamani 1989[1982]: 257).” En esta expresión simbólica, la maduración se expresa mediante su cualidad visual: el tamaño, simbolismo extrapolado igualmente al ritual de ganados.

Por otro lado, en Colquencha, las frutas –membrillos, manzanas, naranjas, entre otros–, se designan como *k'uk'u*, término que denota también la Organización de autoridades comunales. Las autoridades regalan a los comuneros las frutas que les representan, arrojándolas desde el kiosco de la plaza central en el Carnaval.

Las frutas que no se pueden cosechar en el campo del altiplano y vienen del exterior, suelen ser utilizadas en el contexto de la comunicación entre el interior y el exterior; especialmente en Todos los Santos se regalan las frutas para corresponder al rezo por los difuntos [véase VI.4.2.2.]. En efecto, en el acto de los *mallkus* que regalan las frutas a los comuneros también hallamos su connotación de que los *k'uk'us* (*mallkus* y frutas)

son mediadores entre el interior y el exterior de la comunidad, especialmente del mundo trascendente.

La flor también se utiliza en los rituales con frecuencia. La flor de las papas es un verdadero índice que señala que el crecimiento de los tubérculos ha llegado a su apogeo. Con esta característica natural, en el ritual de ganados también se emplea la flor “para que florezcan los ganados” de manera metafórica, es decir, la flor representa la maduración y reproducción.

Además, se utiliza un elemento llamado *chimpu* en los rituales aymaras. Según los aymaras, “el *chimpu* es flor”, sin embargo, concibiendo el hecho de que su figura no siempre sea realista, este elemento supone abstraer dichos significados simbólicos de la flor: maduración y reproducción. El *chimpu* hecho de los pedazos del algodón, colocados sobre “las plantas” en la actuación ritual <*Octava Sata*>, demuestra explícitamente que esto representa la flor. Por otro lado, unos flecos de hilos de lana para pegar a los pelos del ganado también se denominan “*chimpu*”, aunque estos mismos no se parecen a la flor real. Se supone que el simbolismo del *chimpu* también se extrapola al ritual del ganado, como sucedía con la flor y la fruta llamada *lujma*.

Los confetis, llamados *mistura*, son un sustitutivo de los pétalos y son lanzados “para que se multipliquen como *mistura*”³⁰.

Unión de dos elementos opuestos en el Carnaval

Como hemos visto más atrás, en el Carnaval que coincide con el apogeo del crecimiento del cultivo, los *Ch'utas* bailan con su pareja tomando su mano, sugiriendo la unión de los dos géneros. El lema de los *Ch'utas* “*Ichu tata, Ichu mama*”, que significa “Padrino, Madrina”, también sugiere la boda con su pareja. A la vez, este personaje enmascarado

³⁰ Tomoeda, investigando los rituales en los pueblos quechuas peruanos, clasifica las frutas grandes, los granos, la *mistura* y la flor entre otros elementos rituales, como “Símbolo de la Fertilidad (el incremento numérico en sentido específico)” (Tomoeda 1978).

en sí mismo sugiere la ambigüedad o la unión de los elementos contrastantes: masculinidad / feminidad, occidente / originario, entre otros.

En el último día del Carnaval en Chuquiñuma, en el año 2001 (3 de marzo), un hombre disfrazado de *Pepino*, al pedirme una fotografía de recuerdo, pronunció “lluvia” señalando los botones con su dedo. La vestimenta del *Pepino* es un tipo de mono bicolor; en el límite de los dos colores que se halla a lo largo del eje del delantero, se ponen unos botones grandes de adorno que estaban aderezados con una figura de estrella.

Me llamó la atención su mención y cuando procuré confirmarla, esta persona dijo “Son botones”. Poco después, pronunció de nuevo “son lluvia”. En efecto, los aymaras suelen pronunciar algunas palabras como si nos propusieran una adivinanza y por consiguiente es muy probable que sean pistas para descodificar sus simbolismos. Vamos a tratar de descifrarlo.

En los pueblos investigados, el apogeo de la época lluviosa por febrero, expresado como “loco febrero” y coincidente con el Carnaval, está en el límite de dos fases del cultivo: fase de la siembra a la maduración y la de la madurez a la cosecha. En el vestuario del *Pepino* los botones están en el límite de los dos colores, coincidencia que supone ser la fuente de la imagen, aunque esta persona por sí misma no pueda explicar verbalmente por qué tiene una imagen de lluvia en los botones del uniforme del *Pepino*.

Expresión mediante el vestuario de la pareja del líder

Las figuras antropomorfas “*Qala Achachi*” (*Achachi* de piedras) y las figuras del *Achachi* (*Jach'a tata*) llevan el vestuario de la pareja del líder, el cual funciona como un signo metonímico que representa los líderes, sugiriendo que estas figuras son mediadoras entre los dioses y los comuneros, igual que los líderes [véase V.2.3.4.].

Expresión mediante los animales silvestres

Los animales también son vehículos sustanciales entre las expresiones aymaras. No obstante, el significado o la imagen no siempre reflejan sus hábitos naturales. Por ejemplo, la distinción del hábito de alimentación –el animal carroñero como el cóndor o el carnívoro como el jaguar–, no parece que llame la atención de los aymaras. Más bien en el caso de jaguar, su piel manchada y del cóndor su aleteo y cresta atraen su interés, cuya mayor parte corresponde a las características visibles, las cuales son asumidas para las expresiones simbólicas y visuales.

El *Suri* (Ñandú: *Rheidae*), cuya pluma es utilizada para la *punqaya* en Colquencha, tiene características singulares: incapaz de volar, aunque es ave, pero corre a gran velocidad; tiene tres dedos en cada pie cuya patada tiene una fuerza destructiva capaz de quebrar el hormigón; pueden andar solo en terrenos sin desnivel; aficionado al agua, los machos empollan el huevo y crían a sus polluelos en un ciclo anual de hábitos sociales y reproductivos³¹.

Es muy probable que en los pueblos cercanos a su hábitat, estas costumbres sean conocidas y se hallen simbolismos según los mismos. Sin embargo, en la Colquencha actual se desconocen los hábitos del ñandú y se consiguen sus plumas a través de los comerciantes. Los colquencheños las utilizan representando la flor de las papas, expresando el contraste de colores. No obstante, su forma de pie con tres dedos – característica visible– atrae su interés, y en la adivinación de la siembra “*Jakhuña* (contar)”, “*Suri Kayu* (pie de ñandú)” – tres papas restantes– es el mejor augurio.

* * *

³¹ Hemos obtenido informaciones detalladas del hábito del ñandú, gracias a la colaboración del zoológico Izu Shaboten Park (Japón); también hemos consultado la enciclopedia editada por la Heibonsha: Tokio, “The Encyclopedia of animals” tomo 7 (aves): 29-32, 1997.

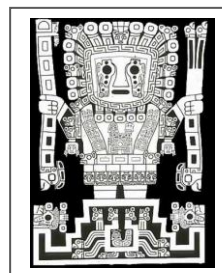
En los pueblos aymaras en el altiplano del departamento de La Paz, se hallan varias representaciones visuales compartidas: el *ayni* con panes, figuras miniaturas, tela blanca, pechugera semicircular y las figuras con o sin máscara, especialmente el *K'usillu* y el *Achachi* (*Jach'a tata*), entre otros. Aunque no son signos lingüísticos, estos elementos evocarían supuestamente algún sentido o imagen.

Suponemos también, combinando estos elementos comunes, que se pueden transmitir variados mensajes no lingüísticos. Por ejemplo, cuando hay ocasión en la que se debe ejecutar una danza fuera de su propio contexto –como un festival político, un concurso, entre otros–, se supone que se puede añadir algún elemento a su vestuario, para modificar la característica propia. Si es así, el uso de las expresiones y representaciones simbólicas conlleva una flexibilidad, en contraste con la división estacional rígida de la región Norte de Potosí.

Si bien las representaciones visuales, utilizadas frecuente y ampliamente entre los aymaras, pueden evocar imágenes complejas, no obstante, sus transmisores tienden a no explicarlo verbalmente. Los significados o las imágenes han de intuirse directamente y de compartirse de manera ambigua, mediante dichos elementos simbólicos.

XII.3.2.3. Expresiones visuales en común entre Tiwanaku y aymara

Los datos arqueológicos de la cultura Tiwanaku incluyen no pocas flautas de Pan. Entre las figuras antropomorfas excavadas, existe una que lleva esta flauta. En su yacimiento, especialmente en la puerta del sol, se observan varias figuras: las humanas-cóndores que tienen bastón, las felinas (jaguar o puma), entre otros. Cerca de la cola de la figura humana-cóndor, se ven pequeños cóndores. Asimismo, se hallan varias figuras del rostro con lágrimas.



Estos motivos son comunes con los de los aymaras de hoy: por ejemplo, la figura anciana *Achachi* (*Jach'a tata*) que llevan el bastón, el Cóndor *Achachi* que “reproduce” en Chuquiñuma, la máscara del *Ch'uta* con lágrimas. No obstante, dado que es difícil descifrar incluso las expresiones simbólicas actuales, mucho más lo es todavía descodificar los simbolismos de las figuras hechas hace más de mil años.

Con independencia de sus significados, es innegable que los pueblos del altiplano han utilizado similares figuras desde la época de Tiwanaku hasta hoy en día.

XII.3.2.4. Conclusión

Hemos examinado las expresiones visuales y/o simbólicas que se observan en las fiestas y rituales en los pueblos aymaras, suponiendo que estas expresiones transmiten o evocan algún mensaje o imagen, intuitiva o sensualmente, aunque se realicen meramente como “costumbre”.

En consecuencia, vemos que estas expresiones tienen relaciones estrechas con la agricultura y sugieren varios mensajes para obtener una cosecha exitosa, pese a que sus mensajes son ambiguos y difieren de los lingüísticos. Este análisis coincide con la enunciación de los comuneros: “las fiestas son para tener la bendición, para que haya muchas papas y muchos *ch'uñus*”.

No obstante, no consideramos que nuestra interpretación y/o descodificación sean sostenidas por los comuneros unánimemente. Tampoco sabemos los mensajes que originalmente se tratan de transmitir mediante los símbolos, dada la dificultad en observar el momento de la creación de los rituales.

A pesar de todo ello, es muy interesante que los rituales, por lo menos actualmente, se realicen mediante los actos y las expresiones que hemos observado: la danza y la ejecución de las flautas, así como sus vestuarios, entre otros, son las expresiones

primordiales que trasladan mensajes y/o imágenes para expresar la meta de los rituales. Son una manifestación de los ingenios y estilos propios –estéticos y religiosos–, de los campesinos aymaras. Los mensajes en las expresiones no verbales son ambiguos y sensuales, así como multívocos, difíciles de transmitir a los forasteros. Por lo tanto, sus expresiones suelen ser calificadas como extravagantes o insignificantes. Precisamente por esta razón, sus elementos culturales, incluido el simbolismo, pueden seguir intactos, lo cual es favorable para compartirlos intracomunalmente.

Este tipo de expresiones visuales e inarticuladas pueden transmitir o generar ideologías, con independencia de la relación causa-efecto y la existencia o no de una rígida creencia. Por ejemplo, dependiendo del individuo, debe de variar la opinión: si cree o no en la relación causal que incluyen las proposiciones de que “echar la sangre en la tierra de *aynuqa* atrae la fertilidad” o “bailar soplando las flautas asegura la abundancia”. Pese a ello, cualquiera que sea su creencia, se puede expresar tal proposición –o ideología–: deben realizar dichos procesos <para obtener la fertilidad y la abundancia>.

No solamente las expresiones simbólicas, sino también la organización de las fiestas – especialmente su sistema de las autoridades y de las tierras –, pueden ser un vehículo a través del cual se observa el ideal de la sociedad, como hemos examinado en el capítulo X. En efecto, en las fiestas hallamos los puntos siguientes: cuidar y proteger las tierras es uno de los intereses más importantes en las comunidades aymaras investigadas; para realizarlo, la base ideológica se halla en el poder tanto de los antepasados –propietarios originales de las tierras–, como de la Madre Tierra que preside la fertilidad de los cultivos, así como la relación recíproca entre estas deidades y los comuneros. A la vez, se percibe que estas deidades son depositarias de santidad y autoridad, apropiándose de los elementos católicos.

Además, en las fiestas podemos hallar también ideas o ideologías: las autoridades comunales –*mallkus*– deben tener la responsabilidad de conseguir la fertilidad y la abundancia en la comunidad, llevando a cabo los rituales y las fiestas como acontecimientos comunales; esta responsabilidad debe ser compartida por todos los

comuneros que poseen tierras y aprovechan sus frutos; si todo esto se lleva a cabo, la comunidad debe de gozar de la *bendición*.

Esta *bendición* es otorgada por las deidades según las ideas construidas en los rituales. No obstante, nos parece que también es una consecuencia del uso sostenible de las tierras, delimitando su acceso a los comuneros, evitando el uso excesivo, en virtud de dichas ideas, encarnadas en los rituales y las fiestas.

* * *

En la cuarta parte, vamos a completar el ciclo anual tanto agrícola como ritual, con la descripción de la fiesta de la Pascua (Semana Santa) y culminación de la misión del *kamana*. Además, trataremos de examinar brevemente la creación del nuevo ritual, al tomar posesión Evo Morales, primer presidente de procedencia aymara. Es una creación del ritual como aparato ideológico, textualmente. El hecho de que Evo Morales escoja el ritual para expresar su ideología, en vez de otras maneras, puede reflejar su experiencia de crecer en el mundo aymara, donde se expresa el ideal de la sociedad mediante los rituales.



Cuarta parte

La cosecha y el inicio del nuevo ciclo de fiestas





XIII. La cosecha



XIII.1. Roturación de la tierra de la *aynuqa* para la próxima siembra

Hacia el mes de marzo, teniendo una vista panorámica del altiplano, a lo lejos, se puede ver la llanura distinguiéndose varios colores. Las partes en color verde oscuro son los campos de papas. Las partes más grandes en verde claro son los de la cebada. Las rojas son de la quinua. Finalmente, las partes mosaicas, matizadas con claroscuro en marrón, son las tierras que recientemente comienzan a roturar, después de varios años en barbecho, convirtiéndose de nuevo en campos de cultivo. Estas divisiones coloridas nos muestran el sistema de *aynuqa* –sistema de barbecho sectorial colectivo– de manera gráfica [véase el capítulo IX].

En esta época anterior a la cosecha, las tierras que se ven en blanco son las *purumas*, tierras en barbecho (descanso-pastoreo). El color de la tierra con hierbas poco densas, y pajas bravas –más duras, como espinas, llamadas Ichu [*Stipa ichu*] y más blandas Sikuya o Iru [*Stipa Smith Hitch*] – hacen que las *purumas* se vean en blanco. En las tierras que descansan, cuanto más tiempo transcurre, tanto más frondosas están las pajas bravas. Sus pies son de color pardo verdoso, mientras que sus puntas se ven blanquecinas, con lo cual las tierras de *puruma* aparentan blancas.

Tras unos siete años de descanso, la *puruma* se convierte en la *aynuqa*, campo cultivable, y el cultivo en su primer año es de papas. El ritual que marca el levantamiento de la prohibición de la labranza (roturación) de la próxima *aynuqa* se celebra alrededor del Carnaval (febrero o marzo). Los *mallkus* se reúnen en la nueva *aynuqa* y realizan *ch'allas* para la consecución de la *bendición* de dichas tierras.

En la primera roturación (*qhulli*), se roturan con la yunta las tierras endurecidas durante los años de descanso, mientras se remueven las piedras y se quitan las pajas con el zapapico, las cuales se queman para que sean fertilizantes. Estas tierras roturadas se ven como rayas matizadas con claroscuro en marrón. Es mejor realizar esta labranza de la tierra dura, antes de culminar definitivamente la época lluviosa, cuando las tierras están remojadas. Además, una vez empezada la cosecha, todos estarán muy atareados, por lo

tanto, en esta época antes de la cosecha, cada familia intenta dedicarse a la roturación de la nueva *aynuqa*¹.

XIII.2. Semana Santa (*Jach'a uru*: Día grande)

Conforme se aproxima la Semana Santa, la época lluviosa va culminando. Sustituyendo a la lluvia, sopla un viento fuerte que anuncia la pronta llegada del invierno, de tiempo en tiempo, atravesando la llanura que sigue guardando campos verdes. Ya está cerca la época de la cosecha. Anualmente se celebra la “Feria de Ramos”, el Domingo de Ramos, en la ciudad de El Alto que se sitúa en el altiplano, y en la cual se venden principalmente las herramientas necesarias para la cosecha, junto con los ganados, así como los Ramos –tejidos de palmas, llamados también *Alma bendita*–.

En el altiplano boliviano la Semana Santa marca el inicio de la cosecha, época en que el cultivo de papas experimenta el proceso de la muerte de su parte aérea y el perfeccionamiento de la regeneración de sus tubérculos como nuevos productos. Este proceso puede ser una analogía de la muerte y resurrección de Jesucristo, la cual supone ser un impulso a la concordancia entre la Semana Santa y el inicio de la cosecha². Los ramos de palmeras también se consideran como un tipo de talismán para atraer la fertilidad y la abundancia, en el contexto de la producción agrícola³.

XIII.2.1. La Semana Santa de Colquencha

Por la Semana Santa, las plantas de los tubérculos se mueren y los campos de papas se presentan un color marrón oscuro, viéndose a distancia. Los campos de la cebada

¹ No obstante, existen casos en que no pueden realizarlo en el momento adecuado.

² En cuanto a los rituales que marcan las estaciones, Gennep afirma que “su elemento que llama la atención más que nada son las expresiones dramáticas de la muerte y la regeneración de la divinidad que preside y regula el mes, las estaciones, el año y los vegetales” (1999[1909]:198).

³ Según Bieritz, en Europa también, los ramos se utilizan como un talismán, para la protección de la casa y familia (2003(1994):135-6).

también empiezan a amarillear anunciando su maduración. Aunque los comuneros insisten que “comenzamos la cosecha en la Semana Santa”, en realidad la inician antes de su fecha conmemorativa. De ello, parece que la <Semana Santa> se comprende con un margen de varias semanas, sin importar sus días exactos del calendario litúrgico, sirviendo como una referencia del inicio de la cosecha.

Ciertamente, al comenzar la roturación de la nueva *aynuqa*, respetan su prohibición antes del ritual por el Carnaval, para levantar la veda. Por el contrario, la Semana Santa es un mero punto de referencia, y aunque comienzan la cosecha previamente, no serán censurados. En efecto, en esta época, en la cual la madurez del cultivo ya está completada, se percibe el ambiente relajado en general y en torno a los rituales.

Entre los seis rituales de <Ayuno> celebrados en Colquencha, el de la Semana Santa se efectúa en un ambiente despreocupado, sin rigurosidad; varias autoridades comunales estaban ausentes en el año 2003. Sobre esta falta, un *maestro* –sabio local– comentó conmigo lo siguiente: “No importa, porque ya ha llegado la *bendición* y está en el campo. El *Ayuno* tiene importancia hasta el de la Candelaria”.

Ciertamente, en ese año, dado que la Semana Santa cayó tarde (20 de abril)⁴, antes de la cual la cosecha ya había comenzado; especialmente la de la cebada ya estaba pasando su apogeo. En su campo, la gente trabajaba desesperadamente desde la madrugada hasta la noche, para culminar la cosecha de la cebada. En Colquencha, primero siegan la cebada, y luego, cosechan los tubérculos. La siembra precoz de la cebada para recoger granos se realiza en septiembre y la tardía en noviembre para cosechar antes de que crezcan los granos, para forraje [véase VIII.4.1.].

⁴ El domingo de Pascua es el siguiente a la primera luna llena del equinoccio. Dado que su origen es el pascha del judaísmo, su fecha es móvil, basándose en el calendario lunar. Según Bierits, en el pascha, los óvidos se llevan de la dehesa al campo para darles los restos (espigadero) de la cosecha; en esta fiesta se sacrificó un cordero del rebaño (2003 [1994]: 60). En España, los “restos de la cosecha” se denominan “espigadero”, y con ellos se hace lo mismo: una vez recogida la cosecha, se llevan los óvidos y los bóvidos, para que aprovechen las espigas que la máquina cosechadora no ha recogido. En Francia, después de la cosecha de las uvas, existe la costumbre de dejar que los lugareños recojan las uvas que han quedado en el suelo. A esta costumbre también se la denomina “espigadero”.

Por el contrario, en Chuquiñuma, la siembra precoz de la cebada se realiza en noviembre, la tardía en enero. Además en el orden de la cosecha, los tubérculos preceden a la cebada, siguiendo el orden más general [véase I.2.5.]. Sobre el orden singular de Colquencha que precede la siega de la cebada, se explica que la cebada es más vulnerable ante las heladas, dado que sus tallos están en el aire. Ciertamente, el 2 de mayo se retiran los *kamanas*, encargados de la protección de los cultivos contra el granizo y la helada, por lo tanto deben apresurarse a segarla.

XIII.2.1.1. Siete frutas: <Paqallqu>

El proceso ritual de la Semana Santa de Colquencha comienza el Jueves Santo. A partir del mismo día, se permite pastorear los bóvidos en la colina –Cerro *pata* (cerro alto) o Gloria *pata* (en lo alto de gloria) – donde se encuentra la iglesia de arriba. El día siguiente, Viernes Santo, los asnos se suman a los bóvidos, y un día después, se permiten los óvidos y las llamas. Este pastoreo anual, exclusivamente para los comuneros del *ayllu* Colquencha, continúa hasta que acabe el pasto, según los comuneros.

El Jueves Santo todas las autoridades comunales suben al cerro, para el ritual *Ayuno* de la Semana Santa, donde cantan los himnos religiosos y hacen oración. Este *Ayuno* también se celebra durante tres días, hasta el sábado. El viernes se realiza dividiéndose en dos grupos: las autoridades correspondientes a la iglesia de arriba suben a la colina, mientras que las que corresponden a la iglesia de abajo hacen oración en la misma.

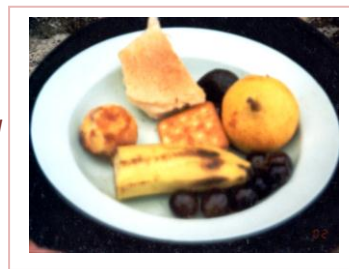
En el año 2003 observamos el *Ayuno* del segundo día (viernes) en la iglesia de arriba. En esta ocasión, se realizó la <*Kimsa oración* (tres oraciones)>, la cual se realiza después de la comida en Todos los Santos a principios de noviembre, en la cual se dirigen a las almas de los difuntos como: “Almas oración *katusipjam*” (Las almas, recibid nuestras oraciones). Las mismas palabras se empleaban en el *Ayuno* de la Semana Santa. Esta apropiación coincide con el hecho de que se diga que “la Semana Santa es el Todos los Santos de Cristo” en este pueblo.

Tras la plegaria por el ayuno que dura toda la mañana, toman la comida sacando afuera los bancos de la capilla. Los *maestros* se sientan dejando la entrada de la iglesia a sus espaldas. A su lado izquierdo (a la derecha mirando hacia la iglesia), los *mallkus* masculinos se sientan. Enfrente de ellos, sus esposas –las autoridades femeninas– se sientan en el suelo. Los *mallkus* echan sus papas y *ch'uñus* preparados sobre la prenda tejida que se coloca en el suelo, centro del espacio rodeado por los asistentes.

Además de ello, cada pareja de los *mallkus* prepara la sopa que tiene muchos tropiezos como el cocido español, llamado “*caldo*” y se invitan mutuamente, según la costumbre de la comida del ritual *Ayuno*. En el *Ayuno* en el cerro sagrado del Viernes Santo, se reúnen solo los *mallkus* de los seis puestos correspondientes a la iglesia de arriba. Por lo tanto, cada uno toma seis platos de la sopa variada.

