

Tinkuy

¿Enfrentamiento o transformación cultural?

Inkarri Kowii Alta



Serie Magíster

Tinkuy

¿Enfrentamiento o transformación cultural?

Inkarri Kowii Alta



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

Serie Magíster
Vol. 350

Tinkuy: *¿Enfrentamiento o transformación cultural?*
Inkarri Kowii Alta

Primera edición

Coordinación editorial: Jefatura de Publicaciones
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Annamari de Piérola, jefa de Publicaciones
Shirma Guzmán P., asistente
Patricia Mirabá T., secretaria

Corrección de estilo: Alejo Romano
Diseño de la serie: Andrea Gómez y Rafael Castro
Impresión: Fausto Reinoso Ediciones
Tiraje: 90 ejemplares

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador: 978-9942-641-08-3
© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Toledo N22-80
Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426
• www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión por pares, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Impreso en Ecuador, agosto de 2023

Título original:
El *tinkuy* kichwa: Violencia ritual y mecanismo cultural

Tesis para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura
con mención en Políticas Culturales
Autor: Inkarri Kowii Alta
Tutor: Santiago Andrés Cevallos González
Código bibliográfico del Centro de Información: T-2450

A mis padres, Virginia y Ariruma.

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	7
Capítulo primero	
EL RESGUARDO DEL CONOCIMIENTO	11
LA CONQUISTA Y LA NEGACIÓN DEL CONOCIMIENTO	11
<i>ACHIKYACHIK</i> : DISPOSITIVOS DE LA MEMORIA Y EL CONOCIMIENTO	21
Capítulo segundo	
EL RITUAL DEL <i>TINKUY</i>	25
DE LA REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA A LA REPRESENTACIÓN RITUAL	25
EL RITUAL DEL <i>TINKUY</i> EN LOS ANDES.....	29
EL <i>TINKUY</i> EN ECUADOR.....	31
Inti Raymi y <i>tinkuy</i> en Cotacachi y Otavalo	34
El desplazamiento del <i>tinkuy</i>	53
HACIA UNA DEFINICIÓN DEL <i>TINKUY</i>	55
Capítulo tercero	
EL <i>TINKUY</i> EN EL ANÁLISIS DE LA CULTURA	59
EL <i>TINKUY</i> EN DIÁLOGO: DIFERENCIAS, LÍMITES Y ZONAS DE CONVERGENCIA.....	59
Bolívar Echeverría: el <i>tinkuy</i> y la cultura como estado del código	59
La heterogeneidad en el <i>tinkuy</i>	74
CONCLUSIONES	83
REFERENCIAS.....	89

INTRODUCCIÓN

El presente libro es resultado de la investigación realizada en el Programa de Estudios de la Cultura durante el período académico 2015-2016, que fue aceptada en el último trimestre de 2017. Hoy, seis años después, ve la luz en formato de libro, como un testimonio de las preguntas iniciales que me llevaron a adentrarme en la fiesta ritual del *tinkuy*, tema que sigo estudiando. Este trabajo reproduce íntegramente la investigación de 2017, incluyendo la segunda parte de la introducción. Aprovecho las primeras líneas con el fin de dar cuenta de cómo algunas ideas han ido evolucionando en los últimos años.

A nivel metodológico, en la presente obra me sitúo, antes que observador, como un kichwa que reflexiona sobre la experiencia del ritual, ayudado por determinadas herramientas teóricas. Hoy considero que es fundamental partir de un proceso de etnografía descriptiva que permita abandonar las generalizaciones en las que muchos trabajos caen, y empezar en cambio a describir los elementos contemporáneos del ritual para poder entenderlo.

Por otro lado, en el presente trabajo hay dos ideas *a priori* que, bajo la luz de investigaciones etnohistóricas y antropológicas, me es difícil defender y considero deben ser debatidas. Si bien en el tercer capítulo sustento, partiendo de las tesis de Bolívar Echeverría sobre la cultura, que existe un cambio acumulativo, no deja de existir en mi argumento la idea de cierta continuidad prehispánica del ritual en el presente. Esta

premisa supone arrebatarse a los pueblos indígenas su historia y da paso a peligrosos esencialismos. Junto a esta idea existe una segunda que supone la existencia de dos culturas cuyo movimiento es paralelo y, por lo tanto, nunca se cruzan. Desde la llegada de los conquistadores ha existido una rica y compleja interrelación entre ambas, que sin duda ha producido profundas modificaciones en ambos códigos culturales e incluso creado algo nuevo, tanto para los aborígenes como para los blancos y mestizos. Son esos intercambios los que debemos estudiar y describir para entender el presente.

No obstante, me ratifico en las conclusiones y en la definición resultante de esta obra. La propuesta del «estado de código» de Echeverría resulta pertinente y da cuenta de un nuevo nivel de comprensión para las peleas rituales. Hoy me desprendería de la idea de producción, que Echeverría retoma de la tradición marxista, y recuperaría la noción de relación entre individuos en la producción de significados. Asimismo, matizaría la idea de Eliade sobre la reproducción del momento primigenio de creación —aunque en su argumentación el autor deja en claro que es una reactualización, bien puede malinterpretarse como la continuidad de una esencia—, para lo cual propondría al ritual como un momento de creación constante de un mito de origen, que permite afianzar las relaciones culturales. Esta idea debe desarrollarse en futuras investigaciones.

La presente obra debe entenderse como un punto de partida, con preguntas y momentos teóricos iniciales; a medida que avanzan tanto la investigación como la formación se presenta nueva evidencia y cambian las ideas previas. La investigación debe ser un camino que nos permita ver las ideas que hemos abandonado a la luz de la verdad.

Los puntos de partida para la investigación son varios; puntualizaré dos. Uno de ellos se refiere a la identidad: ¿cómo se mantiene nuestra cultura después de quinientos años? El segundo punto trata sobre la convicción de plantear herramientas de análisis que consideren la racionalidad andina, y que nos permitan entender los fenómenos culturales que acontecen en los pueblos indígenas de los Andes.

Al ser miembro del pueblo kichwa otavalo, he reproducido los rituales del Inti Raymi y del *tinkuy*, y en su celebración descubrí que cumplen funciones especiales en relación con la cultura. En un principio, a través de la búsqueda de la definición y la explicación de estos rituales,

descubrí que, sobre todo en el *tinkuy*, existía un potencial conceptual a desarrollar. La primera definición que hallé fue la del encuentro o pelea de los opuestos (González Holguín 1989 [1608], 342). Desde ahí se gestó mi curiosidad por saber más del ritual, y por establecer categorías a través de las cuales se pudiera entender la compleja noción de los opuestos y su enfrentamiento.

El presente trabajo tiene como primer objetivo brindar una definición del *tinkuy*. Con esto no quiero decir que no se lo haya intentado anteriormente, sino que busco completar los trabajos o definiciones previas y fundamentar mi proposición. El segundo objetivo es leer la identidad kichwa a través de este concepto, sosteniendo que el cambio es inherente a cualquier cultura, y que el uso de elementos externos no significa la pérdida de determinada matriz cultural. Es necesario entender cómo se ha dado este fenómeno. En este sentido, existe un proceso diferente al mestizaje o a la aculturación que es necesario analizar.

El *tinkuy* es un ritual y a la vez un concepto que se va a ir construyendo a medida que se descubre la información que contiene y los fundamentos que lo sostienen como ritual. Debo señalar que no lo hago desde una posición de investigador-observador, sino más bien como miembro de la nacionalidad kichwa y participante del Inti Raymi y el *tinkuy*. No es mi finalidad realizar una etnografía del ritual; busco captar la dimensión más abstracta que el ritual resguarda. A la vez, tenemos como sustento el trabajo de sociólogos, antropólogos y filósofos para comprender su complejidad, así como las categorías y los fenómenos con que nos encontramos en el momento celebrativo. El propósito es analizar el concepto *tinkuy* en su presente, tal y como se presenta en la actualidad y con las funciones que cumple en la contemporaneidad de nuestra cultura. Su definición se articula con categorías que responden a la racionalidad andina y dialogan con ciertos teóricos de la cultura latinoamericana. El estudio del *tinkuy* no puede estar exento de este ejercicio.

En el capítulo primero se parte de la idea de que el conocimiento originario de los Andes está latente. Se describen brevemente las razones por las que este conocimiento se ha disipado en el tiempo, y cómo debió resguardarse en ciertos dispositivos de memoria para su sobrevivencia.

En el segundo capítulo se analizan los rituales del Inti Raymi y del *tinkuy* a partir del pensamiento de varios autores que permiten

aprehender su complejidad y su función sociocultural. Este análisis se desarrolla también con las propuestas de investigadores especializados en la racionalidad andina, y a partir de ello se llega a una definición preliminar del *tinkuy*.

En el tercer capítulo se plantea la relación entre el ritual y la identidad, a partir de la propuesta de Bolívar Echeverría de leer la cultura en términos semióticos. El autor, además, sostiene que se debe entender la identidad en tanto código que está en constante tensión, produciendo transformaciones internas, y que a la vez se encuentra en enfrentamiento con códigos distintos, en una posible afirmación o evanescencia.

Se describe, entonces, cómo el *tinkuy* permite el enfrentamiento del código kichwa con otros diferentes/opuestos, y se sugiere un posible resultado. La definición más simple del *tinkuy* habla del encuentro o pelea de los opuestos; en este sentido hay una comprensión de la heterogeneidad y una manera de lidiar con ella. Para comprenderlo, esta investigación se apoya en la propuesta de Antonio Cornejo Polar (1996) sobre la heterogeneidad. Con este recorrido se sugiere una definición del *tinkuy* en la que se articulan la racionalidad andina y la propuesta cultural latinoamericana para la comprensión de un ritual andino. Se emprende este viaje de traer el pasado al presente para su reactualización.

CAPÍTULO PRIMERO

EL RESGUARDO DEL CONOCIMIENTO

Es necesaria una contextualización que dé señas sobre una pregunta fundamental, implícita en esta reflexión y determinante para comprender el porqué del *tinkuy* y su posibilidad de existencia como concepto. Con la conquista se impuso la idea de que los pueblos originarios, o los pueblos no europeos occidentales, eran incivilizados, bárbaros, «sin alma», «pueblos infantiles». Muchos han reflexionado sobre el tema, preguntándose el motivo de tal afirmación y el rol que cumplió en el sometimiento de los pueblos.