Tras esta comida, se realiza una invitación ritual, peculiar de la Semana Santa, llamada “*Paqallqu*” (siete en el idioma aymara) [fotografía XIII-1a]. Cada pareja de autoridades comunales preparan y se invitan *Paqallqu*: se colocan siete diferentes clases de frutas provenientes de los valles en un plato, preparado por cada pareja respectivamente. En este día, dado que se reúnen seis parejas en la iglesia de arriba, se comen seis platos, consistentes en siete frutas.

Un ejemplo de *Paqallqu* (siete): Uvas, higo, plátano, durazno, pera, galleta y pan



Sobre los componentes adecuados del *Paqallqu*, preguntamos a los comuneros mayores. Sus contestaciones coincidieron en las frutas siguientes: uva, durazno, naranja, mandarina, lima, plátano e higos. No obstante, no todas las autoridades prepararon estas siete frutas y algunas salvaron las apariencias con unos sustitutos –pan, galletas, pasancallas, entre otros–, manteniendo el número siete de los componentes comestibles. Analizando las razones de esta sustitución para salir del apuro, podemos poner de relieve el significado de esta invitación ritual, como veremos a continuación.

Como hemos visto con anterioridad [VI.3.], las frutas no son productos locales que se pueden cosechar en las parcelas del pueblo cuyo territorio no incluye un valle, sino que provienen del mundo exterior, e implican la economía monetaria. En efecto, las frutas son algo lujosas y no se comen diariamente en el altiplano. De este modo, comprar nada menos que siete clases de frutas para invitar a las demás autoridades comunales, es una carga pesada, especialmente para las parejas jóvenes.

En el año 2003 unas pocas autoridades prepararon exitosamente las siete frutas, incluidas manzanas y peras; pero fueron casos excepcionales. Algunas parejas prepararon las frutas partidas en dos o más pedazos, para economizar. Otras se arreglaron sustituyéndolas por otras viandas. Especialmente las pasancallas –elaboradas del maíz como producto de valle–, poco costosas, suelen ser sustitutivas. Caramelos y galletas también suelen emplearse. Estos sustitutos demuestran que los objetos de *Paqallqu* deben ser los productos provenientes del exterior del pueblo, aunque no sean frutas.

Pese a ello, en este año, una pareja incluyó la papa entre los siete objetos comestibles, enfatizando que esta papa fue muy especial, cosechada en Parca. El cerro Parca (4692m) es el más alto en el territorio del *ayllu* Colquencha, cuyo terreno se utiliza para el pastoreo pero no se cultiva. Es muy probable que esta pareja no tuviera más remedio que distinguir sus papas, mintiendo sobre su lugar de origen, para incluir las papas no permitidas, dándoles apariencia de producto extraordinario, para hacer equivalerlas a las frutas provenientes del exterior en su valor y/o significado⁵.

Con todo ello, podemos hallar la cualidad del ritual *Paqallqu* como sigue:

-Mediante el plato, compuesto por las frutas provenientes del exterior, especialmente de los valles, representan el valor de los objetos raros, exteriores y difíciles de conseguir.

⁵ No obstante, “la papa del cerro Parca” según la pareja, ciertamente, fue un manjar extraordinario: muy dulce y pegajoso.

-Preparar nada menos que siete frutas aumenta dicho valor del plato, implicando la prosperidad.

Entonces, ¿qué representa tal valor? Concibiendo su contexto como la Semana Santa que marca el inicio de la cosecha, podemos interpretarlo sin dificultad: las frutas representan nuevos productos, provenientes del mundo exterior o del celestial.

Ante todo, en el altiplano se cosecha una sola vez al año. La época de la cosecha marcada por la Semana Santa y sus productos también se realizan una sola vez. En este sentido, tanto la labranza de la cosecha como sus frutos, son una preciosidad y a la vez, sostienen la subsistencia de los comuneros.

Por lo mencionado, podemos resumir que en el ritual *Paqallqu*, en la temporada del inicio de la cosecha marcada por la Semana Santa, se expresa el valor de la cosecha mediante las frutas de los valles, y asimismo, la prosperidad mediante el número siete. Además, podemos hallar que los valles que se sitúan en las tierras bajas pueden expresarse metafóricamente, mediante su posición inferior, en los tubérculos que componen el alimento principal del altiplano aymara, y asimismo, la consecución de las frutas provenientes del exterior puede ser una expresión metafórica de la consecución de la cosecha, proveniente del otro mundo, incluido el celestial, atravesando la frontera imaginaria. Éste último tema –la cosecha como *bendición* del mundo celestial–, vamos a examinarlo a continuación.

XIII.2.1.2. De arriba hacia abajo

Las frutas que provienen de los valles, traspasando la frontera entre el interior y el exterior de la comunidad, suelen ser utilizadas en el contexto de la comunicación entre este mundo y el otro, cuyo caso paradigmático es el de Todos los Santos: frutas y panes son regalados para corresponder al rezo por los difuntos, formando una contraprestación por parte de los difuntos. En el ritual *Paqallqu*, dado que se sirven las frutas en el cerro

sagrado, podemos considerar que las frutas representan los productos del mundo celestial.

Según Emilio Yujra, en Colquencha tradicionalmente se realiza el ritual *Paqallqu* en la iglesia de arriba el Viernes Santo, y el día siguiente –el Sábado Santo–, en la iglesia de abajo; en efecto, en el año 2002, se realizó el ritual tal como explica Emilio Yujra. El movimiento de arriba hacia abajo ya lo hemos visto en la fiesta de la Exaltación que marca el inicio de la siembra. En esta fiesta hallamos que los procesos rituales – la víspera con la Danza de los *mallkus*, la procesión y *Anxata* (baile final) – se traspasan de arriba a abajo, alternativamente cada día [véase VIII.2.]. En su último día se celebra, en el cerro sagrado la siembra en miniatura <*Alasita*>, poco antes del inicio de la siembra real en el campo –el mundo secular y abajo–.

Con todo ello, el movimiento de arriba a abajo en la fiesta que marca el inicio de la siembra, se repite en la Semana Santa que marca el inicio de la cosecha. El cerro sagrado –*gloria pata*–, incluida la iglesia de arriba, se denomina también *Alaxsaya* (zona celestial), zona más cercana de la *Alaxpacha* (el mundo celestial). Primero, se realizan los procesos rituales en torno, tanto a la siembra como a la cosecha en esta zona sagrada y deshabitada, y luego, se repiten en el pueblo bajo, donde viven los comuneros. En el caso de la Semana Santa, se realiza el movimiento de arriba a abajo con las frutas que suponen representar la cosecha del mundo celestial. Con lo cual se puede expresar un conocimiento de que la cosecha o la *bendición* se traen del mundo celestial, gracias a los dioses.

Los ganados de la Semana Santa también siguen el mismo movimiento. Como se ha mencionado más atrás, en la Semana Santa se permite el pastoreo en el cerro sagrado. Una vez terminada la Semana Santa, declarando el inicio de la cosecha oficialmente, el pastoreo de la *aynuqa* (después de la cosecha) también comienza. En la época en la cual los productos están creciendo, está prohibido pastorear los ganados en la *aynuqa*. Pero tras la cosecha, los traen para darles su espigadero como los tallos muertos de las papas. De tal modo, los ganados también, bajan del cerro sagrado, con motivo de la Semana Santa.

El Sábado Santo es el último día del *Ayuno* de la Semana Santa. Las autoridades correspondientes a la iglesia de arriba suben de nuevo al cerro sagrado y sacrifican un cordero a las 12:00 horas; se lo comen asando su carne, “para celebrar la Resurrección”. A partir de este momento, se levanta la prohibición de comer carne y beber, la cual se ha guardado durante dos días –jueves y viernes–, diciendo que “ya empieza la época de fiestas”⁶. Tras el asado, los intérpretes de *Qina qina* empiezan a bailar, tocando su flauta vertical. Al atardecer, todos participantes bajan del cerro sagrado, bailando la *Qina qina*⁷.

En la plaza central, los esperan las autoridades comunales correspondientes a la iglesia de abajo, tras su *Ayuno* y el ritual *Paqallqu*, celebrados en la misma. Al llegar a la plaza, mientras los intérpretes de *Qina qina* empiezan a tocar, las autoridades de la iglesia de arriba entran en la capilla de la iglesia de abajo para mostrar su respeto, y luego, son recibidos con entusiasmo por parte de las autoridades de abajo.

La campana del campanario reanuda su actividad, interrumpida desde el día anterior, “como muestra de duelo por la muerte del Cristo”. Además del conjunto de *Qina Qina*, que ha bajado del cerro sagrado, también las cuatro parejas del *coronel* empiezan a bailar la *Qina qina*. Los dos conjuntos tocan y bailan hasta la media noche, festejando la apertura de la época de abundancia y fiestas.

La bajada del Sábado Santo marca también, de modo algo dramático, la reanudación del uso de la flauta sin canal de insuflación después de la fiesta de la Exaltación (septiembre). Asimismo, los tres jóvenes del *postillón* –uno de los seis puestos de las autoridades que corresponde a la iglesia de arriba– bajan del cerro sagrado tocando su cuerna metálica. En septiembre, ellos bajan a caballo tocándola en la fiesta de la Exaltación, al retirarse de este cargo [VIII.1.]. A partir de esta fiesta, ya no se utilizan las flautas con el canal de insuflación. Sustituyendo a estas flautas, aparece la flauta

⁶ En la ciudad de La Paz, la prohibición de comer carne y beber continúa durante todo el Sábado Santo.

⁷ En el año 2003, los intérpretes de *Qina qina*, vestidos con un poncho, estaban compuestos por 5 flautistas y 1 tamborilero.

ch'axi, con el canal de insuflación, y se toca hasta el Carnaval. Luego, en la Semana Santa, se reanuda el uso de las flautas sin canal. De este modo, en el ciclo anual, en dos momentos –la Exaltación que marca el inicio de la siembra y la Semana Santa que marca el de la cosecha– se subraya el movimiento de arriba a abajo, en varios modos, así como el uso alternativo de las flautas.

XIII.2.1.2.1. Fluctuación en los procesos rituales

En cuanto al ritual *Paqallqu*, se apreciaba una fluctuación del movimiento de arriba a abajo. En el Viernes Santo del año 2003, en las dos iglesias –tanto de arriba como de abajo–, se celebró el *Paqallqu* simultáneamente, con las autoridades comunales respectivas. Parecía que la mayoría de los *mallkus* de la iglesia de abajo pensaba que el proceso del ritual fue el correcto, diciendo que “hay que comer *Paqallqu* el día de la muerte de Cristo”. No obstante, sólo la *sullka talla* (esposa del líder secundario) afirmó que “en el Viernes Santo deben hacer *Paqallqu* solamente en la iglesia de arriba, y aquí, en esta iglesia (de abajo), teníamos que hacerlo mañana sábado.” Pese a ello, sufriendo la oposición de los demás asistentes, retiró su opinión sin mayor resistencia, diciendo que “antes lo había hecho en el Sábado Santo, pero esto depende de las autoridades, está bien no más hacemos en el Viernes Santo”.

La tradición ritual entre los aymaras se transmite oralmente, sin codificación alguna. Naturalmente, los conocimientos sobre los procedimientos rituales varían mucho, dependiendo del individuo. En Colquencha, existen los sabios o celebrantes locales, llamados *maestro*. El líder y cada *kamana* designan respectivamente un *maestro* para que les dirija. No obstante, aunque los *maestros* se consideran como los especialistas de los rituales tradicionales, no existe un sistema especial para su formación. Es decir, cada *maestro* preside los rituales a su propio modo.

El contenido de las oraciones tampoco coincide en su totalidad. Generalmente, las oraciones en el idioma aymara se basan en la traducción de las oraciones católicas⁸.

⁸ En la enseñanza primaria aprenden las oraciones en la materia de religión (católica). Además,

Pese a ello, cada uno añade unas palabras propias, como plegarias para conseguir la abundancia y la fertilidad de las papas y los ganados, con frecuencia. Dadas estas circunstancias, el modo de las oraciones varía dependiendo del gusto y del humor, inventándose según el caso. En el caso de que oren todos juntos, lo cual no es común, lo hacen al unísono, murmurando simultáneamente.

Dadas estas circunstancias, no es raro que difieran los detalles de los rituales, dependiendo del caso. Es muy probable que se celebre el *Paqallqu* de la iglesia de abajo, en el Sábado Santo de nuevo, en futuro. Desde el punto de vista de la observadora, su realización en el Sábado Santo hace posible el movimiento de arriba a abajo, coherente con el del ritual para el inicio de la siembra, de la fiesta de la Exaltación; además, para la expresión de la cosecha como una *bendición* del mundo celestial, parece que es más adecuado.

Pese a ello, estas interpretaciones analíticas no siempre son consideradas conscientemente por los ejecutantes. Los que afirman que “el *Paqallqu* en la iglesia de abajo debe celebrarse en el Sábado Santo”, incluido Emilio Yujra, tampoco tienen un fundamento persuasivo e insisten “porque es así, de la antigüedad”, con lo cual es difícil convencer eficazmente a los defensores de la nueva teoría: “el *Paqallqu* se debe celebrar en las dos iglesias simultáneamente”. Por otro lado, en cada ritual *Ayuno*, en su segundo día –viernes–, los *mallkus* de arriba y abajo oran en su iglesia respectivamente; aquí hallamos una separación de arriba / abajo. Para reforzarlo, la celebración simultánea del *Paqallqu* puede ser eficaz.

XIII.2.2. Juegos competitivos en la cosecha [véase la fotografía XIII-2]

La labranza de la cosecha es la más alegre por su cualidad en sí misma –hallar los productos nuevos en la tierra–, y asimismo, por la congregación de muchos trabajadores, incluidos emigrantes, así como mano de obra extra familiar. Tras pasar la yunta para

los catequistas locales realizan unos cursos del catecismo de vez en cuando, a los cuales asisten los aspirantes, según los informantes locales.

suavizar la tierra, cada uno va por un surco determinado, con una *liwkhana* (un tipo de azada de mano) y una canasta, en la cual acumulan las papas cosechadas. La labranza, en la que cada uno se encarga de un surco, suele hacerse como un juego⁹. Se reporta el penalti para los que trabajan inhábilmente, dejando las papas en los surcos sin poder cosecharlas exhaustivamente:

“En caso de que se encuentren todavía papas en algún surco, el cosechador de ese surco es agarrado de manos y pies por un grupo de cosechadores y empujado hacia otro grupo que, a su vez, lo lanza hacia el primer grupo... Este juego se llama comúnmente *qatati*, `arrastre’” (Berg 2005: 135).

Además de los juegos en el campo, en la Semana Santa tienen lugar los partidos de fútbol. En esta semana sagrada, los emigrantes y sus hijos, residentes de las ciudades, regresan al pueblo y se divierten jugando al fútbol, así como dedicándose a la cosecha. Participan en la labranza alegremente y elaborando *waja* para comer al aire libre: cuecen las papas con bostas caldeadas en un horno provisional de tierra en el campo de la cosecha [I.2.1.1.]. En esta época cada fin de semana aumenta la población de los pueblos considerablemente, siendo el caso típico la Semana Santa.

No solamente la Semana Santa, la fiesta de la Santa Cruz (3 de mayo) también marca el inicio de la cosecha en varios pueblos aymaras y el 1 de mayo, Día del Trabajo, también se reconoce como el día de los partidos de fútbol.



⁹ “Este es un momento de alegría y exuberancia. Trabajando en surcos paralelos, cada trabajador trata de ganar al otro en velocidad, eficiencia y en la cantidad de papas recogidas” (Carter y Mamani 1989: 105).

XIII.3. El retiro de los *kamanas* [véanse las fotografías de XIII-1]

En Colquencha, por la fiesta de la Santa Cruz, culmina la mayor parte de la cosecha de la cebada y comienza la de las papas. La víspera de esta fiesta, el 2 de mayo, se retiran los *kamanas*, encargados de la protección de los sembrados de la *aynuqa*.

Como hemos visto con anterioridad, las tierras de la *aynuqa* del *ayllu* Colquencha se dividen en unos veinte sectores, sumando las tierras de las dos zonas ecológicas –*pampa* (llanura) y *parki* (ladera), de las cuales, unos 6 a 8 sectores son cultivables en un año cualquiera [véanse V.2.1., IX.1.6. y tabla IX-2]. Sin embargo, generalmente de diez a once parejas toman posesión del cargo de *kamana*, anualmente. Este número supone corresponder a las divisiones más pequeñas¹⁰. Cada *kamana* designa su *maestro* para que le dirija y comienza su misión, tras la siembra: alrededor de diciembre. En Colquencha, primero construye la caseta llamada *Novena* como su base [XI.2.2.]. Esta caseta se adorna con la cruz, ramos de palmas y flores, entre otros, y se ata con un cordón simbólicamente [véase XI.4.3.1.].

Los *kamanas* visitan la caseta *Novena* diariamente, ofreciendo las flores y alcohol, y hacen oración con un proceso determinado: dan tres vueltas yendo de rodilla, descalzándose, alrededor de la *Novena*. Además, como misión primordial, deben proteger los cultivos contra el granizo y la helada que dañan los productos [XI.2.2.2.]. En Colquencha, tocan una corneta hecha de calabaza con entonación, para animar a la *Pachamama*.

Cumpliendo esta misión que dura cuatro meses largos, el 2 de mayo, las parejas de *kamana* acuden a su *Novena* y rezan por última vez. A continuación, describimos el ritual del día del retiro de *kamanas* en Colquencha, conforme a la observación realizada el 2 de mayo del año 2002.

¹⁰ Existen sectores que se dividen en un par de subsectores. Es muy probable que se hayan juntado unas áreas debido a la presión demográfica en algún momento anterior. Véase la tabla IX-2.

La pareja y su séquito se reúnen alrededor de la *Novena*; rezan, tocan el *pututu* (corneta de calabaza), beben, y comen la *waja* con las papas cosechadas en la tierra a su cargo. Así pasan unas horas desde la mañana. Por la tarde, dos jóvenes, encargados por la pareja del *kamana*, vienen y se disfrazan de *K'usillu*. Entran en los sembrados uno tras otro, y cosechan las papas sin permiso de su dueño, dando gritos extraños. Mientras tanto, la pareja del *kamana* baila al compás de la flauta tocada por unos acompañantes, haciendo *ch'alla*, para concluir su misión.

Este día –2 de mayo– Los niños *Angelitos* también concluyen su misión, cosechando junto con los *K'usillus*, aunque no estaban en el grupo del *kamana* que observamos. Contrariamente tanto a los *kamanas* como a los *Angelitos* que concluyen su misión, los *K'usillus* reaparecen en esta ocasión, figuras enmascaradas que actúan durante la época de abundancia en el altiplano aymara –en cuatro fiestas hasta a finales de agosto en Colquencha–.

Finalmente, cargan las herramientas, principalmente leñas, guardadas en el espacio alrededor de la *Novena*, en el camión. En el mismo, la pareja del *kamana* y su séquito, incluidos los *K'usillus*, vuelven al pueblo triunfalmente. Las flautistas también les acompañan animándolas¹¹. El número del intérprete es muy pequeño –uno a dos–. Varios camiones se dirigen al pueblo, desde toda la parte de la *aynuqa*. Los *kamanas* encargados de la zona quebrada donde no puede acceder el camión, van a pie.

Los *kamanas* con su séquito se dirigen primero a la iglesia; al sonido de las campanas, entran en la misma. Ofrecen una parte de las papas, cosechadas por los *K'usillus*. Los tubérculos y la cebada traída de distintas tierras de la *aynuqa* por cada grupo de *kamanas*, se acumulan encima de la prenda tejida, colocada debajo del altar. Encima del altar, se hallan dos pequeñas figuras: una cruz y una imagen de la Virgen. En frente de cada figura, está colocada una vela encendida. En la capilla, los encargados de la iglesia esperan y acogen a los *kamanas*, invitándolos al licor.

¹¹ En esta ocasión, la flauta variaba dependiendo del grupo del *kamana*: la flauta de una sola mano, la de la *Qina qina*, entre otros.

En febrero, en la fiesta de la Candelaria los cultivos inmaduros con raíz –para poderlos replantar–, se llevan de la *aynuqa* a la iglesia y se colocan encima de la mesa, para hacerla pasar por un proceso ritual [XI.2.3.]. Por el contrario, en mayo la cosecha se coloca debajo del altar y pertenece al pueblo o el mundo de abajo.

Luego, se dirigen a la sede de las autoridades comunales siendo recibidos con entusiasmo. Los *coroneles* bailan tocando la flauta de *Qina qina*. También a las autoridades, cada grupo del *kamana* les ofrecen unos costales de la cosecha. Esta ofrenda es la devolución de la invitación por parte de las autoridades en el Carnaval, según los comuneros. Unos días después, los *kamanas* vuelven a su caseta *Novena* para destrozarla, con lo cual su misión concluye definitivamente. Se levanta la prohibición de afeitarse.

Tras la conclusión de la misión de los *kamanas*, cada productor es responsable de la protección de los productos no cosechados, contra el granizo, la helada y la invasión de los animales. En esta temporada ocurre frecuentemente el problema de que los ganados que han pastado en la parcela tras la cosecha, dañan la no cosechada de otra casa. En Colquencha, cuando se denuncia el daño, el encargado del ayuntamiento lo anuncia por el altavoz tanto en aymara como en castellano: “Hoy alguien ha metido sus vacas a la *aynuqa* en que todavía no está cosechada la cebada. Todavía no metan los ganados en la *aynuqa*, por favor. Los que meten sus ganados, tienen que pagar la multa...”



Conclusión del kamana

XIII.4. Finalización del ciclo –en torno al *kamana*–

En el presente capítulo, primero hemos revisado la Semana Santa que declara el inicio de la cosecha. Según nuestro análisis del ritual *Paqallqu*, mediante las siete frutas se expresan el valor y la prosperidad de la cosecha, proveniente del mundo celestial. Luego, hemos descrito brevemente la cosecha y la conclusión de la misión del *kamana*.

Hemos revisado el ciclo anual tanto de la agricultura como de las fiestas comunales en el transcurso de las cuatro partes de la presente tesis. La vinculación entre estas dos actividades está explícita especialmente en las actuaciones <*Ch'uñu wara*>, <*Octava sata*> y <*Alasita*>. Además hemos dilucidado la relación estrecha entre la sociedad comunal, el medio natural, la agricultura y los rituales.

La misión del *kamana* es una clave para estas relaciones examinadas: proteger los productos de la *aynuqa* desde la siembra hasta la cosecha, rezando a las deidades con ofrendas, o bien ordenándolas para que proporcionen la condición atmosférica necesaria, siendo responsable de la consecución de la cosecha exitosa. A continuación podemos resumir los puntos que implican su misión y las expresiones de la misma en las fiestas de la Candelaria, el Carnaval y el retiro.

- Las autoridades comunales desempeñan el papel de mediadores entre el pueblo y las deidades que presiden la fertilidad y abundancia. Especialmente los *kamanas* cumplen con su responsabilidad de la consecución de la buena cosecha, encarnando el conocimiento ideológico de que <los *mallkus* cuidan la tierra>, de manera más concreta y explícita en el campo real.

- En los pueblos que tienen el sistema de *aynuqa*, el sistema funciona eficazmente como aclara el hecho de que los *kamanas* sean los encargados de las tierras de *aynuqa*: hace posible asegurar un pastizal común extenso; permite el uso eficiente y sostenible de las tierras, previniendo su aprovechamiento excesivo, excluyendo a los forasteros.

- Los que poseen tierras y aprovechan su fruto, deben cumplir con la responsabilidad de las autoridades comunales de <cuidar las tierras>, con lo cual su derecho a la tierra – tanto de la posesión como del uso– se puede legitimar. Especialmente, el puesto del *kamana* es el obligatorio para todos los comuneros en los pueblos investigados. Este sistema de designación de las autoridades comunales <*uraqita*> también sirve para limitar el acceso a las tierras exclusivamente a los comuneros.

- Las fiestas son un espacio donde se muestran, se transmiten y se comparten dichos conocimientos ideológicos, mediante diversas expresiones simbólicas. Por ejemplo, en Carnaval, los *kamanas* dirigen los rituales con los productos precoces, así como bailan cargándolos a las espaldas.

- En el Carnaval, los comuneros bailan tocando la flauta con el canal de insuflación; los *kamanas* soplan la corneta hecha de calabaza, animando a la *Pachamama*, para ayudar su cultivo. Lanzar confeti (*mistura*) y colocar la serpentina también estimulan la multiplicación o maduración, tanto de los productos como de los objetos –como casas, incluida la gente–. Especialmente enrollan serpentinas al cuello de los *kamanas*, encargados de los productos.

- Las autoridades comunales, como mediadoras entre el pueblo y los dioses, declaran el inicio de la cosecha con motivo de la Semana Santa –la muerte y la resurrección de Cristo–. Una vez comenzada la cosecha, los *kamanas* se retiran, destruyendo su caseta *Novena*, separando las piedras y adobes. Los productos también son separados y se hacen aprovechables.

* * *

A partir del inicio de la cosecha, los intérpretes de las flautas sin canal de insuflación, especialmente las de Pan, rezan con su aliento ante los dioses poderosos que se identifican con los santos patronos, para que les den la helada necesaria para el proceso

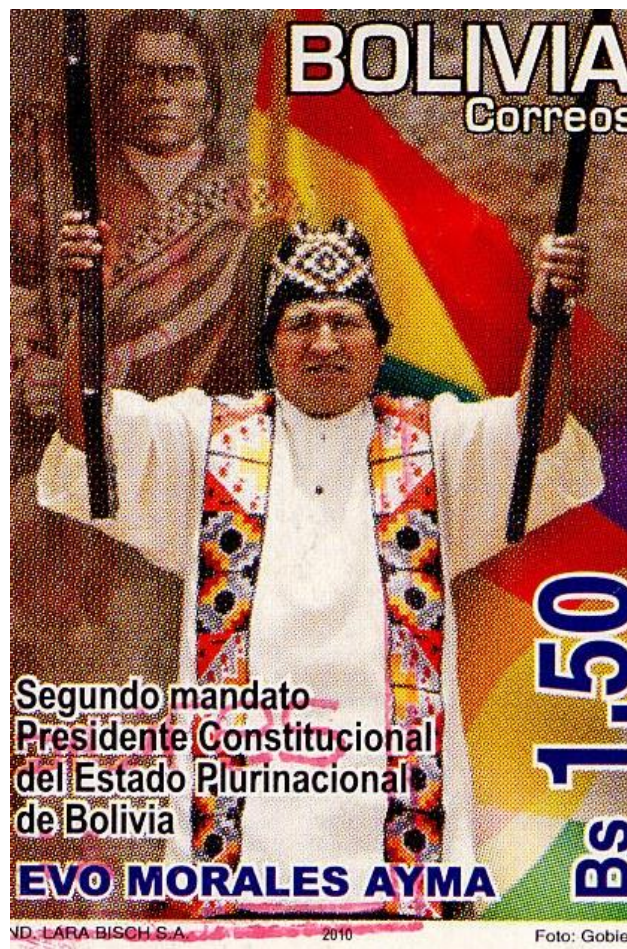
del *ch'uñu*. Así, volvemos a la primera parte: el punto de partida de esta tesis, pero ya tenemos conocimientos e interpretaciones para comprender tanto los rituales como los procedimientos técnicos agrícolas.

Con el descubrimiento y los datos etnográficos de este trabajo, ya comprendemos las claves enigmáticas mencionadas por los campesinos aymaras: “los *mallkus* cuidan la tierra”, “los *mallkus* son *uraqita*”, “las fiestas son para que haya muchas papas y muchos *ch'uñus*”, “hay que bailar soplando flautas, para que haya *bendición*”.

En el siguiente capítulo, vamos a trasladar la vista de los pueblos aymaras al estado nacional, y examinaremos los conocimientos ideológicos construidos y expresados en el contexto de la invención del ritual de Estado.



XIV. Invención del ritual del Estado boliviano -para la toma de posesión del primer presidente proveniente del pueblo originario-



XIV.1. Invención del ritual para la toma de posesión presidencial

En los capítulos anteriores hemos revisado el ciclo ritual de los pueblos aymaras de nuestra investigación, examinando los conocimientos ideológicos que se construyen y se expresan mediante los rituales, los cuales no son nuevos, salvo algunos detalles introducidos recientemente.

Sobre los rituales analizados, no tenemos ninguna manera de rastrear su origen, –dada la inexistencia de documentos–, aunque se supone que existen rituales transmitidos durante décadas o más tiempo, cambiando sus detalles sustancialmente. Ante todo, es difícil saber el contexto en el cual los rituales se crearon, con excepción del episodio en torno a la fundación del *Amijo* de Chuquiñuma, que siguió la tradición de los pueblos colindantes, en sincronía con la fundación de su iglesia en el año 1922.

Podemos suponer que mediante los rituales pueden transmitirse los conocimientos ideológicos con los valores o significados sociales, y que estos conocimientos, incluso su contexto, pueden modificarse a medida que pasa el tiempo. Pese a ello, al fin y al cabo, es difícil presenciar la creación del ritual y saber la idea o el significado que motivan sus actos y representaciones, a falta de documentos que los aclaren.

Ahora bien, aunque no se trata del ritual de la comunidad agrícola, recientemente se inventó un ritual del Estado de Bolivia, con motivo de la toma de posesión de Evo Morales Ayma, originario del pueblo aymara, como primer presidente del Estado proveniente de un pueblo originario. Examinando el ritual que se llevó a cabo dos veces –2006 y 2010–, analizando sus objetivos, prácticas y representaciones, vamos a poner de manifiesto que este ritual se inventó para servir como un “aparato ideológico del Estado”, concepto propuesto por Althusser, con el fin de transmitir e impulsar la nueva ideología del Estado renovado, incluido el concepto del “Estado plurinacional”.

Como veremos más adelante, en este ritual del Estado, aunque se subrayan la continuidad histórica y la envergadura de los pueblos originarios, se percibe una consideración prudente consistente en no subrayar un pueblo específico, por ejemplo el

aymara. De hecho, en el ritual, la cultura originaria se representa mediante la de Tiwanaku, civilización precolombina de más alto nivel en Sudamérica, cuyo templo es aprovechado para el escenario de la ceremonia. Ciertamente, la prominencia de la cultura Tiwanaku es favorable para representar la alta capacidad de los pueblos originarios.

Además, es importante el hecho de que no se sepa el grupo étnico que componía la cultura, para no destacar un pueblo específico entre los actuales. En los elementos rituales, se observan principalmente la re-interpretación y la reproducción de los elementos de la cultura Tiwanaku, sin destacar una cultura actual, por lo que vemos. Asimismo, en cuanto al presidente Evo Morales en sí mismo, aunque se acentúa su descendencia originaria, no se subraya el hecho de que sea de raigambre aymara. Todo ello implica, indudablemente, una consideración sustancial, al presidir un Estado que consta de 36 grupos étnicos¹ y de ciudadanos que no pertenecen a ninguno de éstos. Es decir, <no subrayar un pueblo específico> también debe de ser una parte de la expresión de la ideología del Estado *Plurinacional*², de forma discreta.

Dadas las circunstancias, no es posible que este ritual del Estado sea un “ritual aymara”. Pese a ello, el hecho de que Evo Morales escoja el ritual para expresar su ideología, en vez de otras maneras, puede reflejar su experiencia de inmersión en el mundo aymara, donde se expresa el ideal de la sociedad mediante los rituales, como hemos visto en los capítulos precedentes.

Ante todo, aunque el Estado es una sociedad mucho más grande que la de la comunidad agrícola, aun y así, el hecho de que se invente un ritual con el objeto de transmitir sus

¹ “Son idiomas oficiales del Estado el castellano y todos los idiomas de las naciones y pueblos indígena originario campesinos [*sic*], que son el aymara, araona, baure, bésiro, canichana, cavineño, cayubaba, chácobo, chimán, ese ejja, guaraní, guarasu’we, guarayu, itonama, ieco, machajuyai-kallawaya, machineri, maropa, mojeño-trinitario, mojeño-ignaciano, moré, mosetén, movima, pacawara, puquina, quechua, sirionó, tacana, tapiete, toromona, uru-chipaya, weenhayak, yaminawa, yuki, yuracaré y zamuco.” (Artículo 5 del capítulo I –modelo de estado– de la Constitución Política del Estado, entrada en vigor el 7 de febrero de 2009)

² “Bolivia se constituye en un Estado unitario Social de Derecho Plurinacional Comunitario...”, “Bolivia se funda en la pluralidad y el pluralismo político, económico, jurídico, cultural y lingüístico dentro del proceso integrador del país” (*op. cit.* Artículo 1 del capítulo I).

conocimientos ideológicos, debe servir para la comprensión de los rituales aymaras, profundizando en la interpretación de que se construyen y se transmiten los conocimientos ideológicos mediante los mismos, que sirven para la perpetuación de la sociedad comunal.

XIV.1.1. “La Invención de la tradición”

Hobsbawm, et al (1992 [1983]), con la teoría de la “Invención de la tradición”, revelan el fenómeno de que las fiestas y los acontecimientos rituales se consideran en muchos casos como si fueran tradiciones antiguas, aunque son inventados por las organizaciones sociales con intenciones políticas.

Según Hobsbawm (*op.cit.* 9-13), las “Tradiciones inventadas” son “construidas e instituidas formalmente”; son “una serie de prácticas... que implican la continuidad con el pasado”. “Por lo general, intentan establecer enlaces con un apropiado pasado histórico”. No obstante, “esta continuidad con el pasado es poco fundada”. Es decir, “son reacciones ante las situaciones nuevas, que se refieren a las antiguas, o que establecen su propio pasado mediante la repetición casi obligatoria”. La teoría de la <Invención de la Tradición como construcción de la continuidad con el pasado imaginario> es aplicable, perfectamente, al ritual del Estado que examinamos en el presente capítulo.

Hobsbawm indica que la mayor parte de lo que forma subjetivamente la <nación> moderna está compuesta por elementos contruidos, como las tradiciones inventadas. Estas últimas “indudablemente no siempre perduran, sin embargo, nuestro propio interés reside en la aparición y el establecimiento de tales tradiciones, más que su durabilidad”, de donde se desprende una visión constructivista en la que nos basaremos para el análisis del ritual del Estado boliviano.

Lo que menciona Hobsbawm con el concepto de <Tradiciones inventadas> es variado: rituales de la familia real británica, juegos olímpicos, el kilt y la gaita escocesas, sellos

conmemorativos, Tour de France, Día del trabajo, ceremonias conmemorativas, entre otros. Así que indudablemente los rituales de Evo Morales, celebrados en Tiwanaku, se pueden incluir en esta categoría. No obstante, su uso del término “tradición” es especial y no encaja con el uso general en la disciplina antropológica, por lo tanto, en el presente trabajo expresamos como “invención del *ritual*”, en vez de tradición, pese a que nuestro análisis también se centra en la invención de la continuidad con el pasado, siguiendo la tesis de Hobsbawm.

El ritual se realizó dos veces, al comenzar el primer y el segundo mandato del presidente Evo Morales. No obstante, no se sabe si se va a repetir para la hipotética toma de posesión presidencial con otra persona en el futuro. Aunque no sabemos si se ha establecido y si perdurará formando una tradición o no, podemos examinar cómo sus ideologías políticas se construyen y se expresan en el ritual. Tal es el objetivo del presente capítulo que, naturalmente, no pretende ni examinar la política en sí, ni evaluar la ideología que la sustenta.

XIV.2. Trasfondo social de la toma de posesión del primer presidente originario de Bolivia³

Evo Morales Ayma nació en Isallavi, una aldea lejana de carácter agropecuario sita en el departamento de Oruro, en octubre del año 1959. A continuación, esbozamos su formación biográfica.

A la edad de siete años, aprendió por primera vez el idioma español cuando emigró a Argentina para trabajar en la zafra de la caña de azúcar, acompañando a su padre. De regreso a Bolivia, tras terminar la escuela primaria en su pueblo natal, se trasladó al pueblo de Orinoca, para acceder a los cursos de intermedio. Luego, pasando una vida provisional en la tierra baja para refugiarse del pueblo debido a la cosecha destrozada por las heladas, se instaló en la ciudad de Oruro.

³ Las informaciones de este apartado se basan principalmente en los artículos titulados “Noticia mensual de Bolivia” publicados por la autora en la revista mensual japonesa “Latina”.

Desde entonces, estudió en el instituto de bachillerato, trabajando al tiempo como panadero, ladrillero y trompetista.

Culminando el servicio militar (1978-79) en la ciudad de La Paz, regresó al pueblo natal Isallavi y trabajó como trompetista de una banda con sede en la ciudad de Oruro, acompañándola en sus giras por las provincias. En el año 1980, emigró a la zona tropical del departamento de Cochabamba, junto con su padre, quien hubo de abandonar su pueblo nuevamente debido a la pérdida de la cosecha por las heladas. En el nuevo horizonte, empezó a hacerse conocido como futbolista por su disposición natural a este deporte. A la vez, gozaba de buena fama como trabajador diligente en la producción agrícola (arroz y plátano). Luego, la familia empezó a sembrar coca, para sobrevivir.

A partir del puesto de secretario de deportes, detentó el “cargo” obligatorio de la organización sindical de la tierra, distinguiéndose como líder, pasando luego al cargo superior (secretario general: 1985). En el año 1988, empezó a dirigir la federación de coccaleros. [Resumen del artículo del periódico la Razón, 25 de diciembre de 2005, titulado “Evo, el niño llamero que ganó a la muerte y será Presidente”]

Agricultura, emigración, idas y venidas entre el pueblo natal, la ciudad y la tierra de acogida, banda, fútbol, cumplimiento de cargos... son elementos muy comunes entre los campesinos aymaras. Salvo su destacado liderazgo, su vida en la etapa de formación es la típicamente aymara.

En el año 1995, Evo Morales participó en el IPSP⁴ del departamento de Santa Cruz, y luego fundó el MAS⁵ en 1997, llegando al Parlamento como diputado. En la elección presidencial del año 2002, compitió con Gonzalo Sánchez de Lozada por conquistar la jefatura del Estado.

Sánchez de Lozada, que tomó posesión como presidente en 2002, cayó con el conflicto llamado <octubre negro>, en torno a la política de la exportación del gas natural (2003). El poder quedó en manos del vicepresidente Mesa, quien también dimitió del cargo en junio del año 2005. Dado que los presidentes de ambas Cámaras, que tienen derecho de sucesión, declinaron asumir el cargo, Eduardo Rodríguez, el presidente entonces de la

⁴ Instrumento Político por la Soberanía de los Pueblos.

⁵ Movimiento al Socialismo.

Corte Suprema, asumió el cargo de presidente interino hasta la elección presidencial que se celebraría el 18 de diciembre de 2005.

Esta elección marcó un hito en la historia debido a los puntos siguientes: el alto interés que demuestra el índice de votación (84.51%); y la victoria abrumadora de Evo Morales (53.7%), frente al 28,59% de su principal opositor, Jorge Quiroga, alcanzando así la mayoría absoluta, índice que pocos presidentes han logrado.

Un día antes de su toma de posesión presidencial, el 21 de enero de 2006, se celebró una ceremonia en el templo de Tiwanaku como veremos más adelante. Tras su posesión, se instaló la Asamblea Constituyente, mediante la elección por sufragio directo (2 de junio). Coincidiendo con su fundación, apareció el término “Media luna” que representa los cuatro departamentos orientales, opuestos al régimen de Evo Morales⁶. Después de varias peripecias confusas, incluida la lucha contra la “Media luna”, al año siguiente, en noviembre de 2007, se adoptó la nueva Constitución, en medio de un conflicto que dejó tres muertos. La nueva Constitución se ratificó mediante referéndum (61.43%), celebrado el 25 de enero de 2009 y se puso en vigor el 7 de febrero del mismo año.

La nueva Constitución determina la ampliación del derecho de los pueblos originarios, así como la descentralización y nacionalización de los recursos naturales, entre otros. Conforme a esta Constitución que adopta el pluralismo de la lengua, cultura, política y economía, se cambió la nomenclatura oficial de República a “Estado Plurinacional de Bolivia”⁷.

Siguiendo el mandato de la nueva constitución, se celebraron las elecciones presidenciales el 6 de diciembre de 2009, y Evo Morales logró la reelección (62.9%), superando en un 9.2% la cifra anterior. A causa de esta reelección, se celebró la segunda ceremonia el 21 de enero del año 2010.

⁶ En este caso, “Media luna” representa la forma geográfica de los departamentos orientales de Bolivia, opuestos al régimen gubernamental y exento de cualquier connotación con el mundo islámico.

⁷ Decreto Supremo 48 (18 de marzo de 2009).

En consecuencia, tuvieron lugar dos ceremonias en el templo de Kalasasaya en el sitio arqueológico Tiwanaku, el 21 de enero de 2006 y de 2010, un día antes de la investidura presidencial de Evo Morales, en ambos casos. A continuación, vamos a revisar sus procesos rituales [véanse las fotografías de XIV].

XIV.3. Descripción de los procesos rituales de las ceremonias

No hemos podido observar directamente las dos ceremonias celebradas en Tiwanaku. Los datos citados a continuación se basan en las noticias publicadas por los medios de comunicación, tales como los artículos de la prensa y las retransmisiones en directo por los canales televisivos.

XIV.3.1. Ceremonia del año 2006

La ceremonia comenzó a las 12:00 horas. Resumimos los procesos rituales, publicados por la prensa, como se cita a continuación⁸:

-Evo Morales entró en el espacio ritual (el sitio arqueológico de Tiwanaku), acompañado tanto por las autoridades estatales (el vicepresidente y algunos parlamentarios indígenas), como por las autoridades locales del pueblo Tiwanaku: las masculinas con poncho rojo, y las femeninas (*Mama T'allas*) vestidas de negro.

-Caminaron con un sonido de fondo de conchas marinas y el sahumerio *q'uwa* (incienso), hasta que Evo Morales se acercó a los cuatro sacerdotes masculinos vestidos de blanco.

⁸ Esta descripción se basa principalmente en el reportaje con fotografías publicado por Gisel Alcocer, *La Razón* (22 de enero de 2006), modificando unos cuantos términos para ajustarlos a los nuestros.

-Evo Morales caminó acompañado por los sacerdotes hasta el ingreso a la pirámide de Akapana.

-Allí Evo Morales recibió de los sacerdotes un cofre que contenía un poncho rojo con un sol dorado bordado en el delantero y la espalda, así como abarcas de llama.

-Sahumando *q'uwa*, los amautas le vistieron con un poncho. Evo Morales se puso el “*chuku* de cuatro puntas (gorro tejido tipo cultura Tiwanaku)” en la cabeza, y recibió el báculo del sacerdote.

-Entró en la pirámide de Akapana. En su primera estación se arrodilló para besar un desnivel del suelo.

-Fue a la segunda estación donde recibió otro bastón de mando por parte de un sacerdote, y por último se detuvo en la Puerta de la Luna, donde también fue sahumado por *q'uwa* y fragancias de diversas flores.

-Al salir de la pirámide, Evo Morales mostró a los asistentes los dos bastones (báculos) de mando.

-Los representantes de los pueblos originarios del mundo que asistieron al acto le hicieron entrega de sus respectivos presentes.

-Al culminar la ceremonia, Evo Morales se dirigió al pueblo allí congregado.

-Evo Morales recibió los presentes ofrecidos por sus invitados.

Fotografía: Evo Morales recibe el báculo del coordinador de la ceremonia, disfrazado de “amauta” en Tiwanaku en 2006. Fuente de esta fotografía: ABC news <http://abcnews.go.com/meta/search/imageDetail?format=plain&source=http%3A%2F%2Fabcnews.go.com%2Fimages%2FInternational%2F0c565c2edd7649e19c32747f263cbf47>).



XIV.3.2. Ceremonia del año 2010

La ceremonia comenzó a las 11:12 horas. Resumimos los procesos rituales, publicados por la prensa, aunque no existe una descripción explícita.

-Evo Morales Entró en el espacio ritual del sitio arqueológico de Tiwanaku, acompañado por una “sabia”, Nicolasa Choque, anciana de 95 años de edad, mientras que un grupo de ocho sacerdotes (cuatro mujeres y cuatro varones, todos son de la tercera edad) arrojó a Evo Morales unas flores blancas.

-“A los pies de la pirámide de Akapana, Morales fue sometido a un ritual de limpieza espiritual, requisito para el inicio de su segunda gestión de gobierno”⁹.

-Cambió la ropa: un *chuku* y una túnica ceremonial blanca, con dos bandas estampadas verticales en los dos lados delanteros, con motivos actualizados de la cultura Tiwanaku.

-Encima de la pirámide de Akapana, Evo Morales y sus acompañantes ofrecieron una *q'uwa* en los cuatro puntos cardinales.

-Al bajar de la pirámide, el líder de los sacerdotes tomó el juramento y Evo Morales recibió dos bastones de mando por parte de un niño y una niña del pueblo Tiwanaku.

-A las 12:17 horas la banda Imperial de Oruro¹⁰ interpretó el Himno nacional.

-Evo Morales recibió los presentes ofrecidos por sus invitados.

⁹ La Razón 22 de enero del 2010: C6.

¹⁰ Evo Morales participaba en esta banda como trompetista unas décadas antes.

XIV.3.3. Comparación de las dos ceremonias

Existen puntos divergentes y puntos en común entre ambas ceremonias. Los puntos comunes son: el principal espacio ritual reside en la pirámide de Akapana; el cambio de vestuario; la concesión de bastones de mando; el gorro tejido de cuatro puntas, llamado “*chuku*”, el cual es una reproducción del *chuku* que se halla entre los datos arqueológicos de la cultura Tiwanaku-Wari. Los motivos de esta cultura también se adoptan en la decoración de los bastones de mando y los vestuarios. Pese a estos puntos coincidentes, la ropa principal es completamente distinta –poncho rojo (2006) / túnica blanca (2010)–. Los sacerdotes aparecen en los dos casos, pero son de distinto género y edad.

En contraste con el énfasis de los elementos de la cultura Tiwanaku, no se acentuaba un grupo étnico específico entre los pueblos componentes del Estado en el ritual; se veían personas con distintos vestuarios de varios grupos étnicos, tanto interiores como exteriores, dada la asistencia de los representantes de los grupos étnicos del mundo.

En la ceremonia, al comenzar el segundo mandato se empleó, además de la bandera nacional tricolor, la bandera cuadrangular de siete colores, llamada *wiphala*, la cual llegó a figurar entre los símbolos del Estado en la Constitución ratificada en el año 2009 (artículo 6 (II)).

XIV.3.3.1. Los coordinadores de las ceremonias en Tiwanaku

Las dos ceremonias tenían sus coordinadores respectivos¹¹, por lo que es cierto que la diferencia entre ambas puede atribuirse a las coordinaciones por parte de estas personas.

¹¹ Informaciones ofrecidas por nuestro profesor de lengua aymara, D. Clemente Mamani, quien también es periodista, trabajando en la Radio San Gabriel (en lengua aymara) durante décadas, por lo que guarda informaciones abundantes y precisas. Así nos ayuda constante y atentamente.

Aunque tratamos las ceremonias con una visión más general, como ritual inventado por el régimen gubernamental y no por un coordinador, conviene indagar el trasfondo de los coordinadores, para examinar con qué base se han construido las ceremonias.

El coordinador de la primera ceremonia (2006) fue Valentín Mejillones, famoso sacerdote llamado “amauta”, de procedencia aymara –nacido en una comunidad perteneciente al pueblo Tiwanaku en 1955–. Ha trabajado internacionalmente, viajando por Europa y Centroamérica, entre otros, cobrando honorarios “internacionales” por tratarse de “ritos sagrados” –es decir, un importe fabuloso–. Anteriormente, en el año 1993, coordinó una ceremonia, unos días antes de la investidura presidencial del primer mandato de Gonzalo Sánchez de Lozada, con el primer vicepresidente de procedencia aymara –Víctor Hugo Cárdenas–, pero no en Tiwanaku, sino en el Coliseo Cerrado en la ciudad de La Paz.