Se realizará una breve descripción de los procesos que intentaron negar y eliminar los saberes de los pueblos originarios. Como resultado, se propone que el resguardo del conocimiento se dio en ciertos dispositivos como el ritual. El *tinkuy*, creemos, es legado de los saberes del pueblo kichwa y de los Andes, y para poder entenderlo, para dilucidar cómo opera en la actualidad, es necesario comprender su contexto histórico.

LA CONQUISTA Y LA NEGACIÓN DEL CONOCIMIENTO

El año de 1492 no solo marcó el inicio de la conquista española, sino de una época en la que un tipo de conocimiento terminó por constituirse en universal. Coincidió con el inicio de la modernidad y,

simultáneamente, del eurocentrismo. Lander (2000, 10) encuentra la relación entre la modernidad y el surgimiento del eurocentrismo, específicamente en el ámbito del saber, en el pretendido carácter universal de su orden del mundo:

Precisamente por el carácter universal de la experiencia histórica europea, las formas del conocimiento desarrolladas para la comprensión de esa sociedad se convierten en las únicas formas válidas, objetivas, universales del conocimiento. Las categorías, conceptos y perspectivas (economía, Estado, sociedad civil, mercado, clases, etc.) se convierten así no solo en categorías universales para el análisis de cualquier realidad, sino igualmente en proposiciones normativas que definen el deber ser para todos los pueblos del planeta. Estos saberes se convierten así en los patrones a partir de los cuales se pueden analizar y detectar las carencias, los atrasos, los frenos e impactos perversos que se dan como producto de lo primitivo o lo tradicional en todas las otras sociedades. Esta es una construcción eurocéntrica, que piensa y organiza a la totalidad del tiempo y del espacio, a toda la humanidad, a partir de su propia experiencia, colocando su especificidad histórico-cultural como patrón de referencia superior y universal.

Antes de 1492 existieron diversos pueblos y culturas y, con ellos, sistemas de pensamiento diversos, es decir, mecanismos de aprehensión de la realidad, que generaron sus propias explicaciones del mundo e instituciones del conocimiento. La modernidad impuso al saber europeo como la regla con la cual las demás culturas —los «otros»— debían ser medidas, catalogadas, aceptadas o excluidas. Con la conquista «comienza no solo la organización colonial del mundo sino —simultáneamente— la constitución colonial de los saberes, de los lenguajes, de la memoria y del imaginario» (6). Es decir, se da lugar a una calificación de lo que puede ser considerado conocimiento o no. De esta manera, un conocimiento (el europeo) es considerado científico y verdadero, y otros quedan clasificados como pensamiento mítico o mágico. Así, el saber del otro queda anulado, y se encuentra la justificación para su destrucción u ocultamiento. Y no solamente eso, sino que al observar al otro con unos ojos que no ven más allá de su propia cultura, los europeos terminan por inventar al otro. Castro Gómez (2000, 89), refiriéndose a la «invención del otro» de Dussel, señala: «Al hablar de “invención” no nos referimos solamente al modo en que un cierto grupo de personas representa mentalmente a otras, sino que apuntamos,

más bien, hacia los dispositivos de saber/poder a partir de los cuales esas representaciones son construidas».

A partir de la Colonia, a los pueblos originarios se los describió como sociedades sin conocimientos ni instituciones, sumidas en la barbarie. Al respecto, Juan Ginés de Sepúlveda (1996 [1550], 105), quien como sacerdote español reflexionó en torno al derecho de la Corona española a la conquista de América, señala:

Compara ahora estas dotes de prudencia, ingenio, magnanimidad, templanza, humanidad y religión, con las que tienen esos hombrecillos en los cuales apenas encontrarás vestigios de humanidad, que no solo no poseen ciencia alguna, sino que ni siquiera conocen las letras ni conservan ningún monumento de su historia sino cierta obscura y vaga reminiscencia de algunas cosas consignadas en ciertas pinturas, y tampoco tienen leyes escritas, sino instituciones y costumbres bárbaras.

Este es un ejemplo de la representación de los pueblos originarios que tenían en Europa. Sin duda, estas ideas suscitaron controversia y generaron grandes debates, como el del padre Bartolomé de las Casas con el mismo Sepúlveda. Sin embargo, esta representación de los pueblos originarios sin historia y sin ley permaneció no solo aquí, sino en la expansión imperial de Europa por todo el mundo.

La imagen descrita en la cita de Sepúlveda es producto de la incompreensión de otras sociedades distintas a la europea, es decir, de su etnocentrismo. Por esta razón, es necesario describir la estructura (las instituciones) de la sociedad —la *inka*, para nuestro caso— y puntualizar sobre su relación con el conocimiento.

En la cultura *inka* existía un manejo complejo del conocimiento, de su transmisión, producción y reproducción. Tenemos, por ejemplo, el *yachay wasi* ('casa del saber'), lugar donde los hombres nobles se instruían bajo el tutelaje de los amautas. El amauta (conocido también como *yachachik*) viene a cumplir el papel del filósofo encargado de la transmisión de los conocimientos: «Constituye un tipo humano dueño de la máxima representación en el pensamiento especulativo tawantinsuyense y su derivación práctico-docente, en cuyo derredor se desarrolla y gira la totalidad de la cultura incaica» (Valcárcel 1961, 29). Ariruma Kowii (2014) diferencia, además, entre la persona poseedora de conocimiento, *yachak*, de aquella que puede enseñar, *yachachik*, lo que denota una

división del trabajo intelectual. Otra de las instituciones de educación era el *acllawasi*, en el cual las mujeres reservadas para la nobleza *inka* eran educadas en los quehaceres que debían cumplir y conocer, lo cual nos demuestra una división sexual del conocimiento. Así, la existencia de lugares distintos para la enseñanza del conocimiento y de diferencias en los conocimientos impartidos dan cuenta de la necesidad de dividir el saber y de formar personas especializadas.

La reproducción del conocimiento a través de la enseñanza produce la necesidad de su registro. El encargado de guardar la información concerniente a los saberes y al pasado se conocía con el nombre de *kipukamayuk*, «la persona especializada en la escritura y el lenguaje de los nudos» (Valcárcel 1961, 25). Debemos entender que en este caso la escritura no se entiende en relación con el grafo, sino con un mecanismo distinto: los nudos conocidos como *kipu*. Como decíamos anteriormente, al ser la cultura occidental la regla para saber del otro, y al no encontrar entre los *inkas* sistema parecido al suyo —léase un alfabeto o textos impresos—, los conquistadores supusieron que no poseían método alguno de registro.

El *kipu* fue el método de registro de información de los *inkas*. No obstante, se afirma que solo daba cuenta de información numérica, por lo que sería un método de registro estadístico. Nuevas investigaciones sugieren que servía además para apuntar información cualitativa. Manuel Galich (1979, 377) puntualiza sobre el *kipu* lo siguiente: «La investigación de Victoria de la Jara va más lejos pues, relacionando el signo y la cifra, supone que los quipus o, mejor dicho, que los varios colores de los quipus encierran signos gramaticales, además de cifras». Por lo tanto, a través del *kipu* se podrían haber registrado ideas, conocimientos o memorias. Las investigaciones arqueológicas y antropológicas deben profundizar en este aspecto para tener una idea acertada de su función.

El cronista Guamán Poma de Ayala hace referencia a la existencia del *kipu*. Al referirse a las ordenanzas impuestas por el Tupak Inka Yupanki, dice: «Iten mandamos que haya escribano público de cada pueblo a éstos les llamaron llactapi quipoc camachicocuna mandoncillos. Iten mandamos que haya escribano real o nombrado, a esto les llamaban caroman cachasca quipoccop pabri inga. Iten mandamos que haya contadores mayores» (Guamán Poma de Ayala 1993 [1615], 140). Es interesante ver cómo el cronista usa la palabra *quipoc* para referirse a

‘escribano’. Encontraba una relación entre las funciones del escribano, figura española, y el *quipoc*, de origen *inka*. De igual manera, Guamán Poma menciona a un contador y a un escribano dando cuenta de la diferencia entre información cuantitativa y cualitativa. El funcionario escribano y el contador no cumplían las mismas funciones, es decir, utilizaban el *kipu* para el registro de información completamente diferente. El momento al que hace alusión la cita corresponde a uno previo a la llegada de los españoles, en el que Tupak Yupanki dispone la presencia de estos *kipukamayos* (escribanos y contadores), como funcionarios del *inka*, para que estén presentes en todo el territorio, con lo que da cuenta de la importancia del registro de información cuantitativa y cualitativa para su gobierno y el funcionamiento de la sociedad.

Las investigaciones sobre el *kipu* arrojan nuevas luces y reafirman la idea de que habría sido un sistema de registro de información cualitativa. Si se lograra descubrir el mecanismo de «escritura» mediante nudos en el *kipu*, se podría dar «lectura» a los *kipus* que existen actualmente, y acceder a un tiempo y mundo al cual hemos tenido acceso solo mediante crónicas. Además, la afirmación de que nuestros pueblos eran únicamente orales podría ser refutada, y tendríamos mayor información sobre los mecanismos de difusión y producción de conocimiento en el *inkario*.

De las menciones sobre el *kipu* en ciertas crónicas se puede entender que existía una persona encargada del registro, a la que se denominaba *kipukkamay*, que se traduce como ‘el que lleva el *kipu*’. Garcilaso de la Vega habla de una especie de escribano (en Cornejo Polar 2003). Si en el *kipu* se registraba información numérica y también cualitativa, entonces el encargado de llevar el *kipu* registraba el pasado y la memoria. Se podría interpretar a esta figura como una especie de historiador. Toda civilización genera una preocupación por el pasado y la memoria, y esto implica la creación de los mecanismos para su registro. En el caso de los *inkas*, «la perpetuidad de su obra creadora para el engrandecimiento del Tahuantinsuyo fue objeto de su previsión y así crearon una institución notable: la de historiador oficial del imperio» (Valcárcel, en Galich 1979, 347). Este encargado era también llamado *kipukamayuk*.

El proceso de organización colonial sobre los saberes ocurrió en todo el territorio americano. Entre los mayas también encontramos la división y especialización del conocimiento. Existía la figura del

tlamatinime, que viene a ser el amauta *inka*, o el filósofo occidental. Miguel León Portilla (2006, 98), estudioso de la cultura maya, los describe como personas que cumplían una función especial en relación con el conocimiento y la cultura, y señala al «filósofo náhuatl como creador de los moldes culturales que deberán transmitirse y consolidarse en los nuevos seres humanos, por medio de lo que llamamos educación». Al igual que en los *inkas*, existía una preocupación por el registro de la historia, saber de ella y asegurar su transmisión. León Portilla lo afirma así: «El hecho indudable es que, como vamos a comprobarlo acudiendo a las fuentes, el pueblo náhuatl poseyó lo que hoy llamaríamos una bien arraigada conciencia histórica. Hablan claramente a favor de esta afirmación los preceptos del Calménac»¹ (108-10). Más adelante también señala:

Un pueblo que así sabía conservar el recuerdo de sus héroes y que tan pormenorizadamente [sic] rememoraba sus mitos y hechos pasados era en todo rigor de la palabra: un pueblo con memoria histórica [...]. Un descubrimiento semejante es también filosofía, y lo que es más importante es filosofía con resonancias sociales. (110)

La preocupación por la historia demuestra no solo el tratamiento del pasado y su importancia para el conocimiento. Lamentablemente, la información y los documentos donde se puede encontrar la forma en que los pueblos originarios registraban su historia y cultura son limitados. En el caso de los mayas, se conservaron ciertos códices y textos como el *Popol Vuh* y el *Chilam Balam*, que se convierten en puntos importantes de referencia debido a que su escritura y la información recogida en ellos fue hecha por indígenas mayas. Las versiones que llegaron a nuestro tiempo están mediadas por la experiencia de la Colonia y por la cultura y la religión españolas; de todas formas, se convierten en fuente primaria para la comprensión de la cultura, las estructuras de pensamiento y los mecanismos de aprehensión de la realidad maya. Para el caso *inka*, los *kipus* serían la fuente en la que la estructura de pensamiento podría descubrirse; sin embargo, hace falta su estudio, que además se ve limitado por los pocos ejemplares que aún existen.

1 El Calménac era un centro de educación para los nobles mexicas, donde se instruían en diversos campos del conocimiento y la vida social. Cada joven se iba especializando en un área determinada, como la religión, el gobierno o la guerra.

Estos dispositivos de registro fueron destruidos durante la conquista y la Colonia.

La breve descripción de las instituciones del *inkario* da cuenta de su relación con el conocimiento. Una primera acción de la conquista fue la negación de estos saberes, y una segunda fue la persecución y proscripción de prácticas culturales y religiosas de los pueblos indígenas. Pasemos ahora a una descripción de los mecanismos que significaron el intento de destrucción del conocimiento que existía en los Andes.

Se utilizaron varias estrategias para reemplazar el conocimiento de los pueblos. Una de ellas fue la promulgación de leyes por parte de la Iglesia católica. La Ley de Extirpación de Idolatrías es un ejemplo claro. El padre Arriaga (2010 [1621], 93), en su libro sobre la extirpación de la idolatría en Perú, incluye un edicto que dice, entre muchas otras cosas, lo siguiente:

Por tanto assi por descargo de la consciencia, como por lo que toca a la salud, y bien spiritual de vuestras Almas; os exortamos, y mandamos, que todas las personas, que algo supieredes, de lo que ahora se os referirá; lo vengais a decir, y manifestar ante mi [...]; con apercebimiento, que pasado el dicho término se procederá, contra los que rebeldes fuéredes con todo rigor.

Primeramente, si sabem, que alguna o algunas personas assi hombres como mujeres ayan adorado, y mochado Huacas, cerros, y manantiales, pidiéndoles, salud, vida y bienes temporales.

Item si saben, que alguna o algunas personas ayan adorado al Sol, Luna y a las estrellas, que llaman Oncoy [...].

Item si saben que alguna o algunas personas ayan adorado a las huacas que llaman Cómpac, quando limpian las acequias para sembrar [...].

Item si saben que alguna, o algunas personas adoran al Rayo, llamándole Líbiac: y digan qés el Señor, y criador de las lluvias.

Y así enumera una serie de actos que quedan prohibidos y deben ser denunciados. Es evidente que esto incluía toda práctica cultural, con lo que el orden del mundo se iba poco a poco aniquilando y reemplazando por uno nuevo, a través de la evangelización. El edicto termina con lo siguiente:

Y los que supiéredes, uviéredes óydo alguna de las dichas cosas de uso declaradas, lo denunciad, y manifestad ante mí dentro de los dichos tres días; y los que contra esto fuéredes rebeldes seréys castigados por todo el rigor del derecho. (93)

Se alienta a que los miembros de las comunidades se vigilen entre sí y denuncien sus propias prácticas culturales, mecanismo que profundizaba la interiorización del nuevo conocimiento. De esta manera, los saberes originarios no solo debían esconderse y cuidarse de los representantes de la Iglesia y la Corona española, sino de los semejantes, lo que hacía aún más difícil su uso y reproducción.

Otro ejemplo de esto lo encontramos en la liturgia, en la que a través del discurso se reforzaba una determinada prohibición. Del trabajo de la historiadora boliviana Ximena Medinaceli (2001) extraemos la siguiente cita, que consta en un documento de 1582 y es parte de una especie de guía de catecismo. Según el texto, durante la liturgia, un padre expresa lo siguiente:

[Y]o llamo a Iesu Christo y a el me encomiendo, mi cuerpo, mi alma, y por el espero ser saluo y perdonado de todos mis pecados, y el me dara la salud del cuerpo que es mejor, y porna mi alma en el cielo, a el llamo yo y a el adoro, que las guacas no son nada, ni valen nada.

Ni los hechizeros no son sino para comer y hartar su barriga y engañar y todo quãto dizen es mentira. Vete vete de mi maldito padre de mentiras que quieres matar mi anima: mas Iesu Christo por su bondad me saluara, aunque te pese a ti que eres malo y enuidioso. (en Medinaceli 2001, 362)

Lo que busca el párroco con esta intervención es prohibir la asistencia a lugares sagrados como la *waka*: «No son nada, ni valen nada». Llama a no confiar en los «hechiceros» (puede estar refiriéndose a los *yachaks* de las comunidades, quienes se encargaban del cuidado de la salud física y espiritual) y los identifica como portadores de mentiras. Recalca que solo en Jesús se puede encontrar la salud y el bienestar; ni para ello se puede acudir a los portadores de conocimientos indígenas. A través de la misa se interviene en la cultura y los saberes, no solo prohibiéndolos sino además desvalorizándolos.

La evangelización de los pueblos originarios tuvo implicaciones religiosas, pero además se persiguieron, con el fin de eliminarlas y reemplazarlas, prácticas culturales que creemos tenían una relación estrecha con la reproducción del conocimiento. El *tinkuy* y el Inti Raymi debieron haber sufrido esta persecución. Por ejemplo, para dar inicio a estos rituales era necesario acudir a las *wakas*, lugares sagrados con presencia de agua; sin embargo, esto estaba prohibido, de manera que una parte

sustancial de las prácticas quedaba proscrita, así como el conocimiento que encerraban.

Sobre la prohibición de las fiestas rituales encontramos en la Ley de Extirpación de Idolatrías lo siguiente:

Que en suma es, que los Curacas, y Caciques, que dentro de dos días que se leyere el edito, no descubrieren, y manifestaren las Idolatrías de su pueblo, que si ellos son los maestros de ellas, sean privados de sus oficios, y acotados, y trasquilados, y traídos a la casa de santa Cruz; y si fueren cómplices en ellas, sean privados del Cacicazgo, y reducidos a mita, acotados, y trasquilados; y que siuviere en sus pueblos, Idolatrías, fiestas, supersticiosas, taquies, y borracheras comunes, y dixeren que ellos no saben que la aya (porque es moralmente imposible que aviéndolas lo dexen de saver los Curacas, y Caciques) que sean privados de sus oficios, y reducidos a mita. (Arriaga 2010, 57)

Se observa con más claridad que no solo era el aspecto religioso lo que se buscaba prohibir, sino su *socialidad* y los mecanismos de reproducción cultural. En la cita se evidencia la prohibición de fiestas; en esta seguramente entraban el Inti Raymi y los *taquies*, que proviene de la palabra *taqui* ('música'). Es decir que la práctica de su arte también era perseguida.

Como parte de su estrategia de eliminación y negación del conocimiento de los pueblos, mediante la evangelización se calificó a sus prácticas como diabólicas y se las desvalorizó. Quienes aún las mantenían fueron calificados como hechiceros y también perseguidos. Los diferentes lugares de práctica ritual o religiosa fueron igualmente prohibidos, y se creó todo un mecanismo de control y vigilancia sobre las prácticas culturales. La destrucción de las ciudades y la imposición de un nuevo orden simbólico también pueden entenderse como consecuencias directas de la guerra: con la Colonia, el trazo de las ciudades y la colocación de iglesias en determinados lugares forman parte de un proyecto político de control y dominación que busca reemplazar un orden de mundo, representado en símbolos, por uno nuevo, como un proyecto de hegemonía cultural y epistémico. Como parte de este proceso tuvo lugar la destrucción de lugares sagrados y su reemplazo por iglesias, así como la destrucción de los *kipus* y los centros religiosos de los pueblos originarios. El intento de destrucción supone no dejar rastro de la historia.

Ante la conquista y la Colonia como proyecto de dominación social y epistémico, los pueblos originarios encontraron o desarrollaron los mecanismos necesarios para la supervivencia tanto de su socialidad como de sus conocimientos, y aseguraron los dispositivos para su transmisión. Un ejemplo de estos mecanismos son sus formas de narrativa, en las que se puede leer la comprensión que los pueblos originarios tenían del mundo.

León Portilla sugiere, en su estudio sobre la filosofía náhuatl, que un modo de reflexión de la realidad por parte de los mayas era expresar mediante metáforas sus concepciones sobre la vida y el mundo; la verdad debía ser expresada como poesía. Existía una estrategia poética para expresar el pensamiento. Sobre las metáforas dice:

Hay un modo único de balbucir de tarde en tarde «lo verdadero» en la tierra. A base de metáforas, concebidas en lo más hondo del ser, o tal vez «provenientes del interior del cielo» con flores y cantos, es como puede apuntarse de algún modo a la verdad. (León Portilla 2006, 143)

El autor considera que los mayas, a través del uso de la metáfora, enunciaban lo que consideraban era la verdad, en tanto expresa una manera particular de aprehensión del mundo. Más adelante también señala: «Y es que viviendo lo que llamaríamos la indigencia existencial del ser humano, sintieron la necesidad de poner una luz en su vida, de enriquecerla con lo único que da fundamento: la verdad concebida como poesía, flor y canto» (143). La metáfora que se encontraba en la forma de poesía o cantos era utilizada para expresar el orden del mundo. El uso de este recurso narrativo puede ser fuente primigenia para entender los pensamientos y reflexiones que generaron los pueblos originarios.