En la ceremonia de 2006 actuó por sí mismo entregando el báculo a Evo Morales. En la segunda ceremonia no ofició de coordinador y al medio año de la misma, el 27 de julio de 2010, fue encarcelado junto a su hijo y a una pareja de colombianos por la posesión de droga líquida de cocaína en su casa, sita en la ciudad de El Alto¹².

El coordinador de la ceremonia del año 2010 fue Lucas Choque, proveniente del pueblo Tiwanaku donde sigue viviendo. También trabaja como famoso amauta, recibiendo el apoyo de su hijo sociólogo para mejorar su acto o escenificación. Lucas Choque no actuó por sí mismo en la ceremonia en Tiwanaku pero su seguidor, un amauta anciano interpretó.

Con estas informaciones en torno al trasfondo de los coordinadores, nos llama la atención más que nada que, aunque los dos coordinadores son de procedencia aymara, las ceremonias coordinadas por ellos no parecen un ritual aymara, según nuestra

¹² <http://www.la-razon.com/version.php?ArticleId=38789&EditionId=990> (La razón: 30 de julio de 2010).

experiencia de observar los rituales aymaras¹³, lo cual forma el carácter principal de las dos ceremonias en Tiwanaku, conforme a nuestro análisis. Lo sustancial es crear un rito nuevo, para una situación inaudita.

Otro punto que nos llama la atención es que los dos trabajan como especialistas profesionales, desarrollando su negocio nivel mundial. Especialmente las vicisitudes del primer coordinador, Valentín Mejillones, son un vivo testimonio de su carácter como esclavo de las necesidades y la falta de sustento laboral. Por lo menos este amauta, y tal vez el otro también, son negociantes o directores artísticos más que sacerdotes, lo cual es muy oportuno para inventar una ceremonia, puesto que en el caso contrario, los *yatiris* aymaras más genuinos pueden coordinar una ceremonia puramente aymara pero les sería difícil crear un ritual del Estado.



Ceremonia en Tiwanaku en 2010 Fuente de esta fotografía: El País
http://www.elpais.com/articulo/internacional/Morales/recibe/bendicion/lideres/religiosos/Bolivia/elpeuint/20100121elpeuint_16/Tes

¹³ Clemente Mamani Laruta, nuestro profesor de raigambre aymara también nos asegura que no son típicas ceremonias aymaras.

XIV.4. Conocimientos ideológicos en las ceremonias

XIV.4.1. El énfasis de la continuidad con la cultura Tiwanaku

¿Qué mensaje podemos leer en estas ceremonias? En primer lugar, vemos la peculiaridad que reside en su realización en sí misma, diferenciada de los regímenes anteriores, es decir, realizar este tipo de ceremonias en un espacio como Tiwanaku, precediendo a la ceremonia de investidura¹⁴. A continuación, vamos a profundizar en este asunto.

Tras 181 años de historia republicana de Bolivia –consiguió su independencia de España en el año 1825– finalmente apareció un presidente proveniente de un pueblo originario, y descendiente por tanto de la mayoría étnica que conforma ese Estado, lo cual implica un giro histórico. En efecto, Evo Morales aspira a una reforma social radical, ampliando el derecho de los originarios marginados como la “mayoría minoritaria”. La realización en sí misma de las ceremonias indica explícitamente estos intentos de reforma y la peculiaridad de su política. En otras palabras, las ceremonias se construyen supuestamente para vehicular ideas de cambio mediante políticas antitéticas respecto a los presidentes que le antecedieron.

En contraste con la acentuación de la diferenciación de los anteriores regímenes, la sociedad originaria antigua se idealiza, inventándose una continuidad entre el régimen Tiwanaku y el de Evo Morales, en las ceremonias; como se ha mencionado más atrás, en estas ceremonias se cita y se apropia, repetidamente, la cultura Tiwanaku, empleándose sus elementos, especialmente el *chuku* –un tipo de corona con cuatro puntas. Con todo ello, se construye y se expresa la continuidad de una civilización de alto nivel que obtuvo la supremacía en Sudamérica en la antigüedad. Esta cultura fue

¹⁴ La ceremonia para la investidura presidencial de Gonzalo Sánchez de Lozada en 1993, aunque semeja a la de Evo Morales, se celebró no en Tiwanaku, sino en el Coliseo Cerrado en la ciudad de La Paz.

compuesta por los originarios, y el régimen de Evo Morales da importancia a los mismos.

Lo importante para esta invención de la continuidad es, paradójicamente, el hecho de que no se sepa la relación entre los grupos étnicos actuales y la orgullosa civilización antigua, Tiwanaku. Aunque el centro de la cultura Tiwanaku se sitúa actualmente en pleno territorio aymara, es difícil dilucidar el grupo étnico que compuso esta civilización, dado su carácter ágrafo. Cuando llegaron los españoles, de la civilización Tiwanaku ya no quedaban restos en la memoria de los aymaras que vivían en el lugar, pues habían pasado cuatro siglos desde su caída.

En virtud de esta oscuridad, la cita o la apropiación de la cultura Tiwanaku pueden pasar sin atribuirse a un grupo étnico específico. En consecuencia, con esta cita estratégica, pueden poner de relieve la superioridad y la nobleza de los originarios, en contraste con el colonialismo y Occidente. Como se ha citado anteriormente, es importante no subrayar un pueblo específico en la ceremonia del Estado Plurinacional y en este sentido, referirse a la civilización Tiwanaku resultaba particularmente oportuno.

XIV.4.2. Otros elementos ideológicos

En contraste con el énfasis recurrente en los elementos de Tiwanaku, no se halla consistencia en los demás elementos entre las dos ceremonias. En el año 2006, todos los sacerdotes locales fueron masculinos, mientras que en 2010 apareció una anciana “sabia” de 95 años de edad, y asimismo, los sacerdotes mayores eran mitad hombres y mitad mujeres; los niños que le conceden los bastones de mando a Evo Morales fueron una niña y un niño.

En esta renovación que abole la distinción de sexo, podemos leer el igualitarismo, una de las ideologías más sustanciales del régimen de Evo Morales. En la modificación en la segunda ceremonia (2010) –una mujer, anciana sabia, acompañó a Evo Morales–, hallamos una intención de compensar el desequilibrio anterior: cuatro sacerdotes

masculinos acompañaron al presidente electo (2006). La edad avanzada es adecuada para representar la sabiduría, la experiencia, la tradición y el pasado. Por el contrario, los niños son oportunos para representar el cambio, el crecimiento y el futuro.

Mediante esta *performance* en la que el presidente electo recibe los bastones de mando por mediación de los sabios ancianos y de los niños, se puede expresar el concepto de que el régimen de Evo Morales construye una historia que liga el pasado al futuro. Asimismo, con la reproducción de los bastones de la cultura Tiwanaku se subraya la continuidad de esta civilización orgullosa, desde el pasado remoto hasta el presente.

Dada la ubicación del sitio arqueológico de Tiwanaku en el altiplano paceño, los sacerdotes locales son aymaras, pese a que no llevan los vestuarios típicos y actuales entre los aymaras. Y asimismo, la mayoría de los asistentes generales debieron de venir de los pueblos cercanos aymaras. No obstante, tales ceremonias no semejan un ritual aymara desde nuestro punto de vista. Más bien, parece evitar ser considerado “el ritual aymara”, aunque es cierto que haya elementos rituales aymaras, como el *q'uwa* (incienso).

Como se ha mencionado antes, se subraya la descendencia originaria de Evo Morales, pero no la específicamente aymara. En efecto, el presidente aymara puede ser una amenaza para los grupos étnicos no aymaras y los ciudadanos que no pertenecen a ningún pueblo originario. De hecho, en la tierra baja del oriente de Bolivia, se difunde una dicotomía antagónica de <*camba* (los de la tierra baja)> frente a <*kolla* (los de la tierra alta)>, con una inclinación a aborrecer el dominio sobre la tierra baja por los *kollas*, cuyo caso extremo es el mencionado concepto de “Media luna”. Dadas estas circunstancias, la acentuación de los elementos aymaras puede provocar el descontento entre los no aymaras, haciendo improbable una vertebración exitosa del Estado.

Se trata por tanto de impulsar la integración del Estado reconociendo la “plurinacionalidad”: una estrategia natural y sustancial que destaca la diversidad cultural; en vez de hacerlo con una cultura específica en la ceremonia, se opta por subrayar la continuidad de la orgullosa y antiquísima civilización Tiwanaku.

En su discurso también se empleó el término Madre Tierra, en vez de “*Pachamama*”. Ésta última está difundida ampliamente, no solamente en los pueblos quechuas y aymaras, sino también en las ciudades situadas en las zonas altas, pero no lo está en la tierra baja. Se supone que la selección del término “Madre Tierra” refleja una consideración prudente sobre la diversidad cultural.

No obstante, el término “Madre Tierra” supone manejar también otro significado. Evo Morales intenta proponer la protección del planeta y la convivencia con su medio natural, mediante el concepto de la “Madre Tierra” –o “derecho de la Madre Tierra”–, consistentemente desde su primer mandato. Por ejemplo, la Asamblea General de la ONU, del 22 de abril de 2009, proclamó esa fecha como el Día Internacional de la Madre Tierra (A/63/L.69)¹⁵, conforme a la propuesta personal del presidente boliviano¹⁶, con el objetivo de recordar al ser humano la obligación de preservar y respetar la riqueza natural con la que comparte el planeta¹⁷.

También en las dos ceremonias en Tiwanaku, se observa una intención de promover el giro de la situación, en torno a la posición de la sociedad originaria, o la boliviana, las cuales suelen ser calificadas negativamente, como sociedades atrasadas, que deben

¹⁵ <http://www.un.org/News/Press/docs/2009/ga10823.doc.htm>

GENERAL ASSEMBLY PROCLAIMS 22 APRIL ‘INTERNATIONAL MOTHER EARTH DAY’ ADOPTING BY CONSENSUS BOLIVIA-LED RESOLUTION
In Address, Bolivia’s President Says 60 Years after Human Rights Declaration ‘Mother Earth Is Now, Finally, Having Her Rights Recognized’ As the United Nations General Assembly proclaimed today International Mother Earth Day, Bolivian President Evo Morales Ayma applauded the Members of the world body who had “taken a historic stand for Mother Earth” by acknowledging humanity’s common interest in the protection of the planet and its environment. Sixty years after adopting the [Universal Declaration of Human Rights], Mother Earth is now, finally, having her rights recognized,” said President Morales, immediately following the Assembly’s unanimous adoption of a resolution designating 22 April each year as International Mother Earth Day (A/63/L.69).

¹⁶ Esta resolución fue aprobada unánimemente por los 192 países. En el mismo día Evo Morales propuso en su intervención que la ONU estudiase la creación de una Declaración Universal de los Derechos de la Madre Tierra (aprobada el 22 de diciembre de 2009).

¹⁷ Además en su segundo mandato, durante la Asamblea General de la ONU del 28 de julio de 2010, se aprobó la resolución, a iniciativa de Bolivia, que reconoce al agua potable y al saneamiento básico como derechos humanos universales, con el respaldo de 122 países y ningún voto en contra, pero con 41 abstenciones, incluidos Japón y Estados Unidos.

desarrollarse, mediante el apoyo de los países desarrollados; en esta perspectiva, la realidad boliviana es algo que debe vencer. Por el contrario, en las enunciaciones de Evo Morales, podemos hallar las calificaciones positivas de dichas sociedades, invirtiéndose la perspectiva. Es decir, la sociedad originaria o boliviana deben alabarse como las que han coexistido con la Madre Tierra o el medio natural, respetándolo. Con esta virtud, pueden proponer sus propias ideas o su modo de vivir, tomando la iniciativa, ante las sociedades exteriores, incluidos los países desarrollados y occidentales.

Esta intención del giro de la situación de lo peyorativo a lo iniciativo se percibe típicamente en las propuestas realizadas en la ONU, y asimismo, en las ceremonias en Tiwanaku, donde se reunían los representantes y periodistas de diferentes países.

En resumen, en las dos ceremonias celebradas en Tiwanaku, podemos hallar las siguientes ideas que funcionan como una ideología del Estado:

-Festejar e idealizar la toma de posesión del primer presidente originario, como un giro histórico, inventando la continuidad entre su régimen y la civilización Tiwanaku.

-Expresar la idea del igualitarismo, tanto entre los grupos étnicos como entre los dos sexos.

-Diferenciar el nuevo régimen de los anteriores, acentuando la superioridad de lo originario, frente a lo colonial.

-Propagar estas ideas de manera visible tanto nacional como internacionalmente.

El discurso, como mensaje verbal, también se realizó en la ceremonia. Evo subrayó como meta la consumación de la descolonización, librándose de la discriminación, la pobreza y la explotación por el neoliberalismo. En la segunda ocasión, propuso la

protección de la tierra y convivencia con la misma, empleando la expresión metafórica “los derechos de la Madre Tierra”, como se ha mencionado más atrás.

De este modo, podemos comprender las ceremonias reinventadas, en las cuales hallamos las ideologías del régimen, expresadas verbal y no verbalmente, mediante la teoría del aparato ideológico del Estado, propuesto por Althusser y desarrollado por Bloch. Asimismo, en estas ceremonias podemos ver las características de la mencionada teoría propuesta por Hobsbawm, especialmente <la Invención de Tradición como construcción de la continuidad con el pasado imaginario> que se halla típicamente en la apropiación de los elementos de la cultura Tiwanaku.

XIV.4.3. ¿Ritual religioso?

En las noticias sobre la ceremonia para el segundo mandato (2010) se incluyeron unas críticas por parte de los estudiosos entrevistados. En un artículo con el epígrafe de “Ritual de bendición ancestral se contrapone a la Constitución”, se hacen las siguientes críticas que citamos a continuación¹⁸.

“La ceremonia ancestral de ayer en Tiwanaku, que estuvo llena de ritos de la cosmovisión andina, puso a los actos de posesión del nuevo mandato de Evo Morales en contraposición con la nueva Constitución Política, que define a Bolivia como un Estado Laico”

“El politólogo Carlos Cordero aseveró que, dentro de un país que se define como laico, <lo correcto sería que el Presidente no preste mayor respaldo a una religión en específico>”

¹⁸ La Prensa (El País) 22 de enero de 2010, pág. 6.

“a decir de la socióloga María Teresa Zegada...Se corre riesgo, dijo, de que todos los que vean las imágenes o las noticias sobre la ceremonia de ayer crean que Bolivia sólo está constituida por aymaras...”

Ciertamente, en la Constitución nacional que se ratificó en enero de 2009, aboliendo el artículo 3 de la anterior –“El estado reconoce y sostiene la religión católica...”–, determina que “El estado es independiente de la religión (Art. 4)”. Pues bien, vamos a examinar las críticas con los puntos siguientes: ¿cuál es la razón por la cual los críticos catalogan la ceremonia de “ritual religioso”? ¿Por qué la juzgan como “una religión específica” o “solo por aymaras”? ¿Cómo se define <cosmovisión andina>?

Por lo menos, desde la visión de la autora, que ha observado decenas de rituales aymaras, estas ceremonias celebradas en Tiwanaku no parecen un ritual aymara. Además, como hemos señalado en el presente trabajo, no es oportuno presumir la “cosmovisión andina”, dado que no existe tal cosmovisión homogénea. Más bien las cosmovisiones entre los pueblos andinos se fusionan con la religiosidad cristiana, formando una hibridación, como hemos visto con anterioridad [I.3.]. Es decir, las ceremonias de Evo Morales, que carecen de elementos cristianos, no parecen un ritual aymara basado en una prototípica cosmovisión híbrida¹⁹. En definitiva, las ceremonias nos parecen una invención del ritual del Estado con la finalidad de ser usadas como aparato ideológico del mismo, y no un ritual religioso.

A pesar de todo ello, si éstas dieron una impresión cual si fueran “rituales religiosos”, las ceremonias suponen haber tenido éxito, por las razones citadas a continuación. La fiesta patria que se celebra en los pueblos es el típico ritual del Estado de Bolivia, celebrado a lo militar y sin matiz religioso. Esta fiesta ha sido un aparato ideológico del Estado, gastado por los regímenes anteriores, la cual carece de la solemnidad religiosa, elemento que precisamente se inventa y se añade extraordinariamente en las ceremonias de Evo Morales en Tiwanaku, diferenciándose de los anteriores regímenes.

¹⁹ No obstante, Evo Morales ha manifestado que personalmente es un católico devoto en varias oportunidades, pese a su decidido impulso al Estado laico.

XIV.4.4. Introducción de *Wiphala* como aparato ideológico

En la ceremonia, al comenzar el segundo mandato, se introdujo oficialmente la bandera cuadrangular de siete colores, llamada *wiphala*, conforme a la nueva Constitución [fotografía XIV-c]. Esta bandera se considera el “Símbolo andino que representa la pluralidad de naciones, lenguas, culturas y pensamientos” (Layme 1993). En la ciudad La Paz, cuando la autora la visitó por primera vez, en el año 1990, se exhibía la bandera de *wiphala* en varias ocasiones. Existen informaciones que indican que la *wiphala* se ha difundida en las últimas tres décadas en Bolivia²⁰.

Evo Morales ha intentado emplear la *wiphala* como una segunda bandera nacional. Sin embargo, esta bandera de siete colores no tiene mucha aceptación en las zonas bajas de la Bolivia oriental. Se supone que debido a su aceptación de las zonas altas, los de la tierra baja no la acogen, dado el mencionado antagonismo <*camba/kolla*>. En efecto, se han repetido las protestas contra el uso de la *wiphala* en Santa Cruz. Por ejemplo, en el año 2010 se celebró en esta ciudad el Día de la independencia de Bolivia (6 de agosto); sin embargo, en torno al uso de la *wiphala*, tras el conflicto, dicha bandera resultó rechazada²¹.

Por otro lado, el 12 de marzo de 2010, Evo Morales ordenó que se incluyera la *wiphala* bordada en el brazo izquierdo del uniforme militar, así como cambiar los lemas y arengas castrenses como el grito de “Patria o muerte, venceremos”²².



²⁰ Comunicación personal de D. Clemente Mamani Laruta.

²¹ “Orden de izar la wiphala sacude a Santa Cruz” La Razón 3 de agosto 2010: edición digital [http://www.la-razon.com/version.php?ArticleId=61290&EditionId=1361]

“Flameó la bandera cruceña; no la wiphala” La Razón 7 de agosto 2010: edición digital [http://www.la-razon.com/version.php?ArticleId=84991&EditionId=1733]

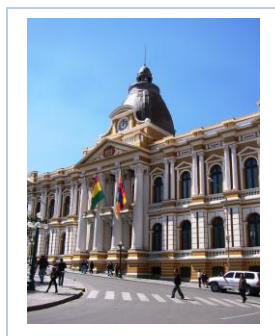
²² “Evo ordena además incluir wiphala en uniforme militar” La Prensa - Los Tiempos: 13 de marzo de 2010.

Concibiendo estas circunstancias, nos parece que el régimen de Evo Morales atribuye gran valor a esta bandera *wiphala*, para representar al reformado Estado plurinacional, tal como simbolizan varios colores de la bandera, desmarcándose de los regímenes anteriores. Es decir, podemos interpretar la bandera *wiphala* también como parte del apartado ideológico del Estado, con la cual se procura construir y fomentar la identidad nacional y el patriotismo de un Estado renovado.

B. Anderson (1983) sostiene que las naciones son “comunidades imaginadas (*Imagined Communities*)”, construidas socialmente. En su argumento Anderson subraya que, aunque no se conocen la gran mayoría de los componentes en el curso de la vida, se comparte la conciencia de solidaridad nacional con la misma; además, el patriotismo llega hasta el acto de entregar la vida por su patria.

La nación imaginada se muestra de forma visible y concreta mediante sus símbolos: la bandera, el himno nacional, las estatuas de los héroes y plazas, entre otros. También el ritual del Estado es uno de sus ejemplos. La ceremonia de Evo Morales, ritual del Estado, se celebra en un día en Tiwanaku²³, mientras que la bandera *wiphala* encarna la ideología nacional más constante y universalmente aceptada, razón por la cual el régimen persigue dar importancia a su penetración²⁴.

Los edificios gubernamentales con la Wiphala (La Paz, 13 de agosto de 2011)



²³ Podemos considerar como un intento de perpetuar los acontecimientos, la producción del sello postal con la fotografía de la ceremonia en Tiwanaku (la fotografía de la portada del presente capítulo) y la declaración del día feriado nacional el 22 de enero, “porque se ha creado un Estado Plurinacional que reivindica todos los derechos del pueblo” y “el presidente Morales lidera un proceso de cambio para el bienestar del Estado” (El Deber 20 de enero de 2010) [<http://www.eldeber.com.bo/2010/2010-01-20/vernotaahora.php?id=100120113052>].

²⁴ En las alabanzas de los héroes originarios como Tupac Katari y Bartolina Sisa, con sus estatus y otros, destacadas en el régimen de Evo Morales, también podemos hallar el mismo significado.

Hemos examinado cómo se expresa y se construye, qué tipo de ideología, mediante el ritual inventado para la toma de posesión del primer presidente originario, en la fase de cambios del Estado. Asimismo, hemos revisado brevemente el fenómeno de la inclusión de la bandera *wiphala* entre los aparatos ideológicos del Estado.

Estos son los ejemplos paradigmáticos que mediante los símbolos y los rituales, se construye, se expresa y se transmite la ideología de un grupo social como el Estado, que necesita de aparatos ideológicos para su subsistencia. También los pueblos aymaras, grupos sociales de menor escala, pueden inventar y aprovechar los rituales como aparatos ideológicos. Aunque es difícil detectar el momento de su invención, podemos leer sus conocimientos ideológicos en los procesos rituales, como hemos tratado en el transcurso del presente trabajo.

*

*

*

El 22 de enero del año 2006 se celebró la sexagésimo sexta ceremonia de investidura presidencial en el Palacio de Congresos, con los invitados –los presidentes de los países sudamericanos y el Príncipe de Asturias, entre otros–. Tras el juramento y coro del himno nacional, Evo Morales pronunció un largo discurso sobre el restablecimiento del Estado sin discriminación, alabando a los héroes originarios. Luego, pasando a la plaza de San Francisco, se desarrolló una fiesta, incluidas las danzas de los pueblos originarios, con miles de espectadores hasta la medianoche.

Así que, antes y después de la ceremonia convencional de la investidura en el Palacio de Congresos, se celebraron los nuevos acontecimientos, reinventados para la toma de posesión presidencial de Evo Morales. Este proceso ritual inaudito no es idéntico a los rituales de los pueblos aymaras, pero no obstante, supone reflejar la formación del

presidente en el mundo aymara, como se ha mencionado más atrás; especialmente su apego a la *wiphala* –representación visual y no lingüística– nos recuerda la importancia de las representaciones visuales entre los aymaras [véase XII.3.]. Es posible, indudablemente, causar un impacto singular, tanto mediante los rituales como mediante los símbolos, particularmente con las representaciones visuales, diferenciadas de los mensajes lingüísticos mediante los discursos y/o documentos.