En los *inkas* encontramos una serie de géneros *literarios* en los que podríamos encontrar esta expresión metafórica. Manuel Galich (1979), un importante historiador del *inkario*, identifica varios, entre ellos el *haylli*, el *huahuauqui*, el *haravi*, el *huayñu*, el *huanca* y los *takis*. Cada uno era utilizado para un momento o fin específico: el *haylli*, para la guerra o la cosecha; el *haravi* sería un tipo de elegía. Estas formas narrativas hablan de historia y socialidad. Se convierten en contenedores de la concepción del mundo de los pueblos, constituyen el patrimonio mayor de la memoria, son la fuente de la visión de vida y de la filosofía de un pueblo.

Son, en suma, productos culturales, porque en ellos están inscritas la historia y la socialidad de sus productores. Mediante su análisis es posible reflexionar sobre la información que nos ofrecen, y eso es lo que haremos a lo largo de la investigación con respecto al ritual.

ACHIKYACHIK: DISPOSITIVOS DE LA MEMORIA Y EL CONOCIMIENTO

La vigencia actual tanto del *tinkuy* como del Inti Raymi nos plantea las siguientes preguntas: ¿cómo explicar que, después de quinientos años de destrucción sistemática del conocimiento y las prácticas culturales de los pueblos indígenas, algunos de ellos se mantengan?, ¿cómo es que ciertos rituales se siguen practicando a pesar de haber sido reemplazados o prohibidos?, ¿cómo es que ciertos saberes continúan en la memoria colectiva de los pueblos sin haber contado con método de registro alguno?

Sin duda, la memoria encontró la manera de permanecer y de ser transmitida de generación en generación. Pero en la memoria no solo se encontraba información de los hechos del pasado, sino también de rituales, prácticas, danzas, sonidos, etc. La memoria activa logró que todo esto perdurara. Ariruma Kowii (2014, 8) acuña la categoría de *achikyachik*, «el equivalente a lo que sería un sensor, un detector, una especie de interruptor que activa y rememora un acontecimiento del pasado, del presente o del futuro»; lo que podría entenderse como un dispositivo de la memoria. Hay que preguntarse, en este sentido, ¿qué objetos, ritos o costumbres pueden ser considerados como un *achikyachik*, y gracias a qué características?

Estas prácticas, rituales, palabras o espacios debían poseer un fundamento, y tal fundamento debía ser conocido por los miembros del colectivo, debían además saber de su riqueza simbólica. Por ejemplo, la fiesta del Inti Raymi se convierte en un *achikyachik* porque en su recreación se encripta el fundamento de dicha fiesta y los conocimientos que están simbolizados, en este caso sería el conocimiento de los ciclos ecológicos y el espacio. (11)

Un dispositivo de la memoria es tal debido a que a través de él se recrea la realidad. Para explicarlo mejor, en la ejecución ritualista del Inti Raymi se recrean los fundamentos que posibilitan el ritual; se recrea la explicación del mundo o de un segmento de la realidad, de un fenómeno. Es decir que la información contenida en los símbolos,

y que se despliega de manera celebrativa en el ritual, es socializada; el conocimiento es socializado. Además, la compleja composición simbólica a través de la cual se representa la realidad, y la interacción que existe entre estos símbolos en un mismo ritual, determinaría que es un *achikyachik*. Entonces, en el ritual del Inti Raymi sucede una re-presentación de la interrelación de lo que los símbolos encarnan. Lo mismo sucedería con el *tinkuy*. Debemos descubrir los símbolos que componen a estos rituales, observar su interacción y discernir sobre el aspecto de la realidad que están re-presentando.

El ritual se convierte en un contenedor de información, y en su ejecución se abre su fundamento o razón de ser. Para ejemplificar esto, mencionaremos a la *apachita*. Alrededor de este hito se produce una práctica, y en ese acto que acciona el hito podemos observar el despliegue de la información.

[*Apachita*] se conforma de la palabra *apana* y la partícula *chi*. *Apana* significa ‘llevar’, la partícula *chi* equivale a la idea de ‘ayudar’, es decir, ‘ayudar a llevar algo’. *Apachita*, según el diccionario del fray González Holguín, significa: ‘Montones de piedras adoratorios de caminantes’. (14)

Durante el *inkario*, en determinados puntos de un camino se ubicaban montículos de piedras que servían como sitios religiosos. De la idea de «ayudar a llevar», se entiende que los caminantes que se detenían a cumplir con el rito religioso en la *apachita*, al continuar con su camino, ayudaban a llevar la religión y la difundían. Sobre esto, Guamán Poma de Ayala (1993, 196) señala:

Mandó Topa Inga Yupanqui que los indios de tierra caliente o los indios de la sierra fuesen a lo caliente, llegasen al apachita, en ello adorasen a Pacha Cámac, y por señal amontonasen piedra, cada cual llevase una piedra y lo echasen en ella, y por señal dejasen flores o paja torcida a la izquierda, hasta hoy lo hacen los indios de este reino este vicio de apachita.

No se trata de que la *apachita* tenga en sí misma información, sino que el acto de dejar la piedra debe ser acompañado de una razón: saber cuál es el fundamento de dicho acto. Es en la repetición del rito que su conocimiento se va desplegando, y en su realización se abre la razón de ser y, por lo tanto, puede transmitirse. En el acto (ritual) de dejar una piedra o flores se reproduce un fundamento teológico. La adoración a

Pachacámac se reproducía y daba como resultado la reproducción de la religiosidad *inka*. A pesar de la simpleza de este rito, se pueden entender los esfuerzos de la Iglesia por erradicarlo. Su ejecución por parte de los viajeros permitía que el conocimiento de aquel orden de mundo se mantuviera. En el II Concilio de Lima (1567), un encuentro para determinar la acción de la Iglesia en territorio americano, aparece una disposición sobre las *apachitas*:

[D]estrucción de las apachetas. Montículos de ofrendas que se encuentran en los cruces de caminos, alto de las montañas son dioses de los caminos, de los viajeros, ofrecen coca, maíz, plumas, viejas sandalias, así, se libran de las fatigas del viaje. (en Kowii 2014, 14)

La Iglesia y la Inquisición persiguieron ciertos rituales, danzas y costumbres, a la vez que símbolos como la *apachita*, que accionan formas rituales. La persecución de estos símbolos derivó en su reemplazo por nuevos, como la cruz: «Destruyan las apachitas de los caminos, poniendo una cruz en su lugar y destierren estas supersticiones» (Pease y Carrera, en Kowii 2014, 14). Se observa una superposición de símbolos que simboliza la colonización de la religiosidad originaria, pero también de sus prácticas y rituales, de su socialidad y, a la vez, del ordenamiento del espacio y el mundo. No era un simple cambio de símbolos, sino de la manera de comprensión del mundo.

El Inti Raymi y el *tinkuy*, al igual que la *apachita*, recrean y reproducen su fundamentación. La explicación teológica de estos rituales se difunde durante su ejecución. La información que contienen se abre al mundo, y es en ese instante cuando podemos aprehender aquella cosmovisión, su justificación religiosa y, más profundo aún, la concepción y el ordenamiento de mundo que resguardan.

Estos rituales se convierten —creemos nosotros y a lo largo de esta investigación lo iremos demostrando— en contenedores de conocimiento, al cual para nuestros fines entendemos como «un proceso de apropiamiento de lo real en el pensamiento» (Paredes 2003, 6), es decir, un proceso mediante el cual la realidad se ordena, adquiere sentido y lógica. La ciencia es uno de estos mecanismos; asimismo, existen otros. Edison Paredes señala:

El ser humano ha generado, a lo largo de la historia, multiplicidad de «seres» reales pero que no existen. Los seres de los mitos, de las leyendas, de

la ciencia ficción, de la religión..., el minotauro, el centauro, los ángeles, los demonios, etc. Construcciones reales que determinan la vida de una sociedad, que la configuran y le dan sentido. (6)

Este dar sentido es otorgar un orden a las cosas que rodean al ser humano, explicar ciertos fenómenos, ya sea en forma de conceptos o insertos dentro de leyendas u otras expresiones. Anteriormente decíamos que había una reflexión estética sobre la existencia y el mundo en los pueblos originarios. Justamente en esas expresiones se encuentra el sentido del mundo, el orden o su explicación.

Ahora, como sabemos, las leyendas, los mitos e incluso las expresiones estéticas como la poesía y el teatro son manifestaciones que se difunden cuando son contadas, recitadas o actuadas; esto es, cuando cumplen su razón de ser, cuando son ejecutadas, posibilitan su transmisión. Las leyendas y los mitos están hechos para ser compartidos y transmitidos a través de distintos dispositivos; la oralidad es uno de ellos.

En primera instancia, la leyenda, los mitos, la poesía y el teatro son mecanismos de la memoria y a la vez del conocimiento. Se convierten en contenedores de saber: en ellos se guardan ciertas nociones —quizás básicas—, conceptos clave o principios filosóficos. El conocimiento se codifica y encripta en estos dispositivos, con lo que posibilita su supervivencia en el tiempo y espacio. El *tinkuy*, en tanto ritual, es uno de estos mecanismos, y es nuestro objetivo desarrollar el conocimiento que contiene. Creemos que es posible analizar el símbolo y los rituales para descifrar la información que guardan, y de esta manera aproximarnos a ese orden de mundo.

Consideramos asimismo que el conocimiento tiene estrecha relación con la memoria y sus dispositivos, pues en ellos se cifra y se transmite información sobre cómo el ser humano se coloca frente al mundo. El *tinkuy* es una categoría de la cual queda muy poca información, pero sobrevive la noción de este como encuentro de opuestos. En esta mínima noción, creemos, se encuentra contenida una reflexión mayor sobre la realidad, que tendría especial relevancia a la hora de entender las dinámicas socioculturales de los pueblos andinos. Este conocimiento se ha disipado en el tiempo; no obstante, confiamos en que sobrevive en el ritual.

CAPÍTULO SEGUNDO

EL RITUAL DEL *TINKUY*

Esta investigación tiene por objetivo demostrar que el *tinkuy* es un concepto a partir del cual podemos dilucidar las dinámicas socioculturales de los kichwa. Por lo tanto, es necesario entender que da cuenta de cierto modo de aprehender el mundo. Es justamente en el ritual donde haremos la lectura de lo que es el *tinkuy*, y cómo en él se concentran expresiones de lo que llamamos «racionalidad andina». Debemos entender también el lugar que el ritual ocupa en la socialidad kichwa, y su relación con el modo de aprehensión del mundo, así como la forma en que las representaciones de la realidad se condensan en símbolos. Lo que expresa el ritual también tiene correspondencia con su representación simbólica. Entre ambos, símbolo y ritual, se desentraña el *tinkuy*.

DE LA REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA A LA REPRESENTACIÓN RITUAL

Existe una relación ritual-celebrativa del *runa* (sujeto andino) con la realidad. En un primer momento de aprehensión del mundo, el orden es sistematizado y condensado en el símbolo. Pero este símbolo, para cumplir su función de contenedor de conocimiento, necesita ser ejecutado a través del ritual, lo que produce que la interpretación del mundo, el entendimiento de la realidad, «se “revel[e]” en la celebración de la misma [realidad]» (Estermann 2006, 104).

El símbolo para el runa «es la presentación de la “realidad” en forma muy densa, eficaz y hasta sagrada; no es una mera “re-presentación cognoscitiva”, sino una “presencia vivencial” en forma simbólica» (105). El símbolo no se entiende solamente como una abstracción, sino que, mediante su ejecución celebrativa, se puede entender el mundo. La abstracción de la realidad contenida en el símbolo se despliega, se recrea, en la fiesta ritual. La realidad encriptada se decodifica en el momento en que su información se revive, hecha presente, el momento en que la realidad se recrea. La realidad se (re)interpreta en su recreación. Teniendo esto en cuenta, Estermann plantea que «el *runa/jaqi* no es logocéntrico (en el doble sentido), ni menos grafocéntrico; su forma predilecta más bien es el rito, el orden visible, la sensibilidad, el baile, el arte, el culto» (78). Son estos otros sentidos los que, para el caso de la racionalidad andina, el símbolo busca resaltar.

El símbolo nos habla de prácticas celebrativas concretas. Y es en esta relación, en este paso de lo simbólico a la experiencia, entre el símbolo y el ritual, donde debemos buscar la racionalidad² andina. De este modo, la celebración ritualista da cuenta de la relación del runa con la realidad. «En la relación ceremonial-ritual, el *runa/jaqi* se siente parte de la realidad» (107); realiza la fiesta ritual porque de esa manera no se sitúa fuera de ella. Su conocimiento no es una contemplación del mundo, sino que representa en la fiesta el orden del mundo, y en esta realización se siente y forma parte de él. De ahí la importancia del ritual en la sociedad kichwa, y en la reproducción de su vida social. La relación establecida entre el *runa* y la realidad es caracterizada por Estermann de la siguiente manera:

El primer afán del *runa/jaqi* andino no es la adquisición de un conocimiento teórico y abstractivo del mundo que le rodea, sino la inserción mítica y la (re)presentación cúllica y ceremonial simbólica de la misma. La realidad

2 Entendemos a la racionalidad en los términos que plantea Estermann (2006, 100): «[U]n cierto modo de concebir una realidad, una característica de interpretar la experiencia vivencial, un modo integral de entender los fenómenos, un esquema de pensar, una forma de conceptualizar nuestra vivencia, un modelo (*paradeigma*) de (re)presentar el mundo». Bajo este precepto, todos los pueblos son capaces de generar sus propias racionalidades o, lo que es lo mismo, un determinado modo de representar el mundo y entender los fenómenos.

se «revela» en la celebración de la misma, que es más una reproducción que una representación, más un «re-crear» que un «re-pensar». (104-5)

Esta inserción mítica y la representación cültica ceremonial develan la importancia del ritual para el sujeto andino, en cuanto tiene que ver con la decodificación y reproducción del conocimiento. Estermann señala lo siguiente:

La celebración («re-creación», «culto») no es menos real que la realidad misma que aquella hace presente, sino más bien al revés: en lo celebrativo, la realidad se hace más intensa y concentrada (*synballein*). El símbolo [...] no es una mera «re-presentación» (*abbid*) cognoscitiva, sino «una presencia vivencial en forma simbólica». (105)

Por lo tanto, es en el símbolo y a través del ritual donde la realidad y el conocimiento sobre ella se vuelven «presencia vivencial», donde se ejecutan.

El símbolo, según Mircea Eliade (1999, 12),

revela ciertos aspectos de la realidad —los más profundos— que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser.

El *tinkuy* es el ritual mediante el cual se ejecuta la información concentrada en un determinado símbolo, la *tawapaqa* o la *chakana*.³ En la ejecución ritualista, lo que el símbolo condensa se re-presenta. El conocimiento atrapado en este es recreado, puesto en escena —es decir, desplegado— y, en su representación, la explicación del mundo es vivida, no admirada sino celebrada. El ritual hasta cierto punto se convierte, en este caso, en un mecanismo pedagógico, puesto que, al desplegar la información condensada en el símbolo, se imparte el conocimiento y se asegura su repetición en el tiempo.

¿Qué contiene el símbolo de la *tawapaqa* y qué se recrea a través del ritual? La *tawapaqa* es resultado de la unión del cuadrado y el círculo,

3 *Tawapaqa* y *chakana* hacen referencia a una cruz cuadrada con un círculo en el centro; sin embargo, provienen de culturas diferentes. La *tawapaqa* proviene de la cultura tiwanacu y la *chakana*, de la quechua-puquina. Ambas han habitado los Andes, pero en diferentes períodos (Lajo 2003).

figuras que Javier Lajo, a través de un trabajo arqueológico, descubre que se encuentran reiteradamente en la mayoría de templos religiosos y astrológicos en los Andes. Este símbolo representa una «tipología par, de templos “semisubterráneos” y cultos, el cuadrado y el circular, el “paterno” y el “materno”, el “masculino” y el “femenino”» (Lajo 2003, 74-5). Las figuras representan la concepción dual del sujeto andino: dos distintos que de alguna manera deben existir juntos, en relación necesaria para la existencia de ambos.

Para Lajo, la relación de dos distintos (cuadrado y círculo) es producto de la proporcionalidad. El círculo y el cuadrado individualmente no tienen sentido para el sujeto andino, sino que solo en su relación cobran importancia, y esa relación es lo que hay que analizar. Esto «nos conduce a entender su simbolismo relacional, o lo que llamaremos “vincularidad”, que son los vínculos de complementación y proporcionalidad, entre estas dos figuras geométricas como fórmulas simbólicas para entender la complejidad de su conjunto» (75). Lo importante es entender que los distintos no se comprenden como excluyentes, sino como opuestos complementarios, que deben encontrar la forma de existir, particularmente y en conjunto. Esta *manera* es el «“método” o “proporcionalidad de los complementarios”, o en runa simi: *yanan tinkuy*» (78).

De esta manera, Lajo encuentra que uno de los principios fundamentales del sujeto andino es la preocupación por encontrar la forma de la existencia de los diferentes: «Es a través de este “método” que el mundo/realidad existe. El resultado del método aplicado a las figuras del cuadrado y el círculo es la cruz cuadrada, conocida como *cruz de Tiwanaco* o *tawapaqa*» (78). Al analizar esta última palabra, señala que significa ‘espacio de tiempo’. En esta forma simbólica se ejemplifica que el universo (espacio-tiempo) existe como resultado del método de la proporcionalidad y complementariedad.

La relación entre estas dos figuras se entiende como la necesidad de complementarse. A la cruz de Tiwanacu se la conoce también como *chakana*, que Lajo define como «puente» y «tranca u obstáculo interpuesto como complemento de aguante o apoyo o vínculo para que algo funcione como herramienta instrumental» (86). Con la idea de travesañ o obstáculo, Lajo ejemplifica cómo un objeto es utilizado para realizar adecuadamente una acción; si el objeto no existiese, la acción no

podría realizarse. El complementarse posibilita que algo cumpla su función, por lo que todo objeto-sujeto debe ser «proporcional al elemento con el que se encuentra vinculado» (86). La *chakana*, *tawapaqa* o cruz de Tiwanacu es la representación simbólica de la complementación del círculo y el cuadrado, a través de la proporcionalidad. Este es el primer principio que tomamos para la definición del *tinkuy*.

La danza del Inti Raymi es la puesta en escena de este pensamiento. Por ejemplo, en Cotacachi, el ritual se concentra en la plaza matriz de la ciudad, que es cuadrada. Los danzantes se detienen en las esquinas y se mueven en círculos por varios minutos. Se desplazan de intersección a intersección danzando en línea recta. De esta manera, la plaza se ocupa con la danza circular, es decir, el círculo ocupa el cuadrado. Mediante la danza, se escenifica cómo el cuadrado y el círculo se encuentran como proporcionales.

La *chakana* o *tawapaqa* contiene dos fundamentos del *tinkuy*. El primero es la proporcionalidad, que surge del proceso en el que el círculo y el cuadrado logran coexistir conjuntamente. El segundo es la complementariedad, entendida como la necesidad que tienen dos opuestos de relacionarse. La «modalidad secreta del ser» que expresa Eliade vendría a ser la necesidad del *runa* de encontrar la forma de relacionarse/complementarse con su opuesto.

El *tinkuy* es el ritual; la *chakana* o *tawapaqa*, su contraparte simbólica. La ejecución ritualista permite la ejecución vivencial o representación vivida de los principios de proporcionalidad y complementariedad, que toma forma en el enfrentamiento físico ritual.

El *tinkuy* es una fiesta ritual por sí sola, y así es celebrada en Perú y Bolivia. Por su parte, en Ecuador, el *tinkuy* está inmerso en el Inti Raymi, y debemos tener en cuenta que la línea que separa ambos rituales es muy fina.

EL RITUAL DEL TINKUY EN LOS ANDES

El ritual del *tinkuy* tiene lugar en Bolivia, Perú y Ecuador. En el caso boliviano, ocurre el 3 de mayo con el nombre de Fiesta de la Cruz o Tata Pachaka, específicamente en el pueblo de San Pedro de Macha. Durante el ritual, las comunidades alrededor del poblado se agrupan y acuden bailando al son de instrumentos como el charango, la quena, la

flauta, la zampoña y otros, con un mismo paso, una especie de trote, resultado del zapateo. De vez en cuando se detienen, bailan en círculo y zapatean con fuerza. Finalmente, llegan a la plaza entonando sus melodías, mientras siguen zapateando. Deben ingresar mostrando su fuerza y su predisposición para el enfrentamiento, sin miedo.