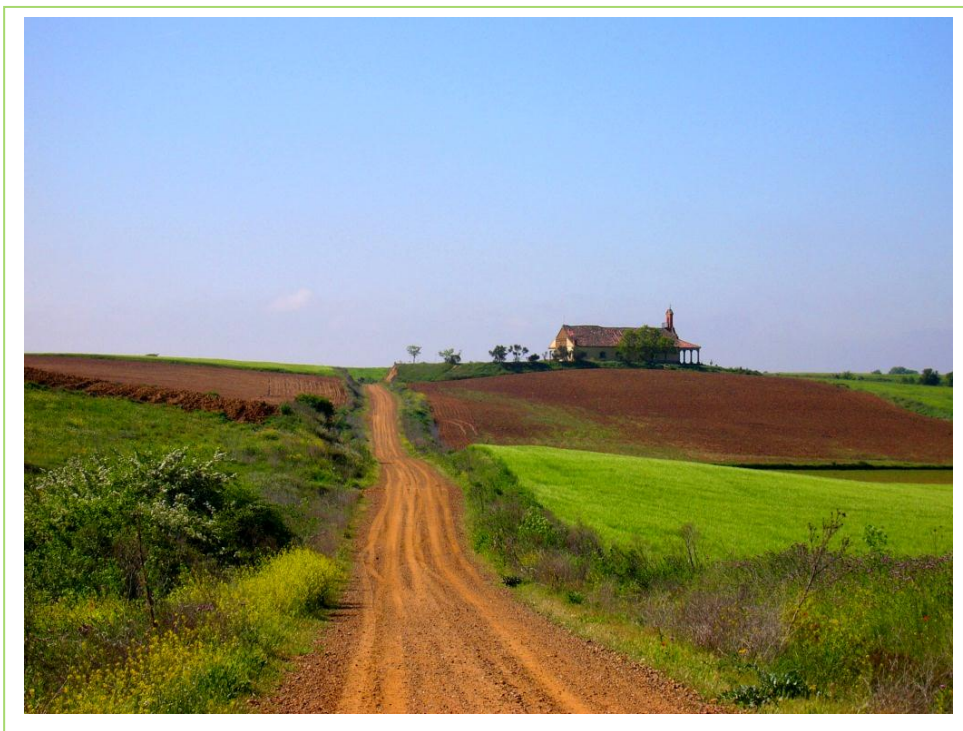


Fuente de esta fotografía:
http://www.corneta.org/No_08/corneta_-_Libro_sobre_Evo_Morales.html



XV. Una fiesta de Tierra de Campos

-Un ensayo con análisis comparativo entre fiestas aymaras y la romería española-



En el último capítulo trataremos de hacer un ensayo a partir de los datos obtenidos en la observación de las fiestas de los pueblos españoles, para emprender un análisis comparativo que quisiéramos desplegar en futuras investigaciones.

Como se ha dilucidado en capítulos anteriores, las fiestas “católicas”, observadas en los pueblos aymaras, son organizadas y celebradas por la sociedad comunal con el objeto de conseguir una buena cosecha, plasmándose el ciclo ritual agrícola. Asumiendo el significado primordial de tal objetivo, partimos del problema de si existen o no elementos del ritual agrícola en las fiestas de las aldeas españolas y, en caso afirmativo, cómo se expresaría y se construiría su naturaleza.

Probablemente no es difícil responder a esta cuestión para los que han nacido y crecido en España. Sin embargo, en Japón, donde no se halla cimiento alguno del catolicismo, es complicado conseguir informaciones al respecto. Es cierto que se puede acceder suficientemente a las informaciones sobre el dogma católico oficial y el arte cristiano, pero aun así es muy difícil presenciar sus ritos de manera directa¹. Resulta mucho más difícil obtener informaciones tanto sobre la llamada religiosidad popular, como sobre la fiesta popular española². En Bolivia, aunque se pueden observar las fiestas marcadas por la influencia de España, no podemos acceder a las informaciones de las fiestas acontecidas y desarrolladas *en* España.

Aunque se hallan datos bibliográficos sobre las fiestas españolas, incluidos los elementos del ritual agrícola, indudablemente no es fácil comprenderlas sin presenciarlas y especialmente para el análisis antropológico, donde una observación directa es imprescindible. Dadas las circunstancias, hemos deseado observar las fiestas

¹ Es cierto que en Japón también existen iglesias católicas, incluidas dieciséis catedrales, pero no están cerca de la mayoría del público en general. En el caso de la autora, pudo presenciar la misa católica finalmente cuando viajó por primera vez a Europa, después de culminar la licenciatura, aunque había recitado en latín o griego, el *Ordinarium* y algunos del *Propium* de la misa, debido al estudio de la música clásica desde su niñez. Por consiguiente, las informaciones y experiencias en torno al catolicismo en Japón suelen ser limitadas y desequilibradas.

² En Tokio (Asakusa) se celebra el “Samba Carnival”, imitando el Carnaval Brasileño, en agosto desde el año 1981. Si bien esta festividad puede ser el <Carnaval en el sentido Bakhtiano>, no tiene nada que ver con el calendario litúrgico ni la religiosidad cristiana.

celebradas en la zona rural española y felizmente hemos tenido la oportunidad de hacerlo³. Impresionante resulta percibir su alto grado de elaboración estética, propia de Europa, y no dejan de suscitar la intención de abordar investigaciones serias en torno a ellas en un futuro.

XV.1. Religiosidad popular en España

XV.1.1. Heterogeneidad de la religiosidad católica en España

Como se ha mencionado con anterioridad (I.3.), el concepto de sincretismo supone asumir una dicotomía esencialista de lo occidental / lo autóctono o lo oficial / lo no oficial, desde la visión de la iglesia católica. Sin embargo, desde una perspectiva histórica, es indudable, incluso en Europa, la existencia del politeísmo, incluido el culto a la Madre Naturaleza en la época precristiana. Después de la aceptación del cristianismo también, los elementos de los cultos anteriores no se han extinguido completamente y existen no pocos casos en que el cristianismo se ha injertado santuarios ya existentes anteriormente (*vid.* Espina 1998: 177-180).

En efecto, en cuanto a las apariciones o los hallazgos de las imágenes de la religión cristiana –especialmente de la ermita y del santuario–, se percibe “Una serie de características generales (...) ambas tenían lugar en accidentes geográficos significativos tales como cimas de colinas, cuevas, vados de ríos, o en algún elemento de la naturaleza como árboles, zarzales u otras plantas silvestres, normalmente en los alrededores de los pueblos en contacto con la naturaleza” (Gómez Hernández 1998:219).

³ Una parte de la Semana Santa de la ciudad de Salamanca en los años 2007 y 2008, la procesión de la Virgen de la Inmaculada Concepción de Nava del Rey (Valladolid, 27 de mayo del año 2007), una parte de la Semana Santa de la ciudad de Zamora (2008), la romería de la Virgen de Valdehunco del pueblo zamorano Villanueva del Campo (12 de mayo del año 2008), una parte de la romería de Villamayor de Campos (1 de junio del año 2008) y la fiesta de la Inmaculada de Villalpando (8 de diciembre del año 2009), estos últimos también pueblos zamoranos.

Asimismo, en el culto a la Virgen en España, “la creencia del pueblo se aferra a los lugares naturales ya previamente sacralizados (Espina 1998: 179)”. Además especialmente en torno a las ermitas, “este culto se resiste a ser absorbido por la religión oficial, a ser llevado a las ciudades y a las iglesias de manera definitiva; siempre ha de retornar al paraje donde surgió a la madre naturaleza” (*op.cit.*180). Es indudable también que se han celebrado las llamadas fiestas populares en España hasta hoy en día; <el mayo>, <el baile de trenzado>, y la hoguera, mencionados más atrás (IV. 4.2. y V.1.1.), son sus ejemplos.

Con todo ello, podemos suponer que los españoles seculares en general habían introducido la religiosidad no oficial, incluidos dichos elementos festivos, en el Nuevo Mundo, si bien los eclesiásticos introdujeron exclusivamente el dogma católico oficial en su evangelización. Si es así, la situación del llamado sincretismo en Iberoamérica no se comprende con una simple dicotomía y debió de ser más complejo: no solamente el catolicismo formal y oficial, sino también una religiosidad sincrética entre el catolicismo y los cultos precristianos en Europa pudieron mezclarse con diversas religiosidades existentes en el continente conquistado.

Ante todo, nos llama la atención el hecho de que la religiosidad católica española tampoco es homogénea, sin poder descartar los elementos no oficiales, igual que la religiosidad “católica” entre los aymaras y otros pueblos de Iberoamérica.

XV.1.2. El ritual agrícola y el catolicismo

Conforme a las descripciones de Julio Caro Baroja sobre las fiestas españolas, el ritual agrícola se halla incorporado en las fiestas patronales y es poco probable que se haya celebrado el ritual agrícola separado de las fiestas católicas. Si es así, esta situación también es semejante a la de las fiestas “católicas” aymaras. Se supone que el hecho de que las fiestas católicas incluyan los elementos no oficiales –especialmente los de producción– demuestra que la religión vive junto con el pueblo.

Como sugiere Caro Baroja (1984: 278, 282), es inútil la interpretación que considera estos elementos como <supervivencia> de los antiguos cultos paganos. Las llamadas fiestas populares, con los elementos no oficiales, siguen celebrándose e inventándose hasta hoy en día, cuya relación con el dogma católico oficial supone ser variada, dependiendo del caso. Por ejemplo, la famosa <Tomatina> de Buñol de la provincia de Valencia se incorporó en la fiesta patronal de San Luis Bertrán y de la Virgen de los Desamparados, a mediados del siglo pasado.

XV.2. La romería de la ermita de Villanueva del Campo

[Véanse las fotografías XVI -1 y 2]

XV.2.1. Tierra de Campos

Con el objetivo de realizar el análisis comparativo entre los pueblos del altiplano boliviano y los de España, elegimos la zona de Tierra de Campos, dado que su condición medioambiental y geográfica tiene puntos comunes con el altiplano boliviano: tierras llanas de una región en el interior, preeminentemente agropecuaria donde se practica el cultivo de secano y su producto principal constituye el alimento primordial (trigo en España).

Dada esta circunstancia, teníamos planteado observar unas romerías de la Tierra de Campos, de las cuales salió satisfactoriamente el caso de Villanueva del Campo. Otros proyectos han quedado incompletos, dada la no correspondencia de la fecha con la información previa y la suspensión debido al mal tiempo.

Tierra de Campos es una comarca natural cuya economía principalmente se basa en la agricultura y la ganadería. Esta comarca, que guarda características geográficas muy similares, se extiende por cuatro provincias de la comunidad autónoma de Castilla y León: Palencia, Valladolid, Zamora y zonas limítrofes de León.

Sus primeros habitantes fueron los vacceos, quienes practicaban una agricultura rudimentaria. En el siglo V, los visigodos se asentaron en esta tierra romanizada y ya cristianizada. Se considera que el topónimo <Tierra de Campos> proviene de “Campos Góticos (Cambi Gothici)”, territorio del Reino Visigodo. La primera referencia al topónimo “Tierra de Campos” se halla en la Primera Crónica General, escrita por Alfonso X el Sabio en el siglo XIII, época en que se logró la mayor parte de la reconquista y se desarrolló la repoblación de esta tierra.

XV.2.2. Villanueva del Campo

El topónimo de Villanueva del Campo también aparece por primera vez en esta época, concretamente en la documentación de la Catedral de León en el año 1234⁴. En el mismo siglo XIII se construyó la Iglesia de Santo Tomás Apóstol con su torre de estilo mudéjar⁵. En la plaza mayor, se sitúa la iglesia parroquial de San Salvador, construida en el siglo XVIII en el espacio de una anterior iglesia también fechada en el siglo XIII⁶. En el límite del pueblo se ubica la ermita del Cristo del Humilladero, que “es de origen antiguo y fue profundamente reformada en el siglo XVIII”⁷.



*Iglesia de Santo
Tomás Apóstol*

⁴ “Romería de la Virgen de Valdehunco: Villanueva del Campo”. A.D.R.I. Palomares 1999.

⁵ *Ibíd.*

⁶ *Ibíd.*

⁷ Tierra de Campos: 117, Edición Lancia, 2004.



*Ermita del
Cristo del
Humilladero*

La otra ermita de la Virgen de Valdehunco se sitúa en un paraje a tres kilómetros al sur del pueblo. No obstante, este espacio había sido poblado varios siglos antes de la fundación del pueblo⁸ y la actual ermita, remodelada en el siglo XX, había funcionado como iglesia parroquial en tiempo lejano. El montículo piramidal denominado “Teso de los Casares o El castro de los Casares”, sito al lado de la colina de la ermita [fotografía XVI-2e], nos transmite el largo periodo de tiempo transcurrido desde una época remota.

La ermita se remodeló completamente en los años 1980. Su talla actual de la Virgen de Valdehunco reemplazó a la antigua, robada a mediados del siglo XX. La leyenda del hallazgo de la misma se relata, según Javier Sainz Saiz (2002: 73):

“El perro de un pastor, excavando junto a una junquera descubrió la imagen de Nuestra Señora, escondida quizás desde tiempos de los moros. Recogida la escultura, fue llevada al pueblo, pero ella retornó por tres veces al sitio de su hallazgo. Comprendida la insistencia de quedarse en el lugar, alzaron de inmediato un oratorio, el cual pasó con el tiempo a ser la parroquia del poblado, surgido en torno suyo. Pero los tiempos trajeron cambios. El lugar quedó yermo y la iglesia tornó a su primitiva condición de ermita campestre, tan bucólica, que hoy posee.”

*Ermita de la Virgen de
Valdehunco*



⁸ Por ejemplo, “El rey Alfonso V donó la villa de Valdehunco al conde Munio en el año 1002. Despoblado en 1201, fue mandado repoblar...” Fuente: “*Romería de la Virgen de Valdehunco: Villanueva del Campo*”. A.D.R.I. Palomares 1999.

XV.2.3. La romería del lunes de Pentecostés (12 de mayo del año 2008)

Villanueva del Campo “se sitúa en la carretera nacional 620, que une Benavente y Palencia, una de las vías principales de la Iberia Romana. Asentado en plena llanura, su núcleo urbano está formado por calles amplias de casas solariegas⁹”. Es un pueblo principalmente agropecuario volcado en la producción de trigo y cebada; el ganado principal es ovino. Aunque se ubica en una intersección importante de las redes viarias, el transporte público para acceder a este pueblo es desesperantemente limitado. Tras pasar no pocos esfuerzos, pude llegar al pueblo, que me encantó por su belleza.

12 de mayo del año 2008: Lunes de Pentecostés

10:00 horas: Partí sola del pueblo Villanueva del Campo, dirigiéndome a la ermita, según la indicación del camino ofrecida por un lugareño. Caminando a través del campo de trigo y la dehesa, llegué a la ermita que se sitúa encima de la colina baja, alrededor de las 11:00. Coincidentemente llegó D. José Antonio, secretario de la cofradía, en su coche para preparar la fiesta. Las informaciones citadas a continuación son facilitadas principalmente por D. José Antonio y otros cofrades.

Organización de la romería: Cofradía de la Virgen de Valdehunco

La romería de la Virgen de Valdehunco es organizada por la junta de la cofradía, compuesta por los tres puestos de responsabilidad, desempeñados por ocho personas:

- Presidente de la junta de la cofradía de la Virgen de Valdehunco
- Secretario
- Vocales (6 personas)

⁹ *Ibíd.*

Estas ocho autoridades no han cambiado durante largo tiempo. Además de ellas, componen la cofradía los 267 cofrades como socios, con una cuota anual de 5 euros en el momento de la investigación. Entre ellos, se eligen tres encargados llamados “varas” –dos Mayordomos y un(a) Alcalde (sa)–, puestos de responsabilidad más alta en las romerías, cuyo mandato es de un año.

En el año 2007-08, las “varas” fueron compuestas por una Alcaldesa y sus dos nietos (Mayordomos). El 1 de mayo tiene lugar el “cambio de varas” en el cual entran nuevos encargados (varas). A partir de dicha fecha comienza su cargo, costeando las romerías: el lunes de Pentecostés en mayo, el 15 de agosto (bajada) y el sábado siguiente (subida), y el 1 de mayo del año siguiente. A la hora de culminar su cargo, las “varas” suelen llorar como si fueran niños, según los lugareños. Sus puestos son pretendidos por muchas personas hasta tal punto que están adjudicados para los próximos 14 años.

Las “varas” deben costear la invitación a los participantes –a limonada y a cacahuete–, así como preparar unas tartas para subastar, pero no les reportan ningún beneficio. La motivación para asumir el cargo es meramente la devoción a la Virgen, según los cofrades.

Actualmente el pueblo cuenta con dos cofradías. Antes existían más, pero se han reducido a las de las dos ermitas –Valdehunco y Cristo del Humilladero. La cofradía de este último es responsable de la organización de la fiesta de la ermita del Cristo (septiembre), fiesta mayor del pueblo que cuesta más –varios miles de euros. Su cambio de vara tiene lugar el 3 de mayo.

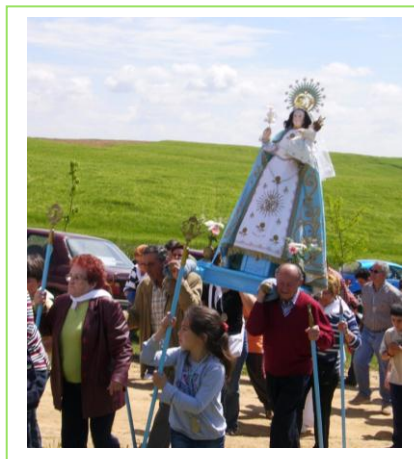
Ahora bien, vamos a volver a la descripción de la romería. En la sala junto a la capilla se sirve la “limonada” en envases gigantes y se coloca una gran cantidad de cacahuetes con cáscara. Los participantes pueden tomarlos libremente. Esta “limonada”, que se prepara con vino tinto, canela y limón, parece un tipo de sangría y reemplazó al vino que se servía antes, según los lugareños. De hecho, en el folleto de la romería se halla escrito: “es tradicional el convite a vino por parte de los mayordomos y a cacahuetes”¹⁰.

¹⁰ *Ibíd.*

En la ermita, una persona mayor me contó que “antes la gente venía cantando el domingo en la tarde y se celebraba la vigilia de la romería; había corral para amarrar caballos y asnos; antes invitaban al vino y soy yo quien introdujo la limonada y el cacahuete”. Oyéndolo una mujer que estaba cerca de nosotros me advirtió de que esta persona era la más mentirosa del pueblo y no había que tomar sus palabras en serio. El ambiente era jovial y amistoso entre los participantes, alrededor de doscientas personas congregadas en la ermita.

12:30 horas: La procesión marcha por el prado, encabezada por una persona que lleva el estandarte de la Virgen. Le siguen las tres <varas>: una mujer mayor y sus dos nietos –niño y niña–, llevando una vara pintada en color celeste. Les sigue la Virgen de Valdehunco en andas, llevada por los tres “brazos” sobre los hombros. Dos hombres sustentan los dos asideros delanteros, mientras que una mujer sostiene el único asidero trasero. Los tres brazos sostienen las andas con una sola mano y llevan una vara celeste con la otra mano libre. Próximo a la Virgen, va el párroco del pueblo vestido de blanco.

Los romeros acompañan cantando la “Salve”. Caminando a unos quinientos metros en el prado, se para el desfile. El párroco ora y rocía el campo con un ramo verde, llamado “disopo de yerbo” con el agua del vaso. Este ramo procede de la planta natural de esta tierra y hay que cambiarlo anualmente, según los lugareños. Se bendicen los campos de esta manera, en las dos romerías de mayo (el día 1 y el lunes de Pentecostés) con el objetivo de conseguir una buena cosecha.

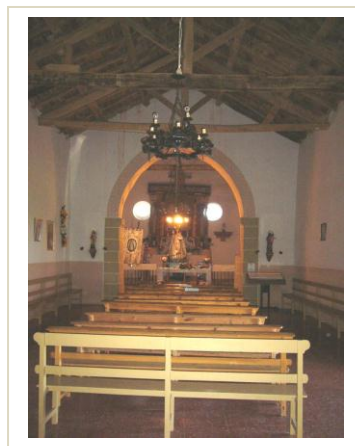


12:50 horas: Vuelven a la ermita y colocan de nuevo la imagen de la Virgen en la capilla. El párroco celebra una misa. Los participantes cantan varios himnos, entre ellos los de la Virgen de Valdehunco¹¹.

13:30 horas: Sacan la imagen de nuevo y se celebra la segunda procesión, dando una vuelta alrededor de la ermita. Tras reponer la imagen en su sitio, se acaba el ritual solemne y se pasa a la llamada fiesta popular. Alrededor de la ermita, incluido el atrio, cada grupo familiar toma la comida traída de casa. Una familia invitó a la autora. Las gentes disfrutaban de un día de primavera comiendo al aire libre y subiendo al Teso de los Casares.

15:00 horas: Los dos músicos con pandero empiezan a cantar con destreza temas de la Jota castellana¹².

17:00 horas: Echan gasolina al generador eléctrico y comienza la música eléctrica llamada “orquesta” en el escenario instalado a la bajada de la cuesta de la colina de la ermita. Los participantes bailan al ritmo de la “orquesta” hasta la noche. Todos menos la autora vienen en su coche. Al salir de la ermita, uno de estos coches me lleva.



¹¹ La mayor parte de los himnos son compuestos por el maestro de música del pueblo, dirigiendo el grupo musical “Asociación Senda y Surcos”, el cual realiza la interpretación con coro, órgano, guitarra, castañuelas y tambor en los oficios del domingo, así como graba en CD.

¹² Su forma musical era AABBAA.

XV.3. La romería y el movimiento espacial

XV.3.1. Contraste entre la ermita y la iglesia

Al examinar los elementos del ritual agrícola en España, nos llaman la atención especialmente la ermita y su romería. Como se aclara en las citas de los estudiosos españoles (Espina 1998, Gómez Hernández 1998) mencionadas anteriormente [XV.1.1.], la ermita generalmente se sitúa en el paraje como un lugar natural que se vincula al culto antiguo local; de ello, en cierto nivel, la ermita se halla contrapuesta a la iglesia, a la religión oficial y al pueblo.

Los pueblos aymaras también suelen tener un santuario encima de la colina, además de la iglesia en el pueblo. En Chuquiñuma, el santuario se denomina “calvario”. En Colquencha, existen dos iglesias: una se sitúa en el pueblo y la otra, encima del cerro sagrado [véase IV.1.2.2.1.]. Entre ellas, se destaca el contraste de arriba / abajo, mientras que no se halla el eje del contraste entre paraje / pueblo. De hecho, las dos comparten la misma denominación de “iglesia”: Pata iglesia (Iglesia de arriba) / Manqha iglesia (iglesia de abajo). Además, el movimiento del pueblo a la iglesia de arriba no se marca con un término especial como “romería”, aunque existen varias ocasiones rituales para subir al cerro sagrado; especialmente las autoridades comunales suben para realizar la oración <el *Ayuno*>, con cierta frecuencia.

En comparación con estas características de las iglesias aymaras, se pone de relieve el eje del contraste entre la ermita / la iglesia en España. La ermita se caracteriza por su espacio diferenciado de la iglesia del pueblo, con una distancia respecto al mismo –entre otros rasgos–, con lo cual se distingue de la “iglesia” con el término “ermita”. Además, el movimiento de tal distancia espacial hacia la ermita está marcado con el término “romería”. Si la ermita se sitúa en el territorio del pueblo dedicado a las tareas agropecuarias, el movimiento debe pasar por estos campos. La ermita en sí misma también suele estar en pleno campo, como sugiere el patrono de la leyenda de su origen: “con el hallazgo de una imagen o con una aparición a un pastor o un labrador” (Gómez Hernández 1999: 218).

Las imágenes también suelen estar ligadas a su lugar de aparición. En la leyenda citada de la ermita de la Virgen de Valdehunco, su imagen muestra un firme apego al lugar – una junquera–: “fue llevada al pueblo, pero ella retornó por tres veces al sitio de su hallazgo”.

XV.3.2. Procesión al campo

Esta ermita se ubica a unos tres kilómetros del pueblo de Villanueva del Campo. En su romería, el movimiento espacial tiene lugar como sigue: primero, los participantes parten del pueblo hacia la ermita, pasando por el campo [fotografía XV-1]. Sobre este movimiento del pueblo a la ermita, el folleto lo explica como sigue¹³:

“Romería: Lunes de Pentecostés

Coincidiendo con la celebración del Lunes de Pentecostés, es decir, 50 días después de Pascua de Resurrección, cuando la Iglesia celebra la venida del Espíritu Santo, los vecinos de Villanueva del Campo emprenden el camino hasta el prado de Valdehunco. Siguiendo el arroyo del mismo nombre, en un recorrido próximo a los tres kilómetros, los romeros encuentran a su paso palomares, primero, tierras de labor después, y poco a poco el paisaje va cambiando hasta llegar a una zona donde uno encuentra arboledas, prados verdes, el castro de los Casares y la ermita de Valdehunco, lugar frecuentado por los pastores y que no dejará de sorprender al viajero.

Hacia la una de la tarde el pueblo se reúne en la ermita para participar en la misa a la que seguirá la procesión de bendición de los campos...”

Este pequeño comentario aclara que el trayecto desde el pueblo hacia la ermita atraviesa las tierras y prados del municipio. Además, se refiere a la “bendición de los campos” que veremos a continuación.

¹³ “Romería de la Virgen de Valdehunco: Villanueva del Campo”. A.D.R.I. Palomares 1999.

Una vez llegada a la ermita, en las romerías del 1 de mayo y del Lunes de Pentecostés, se realiza la “procesión al campo”, en la cual la imagen de la Virgen es portada por el campo por los romeros, mientras el sacerdote lo rocía con una rama. Según los lugareños, el objetivo de este acto es “Bendecir al campo con agua bendita para que la virgen ayude a los campesinos a que tengan buena cosecha”. Solo en las dos romerías mencionadas se bendice el campo en plena época de crecimiento de los cultivos.

Aparte de estas dos procesiones, los años de sequía se lleva a cabo una procesión especial como rogativa por la lluvia, aunque no se ha hecho en los últimos años, dada la lluvia suficiente, según los lugareños. Para este objetivo, generalmente se celebra una procesión de la ermita de Cristo (se ubica en el límite del pueblo). No obstante, ha habido casos en que se hizo con ocasión de la procesión de la Virgen de Valdehunco (1 de mayo). Tuvimos unos testimonios sobre el efecto de tal rogativa: “En cuanto llegó la imagen del Cristo, empezó a llover”; “tan pronto como comenzó la procesión, empezó a llover”.

XV.3.3. El movimiento de la Virgen y el ciclo agrícola y festivo

En cuanto al ciclo agrícola, se siembra el trigo en octubre y noviembre; la siembra de la cebada es de diciembre a febrero. La cosecha se marca con “San Juan: 24 de junio”. Esta contestación me impresionó. Porque, dado que la cosecha de arroz en Japón es en otoño y se celebra su fiesta en noviembre, tenía la idea preconcebida de que en el hemisferio boreal, incluida España, se cosechaba en otoño. Pese a ello, en realidad las épocas de la cosecha de las dos regiones –Tierra de Campos en España y el altiplano aymara, entre ambos hemisferios– casi coinciden.

Julio Caro Baroja sugiere en su obra “El estío festivo” (1984) que en verano se celebran las fiestas de fin de cosecha en las aldeas españolas, aunque varía su fecha según las zonas geográficas y otras condiciones. En Villanueva del Campo, la fiesta del fin de la cosecha corresponde a la fiesta mayor que se celebra en septiembre, la cual se dedica al

Cristo de Villanueva; el momento de esta fiesta marca la conclusión del antiguo proceso de poscosecha¹⁴: tras la siega, acarreo, trilla, venteo y traslado al pajar y a la panera de lo recogido, desde principios de julio hasta mediados de septiembre. Este periodo de cosecha hasta los años 1960 ha cambiado radicalmente debido a la mecanización del campo, igual que lo sucedido en el campo de arroz en Japón¹⁵.

Dada esta circunstancia, la cosecha ya se cierra en agosto desde hace varias décadas. Curiosamente, en las últimas décadas, se han introducido unas fiestas en agosto, incluidas las romerías de la Virgen de Valdehunco –bajada al pueblo y subida a la ermita–. Según unos lugareños, la romería que se celebra el 15 de agosto se denomina la de Nuestra Señora de Agosto. Sin embargo, esta fiesta también se denomina el “Día del Emigrante”, el cual se introdujo a finales del siglo XX¹⁶: quienes emigraron a distintas partes de España a partir de los años 1960, regresan al pueblo aprovechando las vacaciones de verano. Esta denominación refleja explícitamente las circunstancias del pueblo, incluido su cambio social, como caso típico de la comunidad autónoma de Castilla y León.

En esta fiesta relativamente nueva, también los cofrades se reúnen en la ermita de la Virgen de Valdehunco. Las mujeres se visten con el traje regional y los hombres van ataviados con la capa negra. Sin embargo, durante la época más calurosa, el número de participantes que se reúne en la ermita es limitado, según los lugareños. El 15 de agosto se celebran las misas cada hora a la hora en punto (10:00, 11:00, 12:00 y 13:00 horas)

¹⁴ Gracias a la valiosa colaboración de D. Francisco Rubio, historiador natural de Villanueva del Campo, podemos obtener las informaciones sustanciales sobre la relación entre la fiesta de septiembre y la terminación de la cosecha con el proceso poscosecha, así como el cambio radical del mismo, debido a la mecanización del campo [comunicación personal vía correo electrónico: 10 de febrero del año 2011].

¹⁵ Según nuestra pequeña investigación en una aldea en Hiroshima, Japón (1998), la fiesta del agradecimiento a la cosecha se celebra a finales de octubre o en noviembre, tras terminar todo el antiguo proceso poscosecha, tras su siega en septiembre-octubre. No obstante, este procedimiento antiguo ya había desaparecido por la mecanización de las labranzas, con lo que todo el proceso se realiza simultáneamente con la siega. A la vez, las celebraciones festivas han experimentado varios cambios, incluido su significado.

¹⁶ “*Romería de la Virgen de Valdehunco: Villanueva del Campo*”. A.D.R.I. Palomares 1999.

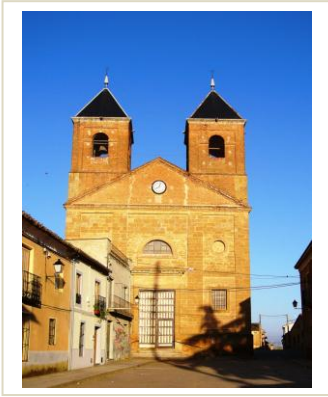
en la ermita de la Virgen de Valdehunco –en el año 2007 vino el obispo de Zamora para celebrar las misas–.

La frecuencia de las misas durante esta fiesta nos sugiere el agradecimiento a la Virgen, a la que habían rogado el éxito de la cosecha tres meses antes, en mayo, aunque su celebración fue introducida recientemente. Además, en este día, la Virgen de Valdehunco es conducida desde la ermita hasta la iglesia parroquial –San Salvador– del pueblo, por la madrugada, rezando el <Rosario de la Aurora>, formando una romería de <bajada>. La imagen permanece en la misma hasta el sábado siguiente, cuando nuevamente regresa hasta su ermita realizando la romería de <subida>, al amanecer, de la misma manera en que se efectuó la bajada¹⁷.

Conforme a nuestra observación de la romería del Lunes de Pentecostés, así como a las informaciones de las demás romerías facilitadas por los lugareños, hallamos que el movimiento de la Virgen de Valdehunco coincide con el de los productos agrícolas, como veremos a continuación. Primero, en plena época de crecimiento de los productos, en mayo, se realiza la <procesión al campo> dos veces, en la cual la Virgen recorre el campo. Luego, una vez terminada la cosecha –tras la mecanización de las labranzas–, la Virgen va al pueblo, siguiendo el movimiento de los productos cosechados: del campo al pueblo¹⁸, aunque la imagen no se queda allí por mucho tiempo.

¹⁷ Existen varias informaciones sobre la costumbre del movimiento de la imagen entre su ermita y la iglesia del pueblo –bajada y subida–. Su tiempo varía dependiendo del pueblo. Por ejemplo, en Villamayor de Campos, al sur de Villanueva del Campo, la Virgen de Socastro baja en el último domingo de abril y sube el primer domingo de junio. En otros lugares como Piedrahíta (Ávila), la virgen de Vega de la ermita se queda en la iglesia parroquial del pueblo durante un mes y medio, del segundo domingo de septiembre hasta el último domingo de octubre (Espina 1998: 180). La virgen de la Inmaculada Concepción de Nava del Rey (Valladolid) se queda en el pueblo durante nueve días desde el 8 de diciembre, cuyo movimiento marca el comienzo del invierno (*op.cit.*185).

¹⁸ Obtuvimos una información incompleta sobre el cambio de vestuario de la imagen: hasta el 15 de agosto la imagen de la Virgen es vestida con su manto normal de color azul, pero se cambia ese día. Dado que esta costumbre también es una invención reciente, nos llama la atención el hecho de que la gente trate actualmente de introducir o elaborar las expresiones simbólicas.



*Iglesia parroquial
del pueblo
Villanueva del
Campo:
San Salvador*

Sigamos describiendo el ciclo festivo. En septiembre se celebra la fiesta más grande del pueblo, denominada como “Fiestas de Cristo”, durante más de dos semanas, al terminar la cosecha y su antiguo proceso poscosecha. Según los folletos de su programa de los años 2005, 2006 y 2007, facilitados por el ayuntamiento de Villanueva del Campo, esta fiesta se ha desarrollado, ampliando su duración, con acontecimientos cada vez más variados¹⁹.

Luego se celebra la Navidad y el Año Nuevo en la iglesia parroquial de San Salvador, así como el Carnaval en la plaza mayor. En la Semana Santa, se celebran tres procesiones de las iglesias de San Salvador, Santo Tomás y de la ermita de Cristo, la cual es la tercera fiesta del pueblo que más gente reúne, siguiendo las fiestas de Cristo (septiembre) como la primera, mientras que la segunda es la romería de la ermita del 1 de mayo.

Esta romería (1 de mayo), en la cual tiene lugar el cambio de varas, está adquiriendo popularidad: “en los últimos quince años esta celebración se ha visto aumentada, de manera que también los vecinos se acercan a la ermita en romería (1999)”²⁰. En el año 2008 también hubo gran concurrencia en esta romería, según los lugareños. Se supone que fomenta el regreso de los emigrantes el hecho de que su fecha sea fija –siempre en

¹⁹ En el año 2007 la fiesta se celebró del 1 al 17 de septiembre, con acontecimientos como un campeonato de natación, una obra de teatro, exposición de fotografías, bailes tradicionales, concurso de pintura, conferencia-coloquio, día de la bicicleta (van a la ermita), encierro por el campo, fiesta de los pastores con la misa a la Virgen, “Repique de campanas” con Gigantes Cabezudos, partido de Fútbol, coral “Senda y Surcos”, varias misas en la ermita de Cristo, novilladas, salida a la Rioja, entre otros.

²⁰ “Romería de la Virgen de Valdehunco: Villanueva del Campo”. A.D.R.I. Palomares 1999. Quince años antes del momento en que este comentario fue escrito, parece coincidir con la remodelación de la Ermita.

día festivo— y que se celebren los cambios de varas en las dos ermitas en aquellos días: el 1 y el 3 de mayo. Además, esta romería tiene el significado sustancial del ritual agrícola, dedicándose a “la diosa maya, diosa de la primavera y la fertilidad²¹” con una procesión campestre para bendecir los campos de cultivo, como hemos visto. Ante todo, las romerías de mayo —tanto del 1 de mayo como del Lunes de Pentecostés que ya hemos descrito detalladamente—, son buenas ocasiones para impregnarse de la primavera en el campo verde.

Hemos esbozado el ciclo agrícola y festivo de Villanueva del Campo. Tomando en cuenta su población de alrededor de mil personas, los acontecimientos festivos celebrados en el pueblo no parecen pocos. Entre ellos se destacan las romerías, consistentes en el movimiento de la imagen de la Virgen al campo, al pueblo y luego, a la ermita de nuevo.

Este tipo de movimiento dinámico de la imagen de santos patronos no se produce en los pueblos aymaras. En todas las procesiones observadas, la imagen da una vuelta en la plaza donde se sitúa la iglesia o en su recinto, girando de derecha a izquierda, deteniéndose en las cuatro esquinas. Según las expresiones observadas en las fiestas aymaras, la *Pachamama* (Madre Tierra) siempre está en la tierra o en el campo, mientras que las imágenes de los santos patronos se vinculan firmemente a la iglesia y no salen al campo.

En Chuquiñuma, los *Achachilas* —espíritus de antepasados y cerros—, se convierten en San Felipe y/o Santa Cruz Tata (el Señor de la Santa Cruz), cuando se identifican con la iglesia [véase III.2.1.6.]. En su procesión, la cruz en la caja de vidrio es la que da una vuelta en el recinto de la iglesia, y no una imagen antropomorfa²².

²¹ Información facilitada por D. Francisco Rubio; también nos señala que coincidiendo con esta romería del 1 de mayo, “se celebra la fiesta de los quintos y <la puesta del mayo>, rito de paso de la pubertad a la edad adulta, consistente en cortar un árbol en el bosque y trasladarlo al centro del pueblo, donde es colocado de nuevo en un hoyo” [comunicación personal, vía correo electrónico: 10 de febrero del año 2011]. Parece que es un caso del <árbol de mayo> que pervive hoy en día.

²² No obstante, una pequeña cruz se mueve subiendo al santuario (calvario) y bajando de éste en la noche de víspera.

En Colquencha, la imagen de la *Asunta* (Virgen de la Asunción) da una vuelta en la plaza central donde se sitúa la iglesia de abajo, mientras que la del Cristo crucificado es portada por el recinto de la iglesia de arriba. En ambos casos, las imágenes no salen al campo en absoluto. No obstante, en el *ayllu* Colquencha, las imágenes de las iglesias de los tres pueblos, pertenecientes al *ayllu*, se trasladaban antes entre las mismas temporalmente, en las ocasiones festivas. Esta costumbre, ya en desuso, implica la consolidación de la unidad de los pueblos del mismo *ayllu*, mediante el intercambio de las imágenes que simbolizan los pueblos respectivos. Sin embargo, en este movimiento también, las imágenes se vinculan con las iglesias y no con el campo, y se percibe su punto esencial en el traslado *entre las iglesias*.

En virtud de estas comparaciones, se ponen de relieve las características de las romerías españolas, citadas más arriba: además del movimiento general de la gente que atraviesa una distancia espacial, especialmente entre el pueblo y el paraje, en Villanueva del Campo se destaca también el otro movimiento de la imagen, que coincide con el de los productos agrícolas.

En efecto, el hecho de que las romerías de la Virgen conciernan a la agricultura se hace explícita en la explicación del mencionado folleto, donde se observa también un pensamiento que considera el ritual agrícola como <pagano>, y asimismo, una interpretación de la fiesta: “pedir la intermediación de la Virgen”, para cristianizar tal ritual pagano.

“TRADICIÓN: La romería de la Virgen de Valdehunco se enmarca dentro del ámbito de las rogativas y ofrendas que de antiguo los agricultores han realizado como ritos de protección para sus cosechas, eligiendo aquella época donde los cambios climatológicos más peligro suponían para el fruto. Con la institución del Cristianismo, los rituales paganos se transformaron en fiestas para pedir la intermediación de la Virgen”²³.

²³ “Romería de la Virgen de Valdehunco: Villanueva del Campo”. A.D.R.I. Palomares 1999.

La medida para lograr el objetivo ritual –el éxito de la cosecha o “la protección para cosechas” según esta cita–, se expresa y se construye, principalmente, a través de la sacralización del campo, con el movimiento de la Virgen al campo y el acto de rociar el agua bendita, además de los actos religiosos más generales –misas, himnos, entre otros.

A la luz de estas observaciones, a la cuestión del punto de partida –existencia o no de los elementos del ritual agrícola en las fiestas españolas– ya tenemos una solución: sí existen, según nuestra observación, incluidos testimonios facilitados por los lugareños, junto con los datos bibliográficos. En su proceso ritual, se destaca el movimiento tanto de la gente, como de la imagen, especialmente en el campo. Para analizar más profundamente este tema, tenemos que investigar suficientemente la situación social y natural del pueblo, así como la historia, entre otros aspectos, con la observación participante de la vida en su totalidad, como hemos realizado en los pueblos aymaras.

XV.3.4. La Virgen como mediadora

La última cita aducida se refiere a “la intermediación de la Virgen”. Este concepto también parece ser una clave para comprender la religiosidad y la romería en España. En las fiestas aymaras se hallan varios mediadores entre el pueblo y los dioses, y muchos comuneros desempeñan su papel: las autoridades comunales, los *yatiris* (sabios o sacerdotes aymaras), los ejecutantes de las flautas, entre otros mediadores. Además, los animales del sacrificio ritual y las figuras andromorfas también pueden ser considerados como un tipo de mediadores, además de la *Asunta Mama* (Virgen de la Asunción). Los que desempeñan el papel de mediadores dedican sus esfuerzos a su cargo, y asimismo, se expresa cariño y querencia a los animales u objetos mediadores. Así, tanto el papel de mediadores, la vocación por su cargo, como el cariño al objeto mediador, son repartidos entre muchas personas y varios objetos.

Por el contrario, en cuanto a la romería de la Virgen de Valdehunco, en su imagen se concentra el papel de los mediadores. La considerable devoción por la Virgen queda patente en el retrato con su himno impreso al dorso de la fotografía de la Virgen, el cual hace posible llevar su imagen a cualquier lado. Los encargados principales de las romerías –las varas– que desempeñan el papel de mediador entre la Virgen y el pueblo, siendo representantes del mismo, dedican sus esfuerzos al cargo y a la hora de retirarse, “suelen llorar como si fueran niños”, demostrando su extraordinario apego a ese cometido.

Aunque la autora no es apta para analizar el modo de la adoración mariana, la importancia de la imagen de la Virgen y la enorme devoción que suscita, pueden ser destacadas al compararlas con la religiosidad aymara, que posee diversos mediadores. La Virgen y su imagen son objeto de culto subjetivo y emocional, constituyendo “una madre originaria” y “figura deificada de la mujer” (Espina 1998: 178, 185), más allá del emblema de la identidad del pueblo como la santa patrona, aspecto objetivo²⁴.

En la cita también se halla una voluntad de categorizar la romería con el término general “rogativa”. Vamos a examinar este punto a continuación.



*Virgen de
Valdehunco*

²⁴ Espina (1998: 185-6) nos señala el modo de devoción por la Virgen, compartida en los pueblos mediterráneos o latinos, de manera explícita e impresionante, refiriéndose a su propia experiencia infantil.

XV.3.5. Rogativa

El concepto de <rogativa> también puede ser una de las claves para comprender las romerías españolas. Mariño, en su obra sobre la romería (1987), examina las rogativas dividiéndolas en los artículos siguientes: La Soltería /Los naufragios y las tormentas /La calma chicha /La sequía /Males en la agricultura y en la pesca/ Las enfermedades de los animales /Las enfermedades de las personas.

Estos temas conciernen al deseo de librarse de las situaciones críticas respectivas. No obstante, la solicitud de la consecución de una buena cosecha que no es tan crítica, como el caso mencionado de la romería de la Virgen de Valdehunco, también debe componer esta categoría <Rogativa>: un tipo de comunicación entre el pueblo y los seres tutelares.

A las <rogativas> verbales suelen ir acompañadas de ofrendas y/o exvotos. En este caso, la relación entre los devotos y Dios puede considerarse recíproca. Si bien esta reciprocidad no es tan material como la relación entre los aymaras y sus dioses, en los dos casos hallamos una cualidad común.

No obstante, dada la falta de conocimientos sobre el dogma cristiano, nos abstenemos de profundizar en esta similitud. Pese a ello, nos llama la atención el hecho de que el estudioso español Mariño, en su obra mencionada, examine dicha relación recíproca, considerando la ofrenda como un don y citando M. Mauss. En su conclusión, este autor afirma lo siguiente (Mariño 1987: 293):

“Resumiendo: la ofrenda es un don, un regalo, en compensación del beneficio solicitado o ya recibido. Como en los regalos entre personas, la ofrenda puede ser en dinero o en especie. En este segundo caso suele ser parte de los frutos o animales protegidos por el santo. Luego están los exvotos; con ellos se ofrece, además de un regalo más o menos valioso, una prueba, a veces gráfica, de los milagros, para que sirva como recuerdo y como manifestación pública del poder de los santos a fin de acrecentar la fe de los fieles...”.

Existen por tanto similitudes y diferencias entre las relaciones recíprocas de las dos culturas. Como hemos visto en los capítulos anteriores, lo que los comuneros aymaras ofrecen muestra una variedad: *ch'alla* (libación) con licores y coca, interpretación de las flautas, sus danzas, ganados, incienso, cirios, entre otras ofrendas. Sus procesos rituales también son más variados y complejos pero pese a estas diferencias, en los dos casos se construye y se expresa tal relación entre los seres humanos y los tutelares mediante el cambio, cualesquiera que sean sus objetos.

XV.3.6. El significado del análisis comparativo

Hemos examinado una romería de la Tierra de Campos tratando de poner de relieve sus características, a la luz de los datos de las fiestas aymaras analizados anteriormente, es decir, mediante un análisis comparativo.

La antropología implica la comparación como premisa, pues su historia como disciplina también ha sido indivisible del método comparativo. E.E.Evanz-Pritchard (1971[1963]) afirma al respecto que:

“La comparación es uno de los procedimientos esenciales de todas las ciencias, y uno de los procesos elementales del pensamiento humano. No cabe duda de que si ha de hacerse cualquier exposición general sobre las instituciones sociales, se logrará únicamente por la comparación entre el mismo tipo de instituciones en gran número de sociedades (*op.cit.*11)”.

Por otro lado, Pritchard subraya también la dificultad del método comparativo en el mismo ensayo: “pocas cosas que puedan proclamarse leyes, comparadas con las que se han conseguido en estos dos siglos en ciencias naturales (...) El método no ha producido los resultados esperados (*op.cit.*30)”.

Según este ensayo sobre el método comparativo, la idea de la comparación se remonta a Aristóteles (*op.cit.* 12). Para los filósofos del siglo XVIII –Comte, Condorcet, entre otros–, este método formaba parte del concepto del desarrollo ilustrativo. Al entrar en el siglo XIX, el concepto se plasmó en la teoría del evolucionismo cultural. Por ejemplo, J.F. MacLennan (1827-82) comparó varias sociedades y las clasificó a través del criterio evolutivo. H. Spencer (1820-1903), E. B. Taylor (1832-1917), y L.H. Morgan (1818-1881) también desplazaron sus tesis de evolucionismo, empleándose el método comparativo. Entre ellos, Taylor examinó las correlaciones entre los fenómenos culturales adoptando el método estadístico, revisando ampliamente los datos del mundo. En esta época, el método comparativo se ha empleado con el objeto de establecer la ciencia empírica y objetiva.

En el siglo XX, G.P.Murdock (1897-1985) destacó con su método estadístico. En 1946 fundó HRAF (Human Relations Area Files), como una base de datos a partir de las etnografías antropológicas del mundo, en la Yale University, llevando a cabo estudios interculturales sobre matrimonio, familia, parentescos, entre otros. Esta época asiste al auge del método comparativo en la historia de la antropología cultural.

Tras este apogeo, declinó el interés en este método, reflejando el cambio del paradigma de la disciplina: por una parte, el relativismo cultural se difundió, sustituyendo al evolucionismo unilineal que proclama la superioridad de lo occidental. Por otra parte, a partir de los años 1960, se ha experimentado una inclinación a no considerar el objetivo de la antropología como una búsqueda de la ley universal objetiva; C. Geertz (1926-2006) propuso la antropología interpretativa, afirmando que el análisis de la cultura no es una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones (Geertz 1973 [1966]).

En los años 1970 surgió la antropología postmoderna, en la cual se de-construyen los conceptos, incluidos los de <cultura> y <etnia>, que habían funcionado como premisa sin necesidad de reflexión, hasta el llamado giro postmoderno. En el ambiente de la

corriente postmodernista que supera el esencialismo no se concede tanta importancia al método comparativo como antes.

Pese a ello, la antropología cultural entraña la comparación de las culturas de otros y la del investigador. Asimismo, en el proceso de la construcción intersubjetiva de la realidad, encierra tácitamente una comparación del sujeto con el objeto. Dadas las circunstancias, la comparación no puede desterrarse de la disciplina. Entonces, ¿qué tipo de fruto podemos obtener mediante el análisis comparativo?