Ya en el pueblo ocupan la plaza central y las calles a su alrededor, donde se encuentra la iglesia. En determinado momento suceden los enfrentamientos, que pueden ser grupales o individuales, a puño limpio, aunque también ocurren batallas campales con piedras. Llama la atención que las peleas individuales tienen lugar en medio de un círculo formado por los otros danzantes. La pelea es entonces controlada. Una pareja de contendientes se ubica en el centro del círculo y comienza a pelear. Cuando uno de los dos cae al piso, la contienda se detiene y se separa a los hombres (aunque, en este caso, las mujeres también pueden luchar). Quienes se encargan de controlar la pelea son los mayores de la comunidad, sus capitanes y miembros de la Policía boliviana.

El momento en que ocurren las peleas grupales, es decir, entre diferentes comunidades, no existe ya el mecanismo de control del círculo. La pelea se desborda, y entonces interviene la Policía. Debido a que participa un número considerable de personas, se utilizan gases lacrimógenos como mecanismo de dispersión. Una vez dispersos, la pelea ritual termina.⁴

En Perú, el formato y la fecha son distintos. Una expresión del *tinkuy* la encontramos en Ch'iaraje, un espacio ubicando entre la provincia de Canas y Canchis, en el departamento de Cuzco. Cada 20 de enero, las comunidades cercanas se encuentran en este punto medio para dar lugar al *tinkuy* (Cama y Ttito 2003), aunque los enfrentamientos físicos también ocurren durante otras festividades como la Navidad, a la cual se conoce como Fiesta de Santo Tomás (Cama y Ttito 2017).

Ch'iaraje es una pampa con elevaciones, en medio del páramo. Los comuneros se posicionan unos frente a otros y empiezan a gritar consignas de peleas y ataques. Unos pocos van a caballo, y estos son los que se enfrentan en primer lugar. Luego los comuneros a pie salen de su posición y se encuentran a campo abierto, lanzando piedras, utilizando catas y látigos. La pelea ritual ocurre en la mañana y en la tarde.

4 Para observar el ritual en Macha, Bolivia, ver Kaplécx (2022).

La primera parte se detiene en una especie de mutuo acuerdo: cuando consideran que la pelea ha sido suficiente, se retiran y descansan. En sus posiciones de descanso siempre hay música, antes y durante la pelea. Luego, en la tarde, comienzan los llamados al combate, hasta que una vez más se deciden y se encuentran a campo abierto. El objetivo de la pelea es hacer retroceder al oponente lo que más se pueda.⁵

EL TINKUY EN ECUADOR

En el caso de Ecuador, el ritual del *tinkuy* se celebra en el marco de las fiestas del Inti Raymi, en las ciudades de Cotacachi y Otavalo. Conocemos además, por la obra de Emma Cervone, que en el pueblo de Tixán (Chimborazo) también ocurrían enfrentamientos en el mes de junio, que la Iglesia reemplazó por el llamado Festival de la Cosecha. Hablando sobre los orígenes de esta, Cervone (2000, 131) comenta: «Era el momento de la confrontación ritual entre áreas y comunidades indígenas opuestas que luchaban para ganarse la plaza al entrar en ella cabalgando a velocidad». Esto hoy en día ya no ocurre.

Sin embargo, el *tinkuy* se ha mantenido en Otavalo y Cotacachi, cuyos protagonistas pertenecen al pueblo otavalo de la nacionalidad kichwa. El Inti Raymi tiene lugar en el mes de junio, desde el día 22, y dependiendo de la comunidad se extiende hasta por quince días. En ambos casos ocurre un enfrentamiento físico entre comunidades, suceso que se da en el marco de una ritualidad.

Debemos dar paso al análisis del ritual, para responder qué entendemos por este y qué aspectos vamos a considerar. Una definición nos la da Martín Lienhard (2003, 16):

La noción de ritual no designará los rituales individuales (de tipo neurótico), sino los rituales colectivos, y entre estos, no los rituales llamados cotidianos, sino aquellos religiosos o seculares, que se encuadran en un espacio-tiempo específico y que se reproducen en fechas fijas.

Entendemos que un ritual rompe con la cotidianidad, de modo que hace posible la irrupción de una temporalidad distinta. Además, se presenta en un contexto, de ahí que sea necesario, para su interpretación, analizar este ámbito.

5 Para observar el ritual de Ch'iaraje, ver Nina Kara (2017).

Lienhard agrega que al ritual

podemos entenderlo como una especie de «texto», *un mensaje* multimedial que uno o varios *emisores* (por ejemplo, determinados grupos que forman parte de una comunidad) le transmiten a uno o varios *receptores* (por ejemplo, la comunidad en su conjunto). La operación de transmisión supone la existencia de un canal (o un medio) —que llamaremos «ritualidad»— y de un sistema de normas compartidas para la *codificación* y la *descodificación* del «texto» ritual. (15)

Al realizar el análisis debemos buscar el mensaje del texto. Como hemos señalado, estas prácticas culturales no son folclóricas, sino que en ellas se encuentra codificada la manera de comprensión y ordenamiento del mundo. Es en el ritual que el *runa* vuelve a poner en escena la representación del mundo andino; por lo tanto, se decodifica la racionalidad andina.

¿Qué significa que, mediante el ritual, la representación —es decir, el orden del mundo andino— vuelva? Lienhard señalaba dos componentes para poder entender el ritual: el espacio y el tiempo. Mediante el *tinkuy* y el *Inti Raymi*, la comprensión del espacio y del tiempo propia de los Andes se decodifica y vuelve a estar presente. Se reordenan el espacio y el tiempo de acuerdo a la racionalidad andina. Mediante la ruptura de la cotidianidad se produce la emergencia no solo de un nuevo tiempo, sino de una espacialidad distinta. Esta emergencia, entendida como una ruptura, nos lleva a pensar que el espacio, en su relación con el ritual, se vuelve a hacer presente, sino que se crea nuevamente.

Eliade (1998, 21) señala que el espacio necesita ser creado: «Es la ruptura operada en el espacio lo que permite la constitución del mundo, pues es dicha ruptura lo que descubre el “punto fijo”, el eje central de toda orientación futura». Por lo tanto, el ritual cumple una función en la relación del sujeto con el espacio y su territorio, es la recreación de un orden. Mediante el ritual opera una «transformación del caos en cosmos por el acto divino de la creación» (28). Al ser repetitivo, cada vez que se lo ejecuta, se vuelve a crear el espacio, vuelve a emerger y a vitalizarse el orden, en este caso, del sujeto andino: «Cada año el mundo ha de ser creado de nuevo» (41). Cada año se repite la re-creación del espacio, pero a la vez se reproduce un tiempo sagrado. Cada año vuelve una cierta temporalidad.

El tiempo sagrado, dice Eliade, «es por su propia naturaleza reversible, en el sentido de que es, propiamente hablando, *un tiempo mítico primordial hecho presente*. Toda fiesta religiosa, todo tiempo litúrgico, consiste en la reactualización de un acontecimiento sagrado» (53). El tiempo y el espacio primigenio son re-creados y a la vez reactualizados. El *Inti Raymi* y el *tinkuy* son los mecanismos que permiten la rememoración de un espacio-tiempo sagrado. Esta característica se da debido a que se celebran el momento y el lugar en que este conocimiento fue otorgado al ser humano por parte de los dioses, en un orden primigenio. Podríamos decir que es la rememoración de conocimientos pasados la que se vuelve a hacer presente mediante el ritual.

La racionalidad de los Andes, aquel orden del mundo estructurado en el pasado, retorna una y otra vez a través del ritual. Esta es una de las funciones del *tinkuy* y el *Inti Raymi*. Cada año, aquel cosmos primordial cíclico se enfrenta a un contexto diferente. «El tiempo sagrado es [...] un tiempo circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio del ritual» (54). Es la noción de círculo que atrapa al tiempo y lo torna recuperable. Eliade señala que la «festividad no es la “conmemoración” de un acontecimiento mítico (y, por tanto, religioso), sino su reactualización» (63).

El *tinkuy* y el *Inti Raymi*, al ser anuales, permiten la reactualización del orden pasado. Se decodifica el cosmos original, al hacer florecer las concepciones de un pueblo sobre el tiempo y el espacio y enfrentarlas a nuevos contextos. Esta es la segunda función del ritual, la reactualización, cuando la codificación que compone dicho orden se abre y sobrevive de cara al contexto.

Esterman (2006) ya daba cuenta de que la inserción en la realidad es celebrativa. De ahí que afirma que en el mundo andino acontece una *representación vívida de la realidad*, que se puede entender como la creación continua de ese espacio y tiempo primordiales posibilitados por el ritual. Este sería, según Eliade (1998, 28), «la transformación del caos en cosmos por el acto divino de la creación», y la reactualización de este cosmos —que «renace cada año» (56)— mediante la repetición.

Los rituales del *Inti Raymi* y el *tinkuy* han sido los dispositivos de mayor importancia para mantener la reproducción de la cultura kichwa y sus saberes, debido a la densidad que contienen en su simbología. La

capacidad del *tinkuy* de volver a hacer presente un orden primigenio o arcaico, y la forma en que se reactualiza a sí mismo, nos permitirán entender, más adelante, cómo el *tinkuy* regula las relaciones culturales y sociales de los kichwa. Estas dos características no solo se quedan atrapadas en la fiesta ritual, sino que forman parte de la socialidad kichwa. Desde este mecanismo se regula la relación del sujeto andino, el *runa*, con el pasado y el presente, con su historia y su ser contemporáneo. Podría incluso abrir una ruta de análisis para entender cómo la cultura kichwa otavalo se inserta en la modernidad.

INTI RAYMI Y *TINKUY* EN COTACACHI Y OTAVALO

Otavalo y Cotacachi son dos municipios colindantes; se encuentran en la provincia de Imbabura, al norte de Ecuador. Sus poblaciones, en su gran mayoría kichwas otavalo, celebran año a año el Inti Raymi a partir del 22 de junio, pero además son las únicas del país que, en el marco de esta fiesta, realizan el ritual del encuentro físico: el *tinkuy*.

Para entender el contexto en el que estos rituales se llevan a cabo, es necesario describir ambas localidades. En Otavalo, un gran número de kichwas se dedica a la actividad del comercio de textiles y artesanías. Son ampliamente reconocidos como excelentes comerciantes, lo que ha permitido que se produzca una incipiente acumulación de capital. Como consecuencia, a partir de la década de 1970, los habitantes de las comunidades migraron para instalarse en el centro urbano.