Generalmente, en los estudios cualitativos, incluido el etnográfico, es difícil calcular la correlación o distinción, trabajando con las variables. Como Pritchard indica acertadamente, “a diferentes criterios elegidos, se obtendrán diferentes conclusiones (*op.cit.* 17)”. Es decir, conforme al criterio o al punto de vista, el resultado de la comparación puede variar de idéntico a distinto.

Con todo ello, nos parece que el significado de la comparación en la etnografía *no* es definir bien idéntico o bien distinto, sino *poner de relieve las características de cada parte, mutuamente*, a través del contraste de dos o más elementos. En este sentido, en virtud de nuestros <análisis comparativos>, como un caso especial de la comparación entre las fiestas aymaras y la romería de Villanueva del Campo, según nuestra observación, pueden ponerse de manifiesto las características de ambos casos.

En consecuencia, podemos deducir que, la romería, con el movimiento tanto de la gente como de la imagen, es un aspecto que caracteriza las fiestas y la religiosidad de la zona rural española. A través de esta actividad, los participantes y los santos se integran en el espacio de la vida real –tanto de la labranza como del pastoreo–, moviéndose juntos, con lo cual los santos personificados, especialmente las Vírgenes, parecen muy arraigados en la sociedad y se hacen presentes en ella.

En estos rituales también se observa un tipo de conocimiento ideológico que puede expresarse como “la Virgen de Valdehunco es la mediadora entre Dios y los hombres”,

además del dogma cristiano, y así se reproduce la relación estrecha entre la Iglesia católica, sus cofradías, y la vida, incluyendo la faceta agropecuaria.

* * *

Aunque nuestra investigación en Villanueva del Campo duró solo un día y medio, gracias a la amable colaboración de los lugareños, pudimos obtener informaciones abundantes y sustanciales. Luego, después de unas semanas, el 1 de junio del año 2008, acudí a Villamayor de Campos, a unos 10 Km al sur de Villanueva, pensando observar la romería de la Virgen de Socastro. Sin embargo, los actos de la ermita, incluida la procesión con su Virgen, fueron aplazados, debido a una lluvia torrencial que originó un lodazal en el camino. A pesar de ello, se llevó a cabo la costumbre de la comida familiar después de la procesión, en las bodegas –propiedad de cada familia del pueblo– que circundan la ermita.

Gracias a la amable atención de los lugareños o sus descendientes, pude realizar unas observaciones interesantes con las comidas locales: chorizo de cerdo, leche frita, entre otros. Especialmente María Jesús y su hija Elena me invitaron a la comida de su familia. Además tuve la suerte de observar una bodega subterránea con sus herramientas antiguas. Dado que en este pueblo ha cesado la producción de vino, las bodegas se han convertido en los espacios para comer después de la procesión de la ermita. En otras palabras, la ermita se sitúa en el medio de la zona de bodegas, como si protegiera sus producciones, de manera que esta ermita de la Virgen de Socastro también tiene –o tenía– una vinculación con la producción agrícola.

XVI.4. Los aspectos sociales que se observan a través de las fiestas

Los aspectos sociales que podemos observar a través de las fiestas deben de ser variados y no se limitan al ámbito agropecuario. Por ejemplo, en cuanto al culto a la Virgen y su ermita, Gómez Hernández (1998), examinando las circunstancias históricas y políticas,

reveló su aspecto como una manifestación de conflictos: una ermita que se ubica en la zona frontera entre las provincias de Ávila y Salamanca ha sido utilizada políticamente, en torno al uso y posesión del terreno, cambiando su pertenencia simbólicamente.

La finca de la ermita de la Virgen de Valdehunco en Villanueva del Campo pertenecía a Villalpando en el siglo XVIII²⁵; tal vez valga la pena analizar las circunstancias de este cambio de pertenencia²⁶. Además, su cofradía experimentó unos cambios drásticos durante el siglo XIX que propiciaron una mayor libertad y apertura; se han abolido las reglas exclusivas, incluida la limitación de plazas y la condición rigurosa de la admisión de nuevos ingresos²⁷. Estos cambios también reflejen tal vez algún cambio social e histórico.

Para finalizar el capítulo y el cuerpo de la tesis, expreso nuestro deseo de tener alguna oportunidad para profundizar en las investigaciones de las fiestas españolas, y en consecuencia, explorar qué aspectos sociales podemos comprender a través de las mismas.



*Virgen de
Valdehunco*

²⁵ “*Romería de la Virgen de Valdehunco: Villanueva del Campo*”. A.D.R.I. Palomares 1999.

²⁶ Actualmente la ermita de Valdehunco es propiedad del ayuntamiento, a diferencia de las otras iglesias de Villanueva que son propiedad del Obispado, según nos indicó D. Francisco Rubio [Comunicación personal vía correo electrónico].

²⁷ *Ibíd.*

Conclusión

En primer lugar, la presente investigación ha llevado a cabo una descripción detallada del ciclo anual, tanto de la agricultura, como de las fiestas y rituales organizados por la comunidad, a partir de la observación participante en los pueblos aymaras. Esta descripción, que es una etnografía en sentido estricto, compone los datos básicos de la presente tesis.

En segundo lugar, hemos analizado hermenéuticamente dichos datos, interpretando especialmente el significado de los procesos rituales de las fiestas. Además, hemos ahondado en la relación entre los rituales aymaras, la agricultura, el medio ambiente y la Organización comunal. En esta fase, hemos examinado no solamente qué es lo que significan o expresan los rituales, sino más bien qué es lo que hacen en función de la visión performativa. Especialmente hemos analizado qué conocimientos ideológicos se construyen a través de las fiestas y rituales, partiendo de la hipótesis de que estos acontecimientos comunales puedan ser interpretados como el aparato ideológico que sirve para perpetuar la sociedad comunal.

El punto de partida de nuestro análisis fue no presuponer una cosmología colectiva dada, sino empezar con la observación de las prácticas y la explicación por parte de los transmisores de la cultura, con las cuales hemos dilucidado los conocimientos construidos en los procesos rituales o su práctica, y apoyándonos en todo ello, hemos interpretado la mencionada relación compleja.

Con este objetivo, la visión performativa es sugestiva, pues nos permite librarnos de la idea de que la cosmología o la creencia generan el ritual o su práctica. Por el contrario,

podemos partir de la práctica observable, examinando su efecto en la construcción de la sociedad –incluida la de la cosmología–.

En el caso contrario, si presupusiéramos la cosmología o la creencia como homogéneas, el argumento basado en ellas sería refutado por solo un caso que discrepase. Ante todo, es indudable que no existe una cosmología andina, sistemática y homogénea. La creencia sobre la relación medio-objetivo del ritual, también varía dependiendo del individuo. Por ejemplo, el modo de la creencia de que <si ofrendan el licor y la danza con las flautas a las deidades, éstas les otorgan la helada y la abundancia> varía de una persona a otra. Aunque no crean tal relación causal, es posible practicar los rituales. En definitiva, no se puede presuponer la creencia monolítica colectiva, como una premisa de la práctica del ritual comunal.

El tema no reside en la creencia sobre la relación medio-objetivo ni en la cosmología colectiva. Lo que podemos dilucidar es que, en las prácticas rituales, se construye y se encarna socialmente, el conocimiento ideológico de que <si ofrendan el licor y la danza con las flautas a las deidades, éstas les otorgan la helada y la abundancia>.

También es sustancial quién se encarga de la práctica ritual. Los procedimientos rituales constituyen una reciprocidad entre las deidades y la comunidad, la cual se realiza con las personas que desempeñan el papel de mediadores entre los seres tutelares y los humanos. Son las autoridades comunales (*mallkus*), las flautistas y los personajes con o sin máscara. Sus prácticas rituales se resumen en el concepto de <cuidar la tierra>, con lo que dicho papel de mediador se obliga o se encarga a los que poseen tierras y las aprovechan. Específicamente, los puestos de *mallkus* son designados como “*uraqita* (por la tierra)”, y el cumplimiento del itinerario de los mismos es obligatorio para los que poseen tierras; y al mismo tiempo, legitima su derecho de uso y posesión de las mismas. También los personajes y la mayoría de los flautistas –especialmente los de las flautas de Pan– son interpretados por los comuneros, salvo algunos flautistas provenientes de los pueblos colindantes.

Es indudable que estos conocimientos ideológicos pueden ser contruidos, expresados y transmitidos en los rituales comunales, sin importar que cada individuo tenga o no la creencia. En la ciudad de Zamora, en España, observamos unos majestuosos desfiles de Semana Santa. Los pasos expresan los episodios de la vida de Jesucristo, conforme al dogma y la cosmología cristiana. Según nos contaron los lugareños, entre los cargadores de los pasos, se incluyen no cristianos, y existen casos en que cargan varios pasos, perteneciendo a diversas cofradías, para forjar su propio espíritu de sacrificio. Esta peculiaridad demuestra también que es posible practicar el acto ritual, sin importar la existencia o no de la creencia.

El ritual cristiano expresa su cosmología sustentada por la Biblia. En contrapartida, en los rituales aymaras carecen tanto de dogma como de cosmología sistemática, aunque según ellos, son actividades “católicas”. Los rituales aymaras son los únicos fenómenos concretos y visibles, realizados mediante la práctica no verbal pero sí visual.

Entonces, ¿cómo se lleva a cabo la eficacia ritual performativa? ¿Qué efecto producen ante la sociedad, los conocimientos ideológicos encarnados en los rituales? En primer lugar, los *mallkus* “cuidan la tierra” coordinando los rituales y desempeñando el papel del mediador, y así este conocimiento ideológico respalda el sistema de Organización comunal, junto con el de tierras, para que ambos sistemas puedan perpetuarse.

Asimismo, los procesos agrícolas interpretados en los rituales no solamente expresan de manera mimética la agricultura real, sino también visualizan los conceptos invisibles, con lo que se construye un modelo ideal tanto de los procesos de los cultivos como del ciclo agrícola, con un efecto educativo.

Por otro lado, los intercambios como el *ayni* entre otros, se expresan y asimismo se producen en los rituales. El *ayni* festivo es un tipo de escenificación del mismo intercambio, interpretado en público, recibiendo los dones con un agradecimiento ceremonioso, los cuales son compartidos o adornados en la misma fiesta. Asimismo, el don produce la deuda hasta que se cumpla con la contraprestación equivalente, y así construye una relación social de manera típicamente performativa. Además, la red para

el intercambio festivo es aplicable para la ayuda mutua en la vida real y viceversa, con lo cual se entretienen las relaciones entre personas del interior y el exterior del pueblo. Asimismo, el intercambio de las danzas, por el *ayni*, entre los pueblos que comparten el mismo género de danza produce y consolida la alianza regional, visualizándola, mientras que las danzas propias de la región o del pueblo permiten construir su identidad propia.

La *ch'alla* forma un tipo de módulo ritual imprescindible para cualquier ritual aymara, y se realiza también en la vida real, al empezar procesos laborales, impulsando a las personas a la acción, no solamente mediante los actos formulados, sino también, supuestamente, mediante el efecto del alcohol y coca ingeridos. Es el caso más pequeño de ritual performativo.

Por otra parte, las fiestas patronales como el más grande de los rituales, también impulsan a la sociedad aymara a ponerse en acción, construyendo el ciclo anual. Cada fiesta patronal marca una transición tanto laboral como agrícola: la Semana Santa marca el inicio de la cosecha, la fiesta de la Santa Cruz y del Corpus Christi marcan el inicio del procesamiento poscosecha (hacerse *ch'uñus*), la fiesta de Pentecostés celebrada en Marquirivi marca la selección de las papas, clasificándose según el destino: semilla, *ch'uñu*, consumo directo, entre otros. Luego, la fiesta de la *Asunta* (Asunción) marca la finalización de dicho procesamiento de *ch'uñus* y la Exaltación marca el inicio de la siembra. En el período del Carnaval, se celebra el ritual que levanta la prohibición de la roturación de la próxima *aynuqa*. Cada fiesta y ritual impulsan la transición respectiva produciendo los motivos performativos.

En las fiestas del pueblo español Villanueva de Campos también hallamos circunstancias semejantes. La cosecha se marca con el día de San Juan (24 de junio) y las “Fiestas de Cristo” marcan la terminación del antiguo proceso poscosecha. En las procesiones campestres de la Virgen de Valdehunco en mayo se bendice el campo en plena época de crecimiento de los cultivos. En estos rituales agrícolas también se

observa un tipo de conocimiento ideológico que puede expresarse como “la Virgen de Valdehunco es la mediadora entre Dios y los hombres”, además del dogma cristiano, y así se reproduce la relación estrecha entre la Iglesia católica, sus cofradías, y la vida, incluyendo la faceta agropecuaria.

Los conocimientos ideológicos analizados en los rituales aymaras

A la luz de nuestras observaciones y análisis, hemos dilucidado los conocimientos ideológicos observados en los rituales aymaras, resumidos a continuación:

- La *bendición* (la fertilidad y la abundancia) es otorgada por los seres tutelares.
- Para conseguir la *bendición*, se deben dedicar ofrendas a las deidades (los animales, el humo de incienso y la danza entre otros) para que se conviertan en deudas.
- Para llevar a cabo su procedimiento ritual, las autoridades comunales y los flautistas, así como diversos personajes, deben desempeñar el papel de mediadores, realizando los rituales comunales.
- Asimismo, las autoridades comunales deben organizar y supervisar el control comunal de las tierras (sistema de *aynuqa*).
- Estas actividades son para <cuidar la tierra>, es decir, hacer posible el máximo aprovechamiento de las tierras de la comunidad entre los comuneros.
- Esta responsabilidad debe ser compartida equitativamente por todos los comuneros que poseen terrenos –conforme a la extensión de su propiedad.

Estos conocimientos son reconstruidos, transmitidos o compartidos, a través tanto de la organización de los rituales como de las expresiones en los mismos, sirviendo para perpetuar la comunidad. Los rituales son el espacio donde se hace posible dicha construcción y transmisión de los conocimientos ideológicos, por lo tanto se puede interpretar como un aparato ideológico de la sociedad comunal.

También hallamos la construcción y la expresión de los conocimientos ideológicos en el ritual de Estado, inventado con motivo de la toma de posesión, como primer presidente del Estado proveniente de un pueblo originario. En este caso, podemos analizar el tema no solamente con la descripción del mismo ritual, sino también con las demás informaciones, incluidos los documentos (*e.g.* La nueva CPE de Bolivia y resoluciones de la ONU).

En este ritual, se inventa la continuidad entre su régimen y la orgullosa civilización Tiwanaku, cuyo grupo étnico es difícil de dilucidar. En virtud de esta oscuridad, la cita de la cultura Tiwanaku pueden poner de relieve la superioridad y la nobleza de los originarios, sin atribuirse a un grupo étnico específico. Asimismo, con la bandera de *wiphala* caracterizada por su variado colorido, se expresa visualmente el ideal de plurinacionalidad. Ante todo, la invención del ritual en sí misma, indica explícitamente el intento de reforma política, desmarcándose de los regímenes anteriores. Con todo ello, también podemos interpretar como un aparato ideológico este ritual de Estado, incluida la bandera de *wiphala*.

A continuación, resumimos los puntos revelados a través del presente trabajo. Recordemos que nuestro objetivo es comprender la relación entre los rituales aymaras, la agricultura, el medio ambiente y la sociedad comunal. Recapitulamos los puntos que hemos dilucidado en torno a esta relación, tomando en cuenta la construcción de conocimientos ideológicos. Los números romanos entre [] corresponden a los capítulos respectivos.

A) La relación entre el ritual y los demás elementos

1. La relación entre el ritual y la agricultura

Hemos tratado principalmente los rituales comunales que tienen como objetivo conseguir el éxito en la agricultura y la ganadería, salvo unos rituales familiares. La descripción etnográfica desarrollada en la presente tesis es una prueba elocuente en torno a la relación entre el ritual y la agricultura. La vinculación entre estas dos actividades está explícita especialmente en las actuaciones <Ch'uñu wara>[IV], <Octava sata>[VII] y <Alasita>[VIII].

Podemos resumir esta relación en las fiestas aymaras como una actuación para llevar adelante el ciclo, expresando la producción exitosa como un vaticinio, con visos de convertirse en realidad en el futuro. En sus procedimientos rituales, destacan las expresiones de la construcción de la relación recíproca con los seres tutelares a través de las ofrendas, incluidas las danzas con las flautas, para convertirlos en deudores, y asimismo, mediante las expresiones metafóricas y/o visuales de la reproducción agrícola y su éxito. Los siguientes puntos resumen sus características.

a) Presentación del modelo ideal: interpretar el ciclo agrícola y sus procesos detallados, incluidas las labranzas y el crecimiento del cultivo, incluso el pensamiento invisible, presentando un esquema de todo el proceso productivo. Su mayor parte se interpreta a escala reducida o en miniatura: <Ch'uñu wara>, <Octava sata> y <Alasita>.

b) Representación mediante la miniatura: los aymaras representan sus deseos –incluido el éxito de la agricultura–, mediante la miniatura hecha a mano, para hacer <un precursor que origina lo real>, como si fuera una semilla que crece grande: <Alasita> y <Nacimiento sata> [VIII, XI].

c) Expresión metafórica: presentar la reproducción agrícola, mediante el matrimonio o la reproducción de seres humanos y de los animales (cóndor, vicuña): <Puesta del

Cóndor>, <Wari Katu>, interpretación de los personajes (*Achachis=Jach'a tatas*, *Ch'utas*) que buscan el principio femenino.

d) Expresión mediante el número tres de la Santísima Trinidad, interpretada como Padre, Madre e Hijo, que se emplea reiteradamente en cualquier fase de los rituales, expresando la reproducción exitosa: <*Suri Kayu* (pie de ñandú)>, *Ch'allas* de tres veces, Tres veces de la interpretación del tema de agradecimiento.

2. La agricultura adaptada al medio natural singular del altiplano andino y la expresión ritual de su importancia

En la agricultura de secano en el frío altiplano, caracterizado por la época seca explícita –alrededor de abril a septiembre–, en la cual no se pueden cultivar los productos, solo se da una cosecha al año. Para asegurar los víveres en el período previo a la cosecha, así como para proveerse contra las malas cosechas y el hambre, es muy importante el procesamiento de conservación de las papas transformándolas en *ch'uñus* y *tuntas*, mediante la congelación y la deshidratación. Esta importancia se refleja en diferentes rituales.

-El *Amijo* de la fiesta de la Santa Cruz en Chuquiñuma: se dice que la actividad del *Amijo* atrae las heladas necesarias para el procesamiento de conservación, marcando el comienzo de la helada que hace posible el procesamiento del *ch'uñu* [III].

-<*Ch'uñu wara*>: se interpreta una parte del procesamiento de *ch'uñus* en el espacio sagrado y social, precediendo al trabajo real en el campo y marcando su inicio [IV].

-El ritual alimentario de Machacamarca: se expresa que los *ch'uñus* son la base y el punto de partida de la prosperidad; a base del *ch'uñu* se pueden diversificar los alimentos en la vida en el altiplano [I].

3. El uso de tierras y el ritual

El sistema de *aynuqa* –sistema de barbecho sectorial colectivo [IX] – se encarna mediante los rituales celebrados en la misma *aynuqa*.

-*Uraqi laki* (Chuquiñuma) / *Yapu laki* (Colquencha): ritual celebrado en la nueva *aynuqa* en el período del Carnaval por las autoridades comunales, con el cual se levanta la veda de la roturación de la *aynuqa* [XI].

-Sacrificio de agosto <*barbichu*>: se realizan oblaciones para que se recobren las tierras de la nueva *aynuqa*, suministrando alimentos a la *Pachamama*, antes de comenzar la siembra [V].

-Los rituales del *kamana*: para proteger los cultivos de la *aynuqa* contra el granizo y otras amenazas, así como para conseguir una buena cosecha en la misma. Su responsabilidad concierne especialmente a la idea de <los *mallkus* cuidan la tierra>. Las fiestas de la Candelaria y del Carnaval son protagonizadas por los *kamanas*, impulsando la maduración de los cultivos [XI, XIII].

4. La relación entre la Organización comunal, las tierras y los rituales

Esta relación es la clave para examinar el tema de la presente tesis, puesto que el sistema de autoridades comunales “designadas por la tierra (*uraqita*)” sintetiza diferentes aspectos de la cultura y la sociedad aymara. Todos los que poseen tierras y las aprovechan deben cumplir con la responsabilidad de <cuidar la tierra>, conforme a la extensión de su propiedad, desempeñando el itinerario de *mallkus* (autoridades comunales). Este conocimiento ideológico y moral se expresa y se construye especialmente en el papel tanto en los rituales, como en su propio oficio, especialmente en el del *kamana*: los *mallkus* supervisan el sistema de *aynuqa*, control comunal –un tipo de *commons*– con el objetivo del uso eficiente y sostenible de la tierra, con lo cual

las autoridades comunales también <cuidan la tierra> en el sentido ecológico. En efecto, en la tierra de *aynuqa* realizan varios rituales (rezos y sacrificios, entre otros). Con todo ello, dicho conocimiento ideológico –los *mallkus* de *uraqita* cuidan la tierra– supone un pilar para la Organización comunal, legitimándola e impulsándola, y en consecuencia, sirve para la perpetuación de la comunidad que se basa en el control autónomo de la tierra, realizado en virtud de la Organización [X].

5. La relación entre la Organización comunal y las danzas con las flautas

a) *Aqarapi*: los dirigentes del *Amijo* llamado *Aqarapi* (los que tocan las flautas más grandes de la parte *ira*, denominadas “*aqarapi*”) deben ser designados entre los cumplidos de puestos de la Organización de autoridades comunales. Entre varios hombres cumplidos de *mallkus*, pueden hacerse *Aqarapi* sólo los que destacan tanto en el conocimiento sobre el *Amijo*, como en la capacidad de soplar la flauta de Pan y del don de mando. De este modo, los *Aqarapis* son dignos de admiración por sus diferentes capacidades con las cuales desempeñan el papel del mediador entre los seres tutelares y los humanos. En su calidad hallamos una relación estrecha entre la capacidad ritual, incluida la de soplar la flauta y la Organización comunal [III].

b) *Coronel*: uno de los puestos de la Organización comunal de Colquencha llamado *coronel*, cuya responsabilidad se especializa en la actuación y la coordinación de las danzas de seis géneros, con las actuaciones rituales para la consecución de la fertilidad y la abundancia: <Estrangulación del zorro>, <*Wari katu*> y <*Octava sata*>. El hecho de que este puesto sea el obligatorio implica la importancia tanto de las danzas con flautas locales como de la organización de las actuaciones rituales, en la Organización comunal, así como para la legitimación del derecho a la tierra. Asimismo, el hecho de que los que no desempeñan el puesto de *coronel* puedan sustituirlo por el ofrecimiento de animales para el sacrificio en algún ritual comunal, implica que el papel de *coronel* y el ofrecimiento del sacrificio animal comparten un significado común [IV, X].

c) En Machacamarca obtuvimos un testimonio de que sólo los originarios que poseen grandes terrenos ejecutan el *Phusiri* (intérpretes de la flauta de Pan de *Phusiri*), el cual sugiere que su interpretación también comparte la responsabilidad de <cuidar la tierra>, aunque no forman parte de la Organización comunal en el sentido estricto (la pareja del organizador de *Phusiri –Mallku mayor–* compone la Organización comunal).

6. Los conjuntos de flautas y la sociedad

La forma de ejecución y la estructura de los conjuntos aymaras de flautas por sí mismas implican el carácter social. Su interpretación no se realiza individualmente, sino públicamente, exclusivamente en el contexto comunal. Además, aunque los conjuntos están compuestos por varios intérpretes, su textura musical es monótona: todos los ejecutantes tocan la misma melodía con la misma flauta, si bien la acompañan percusiones. Especialmente los conjuntos de flautas de Pan están compuestos por varios tamaños de flautas, sin excepción, y asimismo, cada tamaño está compuesto por una pareja: *ira* y *arka*, que completan una melodía [II].