Otavalo evidentemente es una ciudad kichwa; en contraste, en Cotacachi, el número de familias kichwas que habitan el centro urbano es mínimo. La gran mayoría se asienta en las comunidades que están en los alrededores. Una buena parte de la población se dedica a la agricultura, y otro tanto son migrantes que salieron a ciudades como Quito, donde se dedican a la construcción y otras actividades. Es necesario contextualizar este hecho, pues nos ayudará a entender la relación del ritual con el espacio en cada localidad y también por qué, en Cotacachi, al ritual del *tinkuy* se lo conoce como «toma de la plaza».

En Otavalo, el *tinkuy*, en su forma de enfrentamiento físico, se realiza en los días que se conocen como San Juan Capilla: 25, 26 y 27 de junio. En Cotacachi, la toma de la plaza ocurre los días 24, 25, 29 y 30 de junio.

Existe una diferencia en cuanto al espacio de la fiesta ritual en ambas localidades, y también al interior de Otavalo. En Cotacachi, tanto el *tinkuy* como el Inti Raymi se llevan a cabo en la plaza matriz, y en ellos participan todas las comunidades. Por otro lado, en Otavalo, el *tinkuy* se desplaza del centro urbano hacia un barrio en el oeste llamado San Juan, mientras que el Inti Raymi ocurre tanto en San Juan como en el centro de la ciudad. Sin embargo, las comunidades que participan del *tinkuy* no ingresan al centro urbano. Aquí participan los kichwas urbanos y ciertas comunidades, como Peguche o Quinchuqui, que no acuden a San Juan.

Esta distinción en la realización de los rituales en el espacio se corresponde con una diferencia y una semejanza en el tipo de baile del Inti Raymi. La danza de las comunidades de Cotacachi y la de las que ocupan el espacio de San Juan son idénticas. Las otras comunidades de Otavalo presentan un estilo distinto en cuanto a vestimenta y música. Esto posiblemente indique que el baile de las comunidades de Cotacachi y San Juan se trata de una forma más antigua.

Los cambios en los elementos rituales de ciertos sectores de Otavalo se pueden entender debido a que los miembros de estas comunidades —a partir de sus prácticas económicas como comerciantes y productores textiles— han salido al extranjero desde aproximadamente la década de 1930, y hacia el interior del país desde inicios del siglo XX (Maldonado 2004),⁶ lo que los habría llevado a un enfrentamiento con distintos códigos culturales y procesos de modernización. Las comunidades de Cotacachi mantuvieron la agricultura como actividad económica principal y, por lo tanto, tuvieron un menor contacto con lo externo; de ahí que su danza se mantenga.

Durante los enfrentamientos físicos, tanto en la toma de la plaza (Cotacachi) como en San Juan Capilla (Otavalo) se producen heridos y en ocasiones muertos. El municipio de Cotacachi, en conjunto con las comunidades y la principal asociación indígena del cantón, la Unión de Organizaciones Campesinas de Cotacachi, ha realizado campañas con el fin de disminuir la intensidad de las peleas; como resultado, en los últimos tres años no ha habido fallecidos. En el caso de Otavalo, hace

6 Para más información, se puede consultar el documental *Mindalae* (Maldonado 2011).

diez años las peleas casi habían desaparecido. No obstante, desde hace cinco se han reactivado, y hace dos ocasionaron muertes. Como dijimos, el *tinkuy* en Otavalo suele desplazarse hacia el barrio San Juan; sin embargo, en las últimas dos oportunidades, las peleas se han suscitado en el mismo centro.

Debemos puntualizar que nos referiremos a las peleas entre comunidades, a sus heridos y muertos, en el marco de la «violencia ritual». Los muertos se entenderán como parte del rito y el sacrificio, como describiremos en las líneas siguientes.

Pasemos ahora al análisis descriptivo del *Inti Raymi* y el *tinkuy*, no sin antes señalar una vez más que no hago esta reflexión desde una posición de investigador-observador, sino desde la experiencia de haber sido partícipe de ambos rituales. Soy kichwa otavalo y durante varios años he participado del *Inti Raymi* y del *tinkuy* tanto en Otavalo como Cotacachi.

El *tinkuy* se visibiliza como ritual en el *Inti Raymi*, por lo que la descripción de uno es a la vez la explicación del otro.

Estos rituales empiezan con el baño ritual o *armay tuta*, el cual se lleva a cabo la noche del 22 de junio para el caso de Otavalo, y la noche anterior al primer día de baile, es decir, el 23, para las comunidades de Cotacachi. Ya señalamos que el ritual viene a ser el renacimiento de la existencia, o la creación y recreación del cosmos. Para los kichwa otavalo, el *Inti Raymi* es el comienzo de un nuevo ciclo vinculado al calendario agrícola; se podría decir que es el año nuevo para estos pueblos. El baño es un acto ritual sagrado debido a que marca el fin de un ciclo y el comienzo de otro, es un acto de purificación energético. Eliade (1998, 60) comenta sobre esto:

El año nuevo es una reactualización de la cosmogonía, implica la reanudación del tiempo en su comienzo, es decir, la restauración del tiempo primordial, del tiempo «puro», del que existía en el momento de la creación. Por esta razón, con ocasión del año nuevo, se procede a realizar «purificaciones».

El baño ritual como acto de purificación es indispensable y da comienzo a un tiempo sagrado. Los danzantes que han decidido participar del *Inti Raymi* y del *tinkuy* lo realizan con la finalidad de adquirir la energía para los días venideros y para el nuevo año.

Los participantes del ritual acuden a lugares de concentración energética conocidos como *wakas* —en este caso, en los que haya agua; por ejemplo, cascadas y *pukyos* ('ojos de agua')— y se los escucha decir que de esta manera dejan la energía acumulada durante el año que ha pasado (sobre todo la mala) y a la vez recargan nuevas energías para el año venidero.

Participando ritualmente en el «fin del mundo» y en su «recreación», el hombre se hacía contemporáneo de *illud tempus*, nacía, por tanto, de nuevo, recomenzaba su existencia con la reserva de fuerzas vitales intacta, tal como lo había estado en el momento de su nacimiento. (62)

Al igual que el espacio y el tiempo se recrean, el hombre también lo hace mediante la noción de nacer de nuevo; la existencia del sujeto también se vuelve cíclica.

El agua es un elemento que simbólicamente se hace presente de diversas formas en la danza del Inti Raymi. Eliade menciona que el agua en muchas culturas posee ciertas virtudes:

El simbolismo de las aguas implica tanto la muerte como el renacer. El contacto con el agua implica siempre una regeneración: no solo porque la disolución va seguida de un «nuevo nacimiento», sino también porque la inmersión fertiliza y multiplica el potencial de vida. (97)

Al simbolizar la muerte y el nacimiento, el agua se convierte en un elemento fundamental del *tinkuy*. El ritual puede involucrar la muerte, pero también contiene el renacimiento, tanto del individuo como del orden del mundo. El uso del agua en el baño se convierte en el modo de simbolizar estos aspectos del ritual y, al mismo tiempo, en un sentido religioso, de preparar a los participantes. El agua va estar presente durante el Inti Raymi bajo la noción de flujo, una simbología que marca cierta parte de la danza y su avance.

La primera parte del baile del Inti Raymi en Cotacachi consiste en la concentración. Cada comunidad nombra capitanes, que serán los encargados de ir a las casas de los comuneros; estos, una vez que empiezan a bailar, se convierten en danzantes del ritual. A cada casa se dirigen bailando. De esta manera, también empieza la concentración de energía y fuerzas; poco a poco el baile se torna más enérgico. Una vez concentrados, sucede lo que Wibbelsman (2015) llama «la largada»: en

cada comunidad los danzantes van avanzando por los caminos que los unen con el centro urbano.

La largada o avanzada va acompañada de gritos como «*kaymi Topo*» ('aquí esta Topo')⁷ y «*kashnamari*» ('así somos') —cada comunidad tiene sus propias expresiones—, mezclados con el sonido de flautas, churos y rondines y con el zapateo rítmico de cientos de danzantes. En este ejercicio, cada comunidad hace notar su presencia.

Hay dos ritmos de avance. Cuando una intersección está próxima, la marcha se vuelve más rápida, y se percibe más fuerza para ocupar el espacio. La esquina como punto de intersección de líneas es el lugar que permite el encuentro. En este momento es necesario consagrar el espacio a través del baile, que además permite dejar fluir la energía. Se ocupa cada esquina bailando en círculo, gastando la energía acumulada en el recorrido en línea recta. La segunda velocidad se da cuando se está lejos de la intersección: el paso se torna más lento, se agrupan los danzantes, se sincroniza el zapateo, se acumulan fuerzas para volver a desatarlas y gastarlas. Una vez hecho esto, se acelera y se ocupa la intersección con fuerza.

También durante la avanzada, hay danzantes que, moviéndose en zigzag, van dando orden a los cientos de bailadores, para que formen líneas. En la comunidad de La Calera, uno de los danzantes grita «*filata hapi*» ('formar líneas') o «*ralo, ralo*»: de esta manera se sincronizan el paso y las melodías, para aumentar su fuerza y que su presencia sea notoria.

Sobre este baile en zigzag, el *tayta* Alfonso Maygua comenta lo siguiente: «Antes solíamos bailar así, *quingueado* o serpenteado. ¿Por qué bailábamos así? El serpenteado es el camino del agua que al llegar a su destino se acumula como un remolino, hinchándose hasta convertirse en un nuevo río» (Wibbelsman 2015, 142). La danza en línea recta, antes «serpenteado», es la representación del flujo del agua, un río. Al llegar a una intersección, o el momento en que la danza se detiene para bailar en círculo, ocurre la representación del agua represada, concentrada, cuyo flujo posteriormente se vuelve a liberar.

Entonces, el baile en círculo, el remolino, es una concentración de fuerza/energía. También el flujo del agua representa al *amaru*

7 Topo es el nombre de una de las comunidades más grandes de Cotacachi. Se asienta en las faldas del volcán del mismo nombre.

(‘serpiente’), que para los kichwas y varios otros pueblos representa la sabiduría.

Las diversas comunidades, así, se trasladan hacia la plaza matriz, y el momento de ingreso a ella es probablemente uno de los de mayor éxtasis del ritual. Se entra a gran velocidad, zapateando más fuerte, subiendo de tono los gritos, haciendo más ruido, con la intención de hacer sentir el ímpetu de la comunidad que arriba. La plaza, de aquí en adelante, será el escenario del *Inti Raymi* y del *tinkuy*. Debemos señalar qué representa este espacio y qué sucede con él durante el ritual.