Es indudable que producir una sola melodía de forma colectiva y complementaria sea la expresión de la unidad y la solidaridad del grupo o de la comunidad. Además de ello, la ejecución no está especializada ni profesionalizada, es decir, las flautas son tocadas por los campesinos ordinarios varones y no por músicos profesionales. En consecuencia, la ejecución de las flautas es una actividad típicamente comunal, igual que la actividad de las autoridades comunales.

7. La relación entre la red social, el intercambio y el ritual

En la sociedad aymara, está establecida la institución del intercambio laboral, imprescindible en la vida real, especialmente en la agricultura [VI, tabla VI-1]. La importancia tanto de la red social que hace posible el intercambio laboral, como de la

relación recíproca que la sustenta, se expresa en los rituales comunales, reproduciendo la propia red [VI].

a) El *ayni* festivo: se intercambian los dones exclusivamente en las oportunidades festivas y se requiere la contraprestación equivalente. Existen reglas establecidas del modo de entrega y aceptación: se regala en público y los donatarios –encargados del papel importante de la fiesta– expresan su agradecimiento ceremonioso; los objetos regalados destacan por su relación con el mundo exterior y son compartidos (cervezas y refrescos) o adornados (monedas, panes) en el escenario de la misma fiesta.

b) El *ayni* con sombreros: los sombreros estridentes de papel, regalados a los *prestes*, aunque no representan ni riqueza ni santidad, compartiéndolos entre sus interesados, sirven para representar visualmente la esfera de influencia del donatario.

c) El *ayni* de la danza: se intercambia la danza entre pueblos que comparten el mismo género de la danza, consolidando la alianza regional.

d) El arco: regalo gigante a los *prestes*, por el *cariño* que no requiere contraprestación. El *arco* adornado en la casa con abundantes objetos de valor es una manifestación de la existencia de relaciones que le demuestra literalmente un gran cariño al donatario, y asimismo, del componente tradicional según el cual los yernos deben servir a sus suegros.

Estos regalos realizados en las fiestas construyen el motivo para manifestar, constatar y consolidar la red de conexiones. Asimismo, reproducen la propia red de manera performativa, generando la deuda.

8. La relación entre los seres tutelares y los humanos

Diversos dones e intercambios realizados en las fiestas constituyen un intercambio recíproco entre dioses y hombres, el cual da sentido a las fiestas, sugiriendo la igualdad

entre ambas partes. Cuando los flautistas conciernen a este razonamiento del ritual, tiene lugar un intercambio ternario, entre los flautistas, los organizadores de la fiesta y las deidades [VI].

Asimismo, se expresa y se construye la continuidad entre las deidades y los comuneros, especialmente en el ritual de agosto (sacrificio en la nueva *aynuqa*), mediante las figuras antropomorfas, con sus títulos –tanto de las deidades como de los comuneros– y vestimentas idénticas a las de los líderes, así como el espacio donde se colocan –entre las áreas sagrada y pública– [V].

El conocimiento de que la fertilidad y la abundancia son otorgadas por los dioses, desde el mundo celestial, el cual supone reflejar o apropiar el dogma cristiano, también se expresa en los rituales, especialmente en la actuación ritual <*Lari Jaychja* (Estrangulación del zorro)>, el árbol alzado en Marquirivi [IV] y <*Paqallqu* (siete frutas)> [XIII], así como el movimiento de arriba hacia abajo en la fiesta de la Exaltación [VIII] y la Semana Santa [XIII].

A continuación, vamos a resumir los demás puntos que hemos dilucidado, especialmente a través del análisis simbólico.

B) Expresiones observadas en las fiestas aymaras

a) Contraste entre las dos fases agrícolas

Según nuestra observación y análisis de los elementos rituales aymaras, hallamos un contraste entre dos fases de la producción agrícola: siembra-cosecha (de octubre a marzo) / poscosecha-preparación de la siembra (de abril a septiembre). El ciclo agrícola avanza alternando las dos fases y los rituales impulsan su marcha exitosa. En la primera fase (la época de crecimiento), el proceso reproductivo destaca la continuidad: el crecimiento de la semilla hacia la floración y la maduración del nuevo producto, frente a

la segunda fase (la época de abundancia) que destaca la separación: los nuevos productos son separados, para hacerlos aprovechables.

En las expresiones rituales, se destacan el contraste de continuidad / separación. En el momento del crecimiento, los tubérculos en la tierra deben estar ligados a las raíces de la semilla. Luego, cuando las cosechan, finalmente se separan. Así que los nuevos productos en la fase del crecimiento no deben ser separados sino que han de seguir madurando bajo la custodia del *kamana*.

Por ejemplo, en la fiesta de la Candelaria, nuevos productos se recogen con raíz, para poderlos replantar después de haber procedido a su bendición, mientras que en el Carnaval, los recogen sin raíz, sobre los cuales se comenta que “en la Candelaria era bebé pero ya es joven”. No obstante, en el Carnaval la producción todavía está en el proceso de maduración, lo cual se expresa en las canastas en miniatura, llevadas por los *kamanas*. Los elementos metidos en las canastas son atados, para que no sean separados. Asimismo, estas canastas son colgadas por la honda del cuello de la pareja del *kamana*, porque deben estar bajo la custodia de la misma.

Estas expresiones son reforzadas por los sombreros de la pareja del *kamana*, así como la caseta del *kamana*, atados respectivamente con un cordón, aunque ninguno de estos cordones tiene efecto práctico pero es muy eficaz para subrayar el contraste entre la época de la maduración del cultivo y la de la cosecha; al empezar la cosecha, las papas se separan y a la vez, se destroza la caseta separando las piedras y adobes. Es decir, las papas de las canastas, los sombreros de la pareja del *kamana*, y sus casetas son atadas simbólicamente, subrayando “la continuidad o la evitación de la desvinculación y separación”; con lo cual se destaca el contraste entre las dos épocas: época de crecimiento y continuidad / época de la cosecha y separación.

Además, en el ciclo anual de las flautas también hallamos este contraste; la distinción entre las flautas –posesión o no del canal de insuflación– corresponde a la distinción visible de la situación de la boca: la relación entre las flautas con el canal de insuflación y la boca muestra <la continuidad>, lo cual tiene lugar en la época de crecimiento,

mientras que la relación entre las flautas sin canal y la boca muestra <discontinuidad> con un espacio abierto entre el tubo y la boca, observadas en la época de abundancia.

Especialmente entre las flautas de Pan y la flauta *ch'axi*, se halla el otro contraste. Los tonos de las flautas de Pan se dividen articuladamente, mientras que los tonos de las flautas verticales no pueden ser articulados visualmente, y más bien su único tubo implica la continuidad de sus tonos. Especialmente, la flauta de *ch'axi* está hecha uniendo dos partes de una rama enrolladas con cintas, remarcando las ideas de conexión y continuidad en la época donde se toca esta flauta tapada, cuando el cultivo aún está indiferenciado. Posteriormente, pasada la Semana Santa, cuando la cosecha llega a su apogeo, los cultivos se cortan y se separan, especialmente los tubérculos, para hacerlos aprovechables, y a la vez, la ejecución de las flautas de Pan también llega a su punto máximo, destacando sus tonos separados mediante sendos tubos.

En la coreografía de las danzas también se observa este contraste entre las dos épocas. Durante la época de abundancia, en las fiestas patronales se baila la Danza de los *mallkus*, las parejas del líder bailan separadamente sin unir las manos. Asimismo, en las comparsas de las danzas en la fiesta de la *Asunta* en agosto, los/as bailarines/as no se toman de la mano. Por el contrario, en el Carnaval, en la comparsa de la danza de *Ch'uta*, numerosas parejas bailan uniendo las manos. De ello, podemos hallar el contraste entre la continuidad (unir las manos)/ separación (sin unir las manos), entre las danzas en las dos épocas opuestas.

En el Carnaval, se observa no solamente la continuidad, sino también la ambigüedad o unión entre los dos elementos contrastantes, sugiriendo la reproducción, especialmente en el caso de los *Ch'utas*, personajes enmascarados. Su vestimenta muestra una explícita combinación de los elementos tanto occidental como nativo, así que en sus cuerpos se unen los dos elementos contrastantes. Además, aunque el personaje *Ch'uta* se caracteriza por su inclinación a buscar mujeres, en sí mismo también se halla una unión o ambigüedad de los dos géneros: hablan en falsete como si fueran mujeres y además sus pantalones aparecen muy hinchados en la parte de las caderas.

El *Pepino*, otro personaje del Carnaval, también luce un tipo de mono con dos colores contrastantes, rayados tanto vertical como horizontalmente. Además de estos personajes enmascarados, en el Carnaval en Colquencha participaron unos hombres que se disfrazaron de mujer y viceversa, mientras que en Chuquiñuma, varios bailarines masculinos de la danza de *pinkillu* llevaron un chal para mujeres.

Vamos a resumir estos contrastes <separación/ continuidad y ambigüedad o unión de los dos elementos contrastantes> en el esquema expuesto a continuación.

	Época de abundancia poscosecha-preparación de la siembra	Época de crecimiento siembra-cosecha
	de abril a septiembre	de octubre a marzo
Tierra	Abierta	Tapada
flautas	abiertas (sin canal de insuflación)	tapadas (con el canal de insuflación)
Tambores	tocar con un solo palo	tocar con dos palos
Kamana	-	+
Personajes	Jach'a tatas (Achachis), K'usillus	Ch'utas. Pepinos
Expresión simbólica destacada	separación	-continuidad -ambigüedad o unión de los dos elementos contrastantes
Danza	bailan separadamente	bailan uniendo las manos
Número destacado	3 o Santísima Trinidad (padre, madre e hijo)	2 (pareja)
Seres tutelares		
Designación	Santos/as patronos/as	<i>Achachila, Pachamama</i>
Imagen	Imagen visual con su procesión	Sin imagen ni procesión
Espacio central del ritual	Iglesia	Tierras sembradas, cerros

También hallamos un contraste entre el número 2 o pareja en el Carnaval, frente al tres o Santísima Trinidad en la época de abundancia que no se destaca en la época del

crecimiento. La adivinación de la siembra <Jakhuña (contar)> sugiere su significado: para este ritual realizado en el campo de siembra, se sacan <dos> papas en cada mano. El mejor resultado es en el que terminan quedándose <tres> papas, denominado “*Suri Kayu* (pie de ñandú)”. En la actuación de la <Octava sata> en el patio de la casa del *preste*, las papas de “la cosecha” también son metidas de tres en tres en cada costal en miniatura. Aquí se percibe una transición del número, de <dos> como causa a <tres> como efecto, la cual sugiere la reproducción de una pareja (padre y madre) a la trinidad (padre, madre e hijo). Por el contrario, el peor resultado es que queden dos papas restantes, en el cual el número <dos> se mantiene, es decir, no se ha reproducido nada.

De este modo, el número dos o una pareja deben originar un resultado fructífero. En el Carnaval el énfasis de la pareja o la unión de dos elementos contrastantes implica la reproducción (generación) simultánea en el proceso del cultivo, esperando su efecto. La transición desde dos (reproducción) hacia tres (resultado) la podemos percibir también en las estructuras musicales AABB y AABBCC [XII].

Pese a que podemos observar estos contrastes entre las dos fases, en el altiplano aymara del departamento de La Paz no hallamos la división dualista estacional, difundida en la región Norte de Potosí: época seca / época lluviosa, incluida la división de los instrumentos musicales, con dos referencias: Todos los Santos y el Carnaval.

Se halla otra diferencia sustancial entre el altiplano de La Paz y la región Norte de Potosí, donde la música, especialmente la que consta de cuerdas y canción, muestra la tendencia de la descontextualización y la popularización; se disfruta diaria y particularmente como una actividad individual. En contrapartida, la interpretación de las flautas aymaras se realiza exclusivamente en el contexto comunal, componiendo el núcleo del ritual, o mejor dicho, es un ritual.

No obstante, en la metrópoli, existe el discurso que considera la interpretación de flautas aymaras como “música”, catalogándolo de “música autóctona” o “danza autóctona”, desarraigando este hecho del propio contexto. El llamado “festival autóctono” es su caso paradigmático. Existen casos en que los propios campesinos también aprovechan

esta etiqueta. Por ejemplo, cuando reciben la ayuda por parte de alguna organización exterior, en señal de gratitud o una contraprestación recíproca, ellos mismos celebran una imitación del “festival autóctono” en el mismo pueblo, bailándose diversas danzas locales una tras otra, no simultáneamente, en un tiempo limitado, de manera distinta a la normal en sus fiestas. En este caso, el presentador emplea el término “música” o “*autoctóna*” (acento llano). Esta estrategia es eficaz también, para ocultar el propio contexto como ritual agrícola.

b) Expresiones visuales: la característica del ritual aymara

En los rituales aymaras, destacan las expresiones visuales y no verbales, frente a los quechuas que tienen inclinación a expresarse con las letras de manera articulada. Por el contrario, las expresiones aymaras carecen de texto lingüístico: los géneros aymaras con las flautas tradicionales carecen de canción, y sus actuaciones rituales carecen de papel. Sin embargo, éstos cuentan con variadas representaciones visuales –instrumentos, vestuarios, personajes, máscaras y ornamentos–. Tal variedad de representaciones visuales que contrasta con la ausencia del texto lingüístico caracteriza la expresión aymara.

Es cierto que los mensajes –significados o imágenes–, evocados mediante tales expresiones visuales y no verbales, son ambiguos y multívocos, que deben de intuirse directamente y de compartirse de manera ambigua. Precisamente esta característica supone hacer posible compartirlos entre los integrantes del grupo, puesto que aún es más difícil transmitirlos a los forasteros quienes suelen calificar las expresiones aymaras como extravagantes o insignificantes. Así sus elementos culturales, incluido el simbolismo, pueden seguir intactos, lo cual es favorable para compartirlos intracomunalmente, inclinación explícita en su secretismo en torno a los elementos rituales.

Estas expresiones visuales e inarticuladas son una manifestación de los ingenios y estilos propios –estéticos y religiosos–, de los campesinos aymaras. Con ellas también pueden transmitir o generar ideologías, con independencia de la existencia o no de una rígida creencia. Por lo menos hemos podido dilucidar los conocimientos ideológicos observados en los rituales, y según nuestro análisis, éstos sirven para perpetuar la comunidad.

* * *

Se ha señalado la característica de los rituales de los Andes peruanos como “hacerse un ritual lo cotidiano en sí mismo” (Tomoeda 1997: 129). Por ejemplo, se hace el propio trabajo de la limpieza de la acequia como un ritual. Además, se reporta que en las labranzas cooperativas en el campo, acompañan la canción o la interpretación de flautas [e.g. Gose 1994]

Por el contrario, los rituales aymaras de los pueblos investigados se celebran instalando “el campo” en el espacio ritual e interpretando lo cotidiano. No obstante, esta interpretación va más allá de la representación de su vida cotidiana, incluyendo los conceptos invisibles visualizándolos. A través de tales rituales, diferentes conocimientos ideológicos se construye, se reconstruye y se transmiten, según nuestro análisis.

Althusser consideró la escuela y la iglesia, entre otros, como el aparato ideológico. Las fiestas y los rituales aymaras también podemos comprenderlos considerándolos como un aparato ideológico de la sociedad comunal, que asimismo vinculan diferentes elementos del medio natural y social, consolidando los conocimientos incluidos los religiosos.



Agradecimiento

En la larga trayectoria de elaboración de esta obra, hemos recibido preciosos apoyos de numerosas personas y varias instituciones. Expreso mi profundo agradecimiento a todos ellos, especialmente a mis queridos directores de tesis. El *agradecimiento* de la presente tesis, que ha experimentado diversas peripecias, se puede escribir como un relato cronológico.

El director de la tesis de Máster (2000), el difunto profesor Hiroyasu Tomoeda, una de las primeras autoridades en los Estudios Andinos, también fue el director de la tesis de doctorado en la versión japonesa. Nos otorgó valiosas enseñanzas leyendo el borrador en idioma japonés del que es tributaria la presente tesis, especialmente en lo que atañe a descripciones de las fiestas. Su comentario más importante e inolvidable fue: mis datos recogidos en los pueblos aymaras de Bolivia no encajan con los datos peruanos, por lo tanto, mi trabajo jamás se valorará en la academia de los Estudios Andinos. Esto significa que esta academia, por lo menos en Japón, se basa en las investigaciones hechas en Perú y que los estudios sobre la cultura boliviana se valoran siempre que respaldan o sean útiles para los estudios peruanos, y en el caso contrario, se niegan o se ignoran.

Gracias a esta observación, por fin advertí que fue un error por mi parte pensar que Bolivia se incluye en la región de los Andes, y que por tanto sus estudios también se incluyen en los Estudios Andinos. Ciertamente, he tenido varias experiencias que demuestran la verdad de dicha observación.

En virtud de dicho testamento, pude decidirme a cambiar el rumbo hacia España, para culminar la tesis librándome del marco de Estudios Andinos, sustituyéndolo por un marco más amplio y flexible: la Antropología de Iberoamérica. A pesar de las dificultades financieras, dado el fondo gastado por el estudio de doctorado en Japón, tomé la difícil decisión de comenzarlo de nuevo, honrando los preciosos apoyos prestados por los campesinos aymaras durante largo tiempo para mi investigación. Fue una resolución heroica: jamás se puede reducir a la nada una enorme cantidad de datos obtenidos que se debe a la colaboración de numerosas personas, incluidas algunas que ya han fallecido.

Para contribuir a la sociedad, incluidos los pueblos investigados, con el resultado de nuestra investigación, lo apropiado era escribir en la lengua Española, así que decidí cursar en España, en Europa, tierra de mi ensueño desde la niñez. Tras enviar a Salamanca la primera comunicación inhábil, con atrevimiento y miedo, el coordinador Ángel Espina me contestó inmediatamente, indicando los procedimientos concretos para el acceso a su curso. Las tramitaciones españolas fueron vertiginosamente complejas y difíciles para una japonesa, y el abismo entre los idiomas lo empeoró. Cada vez que le consulté confundíendome, me orientó con amabilidad y rapidez. Si no me hubiera atendido con tanta generosidad, seguramente no habría podido completar los trámites.

Felizmente obtuve la admisión, sin embargo, para evitar la repetición del fracaso sufrido en Japón, decidí asistir al curso en calidad de oyente, realizando una “observación participante” (2006-07). Gracias a esta experiencia, pude considerar que con este curso merecería la pena emprender un nuevo desafío, corriendo riesgos de todo tipo.

En el año en que ingresé en el curso formalmente (2007-08), tuve la suerte de encontrarme con el profesor Alfonso Gómez Hernández, quien modificó, precisamente en ese año, la proporción de su trabajo, aumentando el tiempo dedicado a la enseñanza en el curso. Desde entonces, con una enorme e increíble paciencia, me ha orientado corrigiendo las redacciones repetidamente, que alcanzan en total casi dos mil folios o tal vez más, animándome constantemente para seguir adelante, soportando la fricción intercultural con su alumna que lleva trasfondo cultural japonés. La dura experiencia en

Japón me había grabado un trauma serio que me solía volver deprimida o desanimada. Pese a las molestias que esto sin duda le producía, siempre me ha sostenido, prestándome inquebrantable apoyo hasta la última página, estimulándome con sus comentarios agudos y acertados, así como con su amplia erudición. Gracias a su constante, indulgente y firme apoyo, se llevó a cabo esta tesis, superando todo tipo de dificultades. Literalmente, ha sido el director ideal para mí.

Los dos profesores –por suerte también han sido mis directores– han ejecutado varias tramitaciones para mí pues, al no poder permanecer en España, tuve que redactar muchos de los capítulos en Bolivia. De este modo, he podido gozar de la consideración detallada y tierna que nunca tuvo lugar en Japón. Nunca podré agradecerles bastante su amabilidad. Pero nuevamente expreso mi profundo agradecimiento con mi más sincero corazón.

A continuación se anota una parte de la lista de las personas y las instituciones que me han ayudado a concluir esta obra, con mi infinito agradecimiento.

El doctor en filología hispánica que ha corregido el estilo de varios capítulos: José Manuel González.

Mi colega y amigo incondicional que ha corregido algunos capítulos desinteresadamente: Luis Manuel Usero Liso.

Mi antigua profesora, la ilustre organóloga que me ha ayudado durante décadas: Sumi Gunji.

Mi profesor de la lengua aymara desde hace quince años: Clemente Mamani Laruta (galardonado con el Premio Nacional de Cultura 2008).

Mi amiga, doctora socio lingüista que me ha animado constantemente desde el curso japonés: Carol Rinnert.

-Mis anfitriones y/o profesores de la cultura aymara en el campo:

Juan Luján, Juana Aguilar, Emilio Yujra Sirpa y su esposa Carmen Chipana, Daniel Luján, Edwin Luján, Rubén Yujra, Héctor Huanca, Domitila Huanca, Julián Canaviri Arkani, Eugenio A. Blanco Sirpa, Simón Ajno, José Ilaquita Merma, Esteban Cocarico, Lucían Arkani, Antonio Fernández Ortiz, Gregorio Barrionuevo, Ceferino Yujra, Genaro Ortiz, Timoteo Condori, Rómulo Condori, Asencia Blanco...

-Mis anfitriones y los colaboradores en los pueblos zamoranos:

María Jesús Rodríguez Sanz y Elena , José Antonio, A. Tomás Osorio Burón...

-Otras personas:

Dr. José Eloy Gómez Pellón, Hiroyasu Tomoeda, Hideo kimura, Francisco Rubio, Dr. Miguel Carrera Troyano, Dr. José Antonio Fernández de Rota y Monter, Dra. Denise Y. Arnold, Yuki & Shinji Sato, Gakuro Fukui, Anna Balkenhol, Milton Eyzaguirre, Ladislao R. Salazar C (Vladimir), Lola Paredes Lopez, Juan de Dios Yapita, Cinda Ittury, Yuji Matsumoto, Eugenia García, Dr. Ronald Andrade, Seizaburou Takanashi, Matsuji Mogami, Yumi Sato, Masanori Kobayashi, Dr. Norio Yamamoto, Dr. Shigeo Nishino, Dra. Hiroe Kobayashi, Nagomu & Yoshie Taniguchi, Dr. Masaaki Taniguchi, Dr. Manabu Shimamoto, Patricia Cerón, Jacinto Ono, Toru Uematsu, Koichi Fujii, Mariko Watanabe, Toshio Watanabe, Virginia Benavides, Erika Romay Benavides, Mariko Yoda, Noriko Marutani, Donato Concha, Dr. Junzo Kawada, Dr. Naoki Kamimura, Masaki Uno, Masaki Horiuchi, Marco Antonio Romay, Yoshiko Furuki, María Teresa Fernández, Kenji Nishiyama, Dr. Arsenio Dacosta, María Fernanda Martín Muñoz, Asayo Furumi, Junya Nakamura, Kathe Lyth, Kazue Nakamizo, Katsumi, Kimie & Shoko Bani, Angelines Herrero, María del Carmen Sánchez, Jorge Alonso, Polo Viña, Masuko & Bill Giesecke, Reiko Inaba, Izabel Wilcznska, Fernano Sotomayor, Dolly Maluf, Dra. Urlike Wöhr ...

-Instituciones:

Universidad de Salamanca

Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León

Instituto de Estudios Zamoranos

Instituto Interuniversitario de Iberoamérica.

Benson Latin American Collection (University of Texas at Austin, EE.UU.)

Biblioteca Etnológica Boliviana (Universidad Católica de Cochabamba, Bolivia)

Archivo de La Paz (Universidad de San Andrés, La Paz, Bolivia)

Museo Nacional de Etnología y Folklore de (La Paz, Bolivia)

Biblioteca de CIPCA (Bolivia)

Universidad de Música de Kunitachi (Tokio, Japón)

Japanese Society of Cultural Anthropology

Senzoku Gakuen College of Music

HCU University

Instituto Iberoamericano (Sophia University, Tokio)

Fundación para Arte y Arqueología Takanashi (Tokio, Japón)

Sociedad Japonesa de Ciencia (Sasakawa Scientific Research Grant)