La plaza es un espacio simbólico, en ella hay instituciones y una memoria que la dotan de significaciones. Por un lado, es un espacio de poder, pues en ella se encuentra el municipio, representando al Estado. También es un centro religioso, ya que la iglesia principal del cantón se encuentra allí. Pero no solo es el espacio de la religión católica, ya que la plaza pudo haber sido construida sobre un antiguo lugar sagrado, una *waka*.

Con Eliade veíamos que el ritual permite la recreación del espacio. Ocurre el paso del caos al cosmos, que en el espacio se traduce en la emergencia de cierto orden. A través del ritual, el mundo se crea, rememora y reactualiza año tras año. Eliade (1998, 21) también señala que el espacio, a través de la experiencia religiosa, se vuelve heterogéneo: «Para el hombre religioso el espacio no es homogéneo; presenta roturas, escisiones: hay porciones de espacio cualitativamente diferentes de las otras».

Por ejemplo, para el *runa*, no todos los espacios de la naturaleza son iguales: existen lugares de concentración energética (*wakas*) donde se pueden realizar ceremonias o curaciones; hay que mostrarles sumo respeto. Asimismo, hay lugares que se considera que tienen una carga negativa.

El momento en que el espacio se recrea mediante una práctica ritual, se lo consagra por el tiempo que esta dure. Es lo sagrado lo que fragmenta al espacio. El *tinkuy* y el *Inti Raymi*, al poseer una dimensión sagrada que trae de vuelta y hace presente un orden primigenio, que permite volver a crear y recrear el espacio, transforman la plaza. No es el mismo espacio que el resto del año. El ritual permite la emergencia, en la plaza, del orden andino, y este espacio queda regido bajo esta racionalidad durante los días de fiesta ritual. Entonces, el espacio

no es homogéneo; existen fracturas que hacen que ciertas zonas sean cualitativamente diferentes unas de otras. Es decir, en el espacio existen divisiones. La segmentación habla de un orden o lógica que reina sobre él.

Deleuze y Guattari reflexionan sobre el espacio e introducen dos categorías: lo liso y lo estriado, de las cuales nos ayudaremos para ejemplificar este cambio de orden en el espacio producido por el ritual. Primero, debemos decir que lo liso y lo estriado no son nociones separadas, más bien existen «combinaciones entre ambos; el espacio liso no cesa de ser traducido, transvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente restituído, devuelto a un espacio liso» (Deleuze y Guattari 2000, 484). Creemos que el ritual del *tinkuy* rompe un tipo de estriaje producido por el Estado colonial blanco-mestizo, y lo vuelve liso, potenciando un estriaje diferente. La noción de estriaje da cuenta de un espacio que se encuentra segmentado, dividido proporcionalmente de acuerdo a cierta lógica. «Lo liso es un *nomos*, mientras que lo estriado siempre tiene un *logos*, la octava, por ejemplo» (486). Este *logos* hace referencia a las reglas bajo las cuales se divide el espacio. Sobre esto, los autores añaden:

Se dirá que las frecuencias pueden distribuirse en intervalos, entre cortes, o distribuirse estadísticamente, sin corte: en el primer caso se llamará «módulo» a la razón de distribución de los cortes e intervalos, razón que puede ser constante y fija (espacio estriado recto). (486)

El *logos* es un intervalo o patrón que divide el espacio, es decir, la razón que lo divide. Existe una racionalidad que lo corta. Este patrón o razón que segmenta va creando un espacio homogéneo: «Cuanto más regular es el entrecruzamiento, más denso es el estriaje, más homogéneo tiende a devenir el espacio» (496). La práctica religiosa, como veíamos, produce espacios diferenciados. El ritual va rompiendo la homogeneidad del espacio, lo dota de cualidades distintas: en los desplazamientos de la danza se realizan paradas en cada esquina; al consagrarlas mediante el baile, se las convierte en algo cualitativamente distinto a lo que eran antes de la danza. Se rompe entonces el estriaje.

El momento de la pelea, que es el momento del desborde de la energía, es también el desborde del espacio. La danza, como señalamos, se concentra en la plaza matriz. Sin embargo, durante la pelea ritual, el

espacio limitado a las líneas e intersecciones se desborda y se expande al resto de la ciudad, ocurre «una variación continua que desborda cualquier distribución de las constantes y de las variables» (496). Es entonces que el estriaje del Estado blanco-mestizo queda en suspenso y se abre la posibilidad de un nuevo orden: el ordenamiento del espacio bajo la racionalidad andina, que estará condicionado a la duración de la fiesta ritual.

El continuo proceso de estriaje produce un centro:

1. Comenzáis estriando el espacio con verticales de *gravedad* paralelas entre sí; 2. estas paralelas o fuerzas tienen una resultante que se aplica en un punto del cuerpo que ocupa el espacio, *centro de gravedad* [...]; 6. tenéis así la base física de un espacio cada vez más perfecto. (496)

El centro es una característica fundamental del espacio estriado. La plaza es un ejemplo de ello: es el punto de referencia y centro de una ciudad. Allí se encuentran las instituciones religiosas y de poder, que son el reflejo de la lógica de estriaje del espacio, pues representan la racionalidad bajo la cual el espacio ha sido dividido. Sobre esta noción de centro, Eliade (1998, 21) señala: «Es la ruptura operada en el espacio lo que permite la constitución del mundo, pues es dicha ruptura lo que descubre el “punto fijo”, el eje central de toda orientación futura». El centro o punto fijo es aquel del cual parte la división del espacio.

La plaza matriz en Cotacachi, diríamos, representa la división espacial desde la lógica del Estado, pero al ver cómo están ubicadas las comunidades, y quiénes habitan el centro urbano, podemos señalar que la lógica colonial persiste. El *tinkuy* y el *Inti Raymi* logran trastocar momentáneamente este estriaje, al hacer presente un tipo de orden distinto y permitir recordarlo y mantenerlo con cierta vitalidad. Esta subversión del espacio es lo que nos permite comprender por qué este ritual en Cotacachi recibe el nombre de «toma de la plaza».

En su mayoría, el centro urbano de Cotacachi ha sido ocupado por la población blanca-mestiza, mientras que las comunidades indígenas se encuentran en las periferias. De ahí la connotación de la «toma». Las comunidades, mediante la danza ritual del *Inti Raymi*, ingresan a y hacen suyo un espacio del cual han sido excluidos.

Durante los días del *Inti Raymi*, la ciudad recupera y rememora su componente indígena, no solo por su presencia, sino porque se llena

de gritos en kichwa, de danzas y sonidos indígenas, de su comida, sus olores y prácticas. Wibbelsman (2015, 121-2) anota:

Un objetivo importante de las danzas del Inti Raymi es conquistar la plaza y reclamar el poder político que esta representa [...]. La mera presencia de los sanjuanés y de su público acompañante en la ciudad constituye una inversión del orden establecido en el contexto del festival.

Es en este ejercicio que ocurre la resignificación del espacio, al volverlo suyo. En ese momento, el espacio es recreado: por medio del ritual, de la consagración de la plaza, se reemplaza el estriaje colonial del espacio por el orden primordial, por el cosmos andino. Lo sagrado católico es reemplazado por la sacralidad andina. El estriaje impuesto es subvertido por los danzantes: el «mundo» andino es creado de nuevo y superpuesto al blanco-mestizo, y de esta manera se apropian de este espacio, lo toman.

En el pensamiento andino existen tres mundos: el *hananpacha* ('mundo de arriba'), el *kaypacha* ('mundo del aquí') y el *ukupacha* ('mundo de abajo'). Esta es la lógica que divide al espacio. En Cotacachi existen comunidades que pertenecen al *hanan* —Topo, Cercado, Tunibamba, entre otras— y otras que son de abajo, del *urin* —como La Calera, San Martín y el Batán—.

Una vez que han arribado a la plaza matriz, y luego de haber bailado tres vueltas a la plaza, las comunidades se retiran para un descanso. Cada grupo tiene reservado un sector: las comunidades del *hanan* se ubican en la parte oeste de la plaza, detrás de la iglesia; las comunidades del *urin* se ubican al este, detrás del municipio. Existe una división de la ciudad, se instala una lógica espacial andina; una línea imaginaria divide el *hananpacha* y el *ukupacha*. La plaza queda como un punto en el medio que sirve para el encuentro. Esta lógica sirve también para definir entre quiénes ocurre el enfrentamiento físico. Son las comunidades del *hananpacha* las que se enfrentan a las del *ukupacha*: por ejemplo, la comunidad de Topo se enfrenta durante el *tinkuy* con la de La Calera o San Martín.

Hasta ahora nos detuvimos en el análisis del espacio. Es momento de describir el momento del baile del Inti Raymi una vez que las comunidades se encuentran en la plaza. Esto nos dará también paso al momento de la «violencia ritual».

Una vez en la plaza, los grupos danzantes de las diversas comunidades se van ubicando en las esquinas, como anotábamos. El recorrido avanza de esquina a esquina hasta completar tres vueltas. En cada esquina se toman su tiempo y bailan en forma de círculo, en sentido horario y antihorario, simbolizando el avance del reloj y su retorno, marcando el renacimiento no solo del espacio sino también del tiempo. Cuando se cambia de dirección, se escuchan gritos como «*tikray*» ('regresar') o «*vultiy*» ('voltar'). Se recuerda así que el ritual es un retorno del pasado, o un hacer presente el pasado, «una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente» (Eliade 1998, 54).

Al acabarse el tiempo en la esquina, la danza deja la forma del círculo para avanzar en línea recta hacia la siguiente intersección: se libera el flujo. Hacia la mitad del trayecto, se reduce el ritmo del paso, la intensidad del flujo disminuye para permitir que el conjunto de danzantes se compacte y reúna su potencia. Una vez hecho esto, aceleran nuevamente para ocupar la esquina con fuerza.

Las esquinas del este de la plaza son especiales para comunidades como la de Topo, perteneciente al *hanan*. Demandan que los danzantes desplieguen mayor ímpetu, que su presencia sea más sentida, puesto que son los lugares de acceso de las comunidades bajas, mientras que los lugares de acceso de las comunidades altas —del *urin*: sus contrarios, sus opuestos— son las del lado oeste. Se escuchan gritos como «*makita alzay*» ('alzar las manos'), «*bullayayshi*» ('hacer ruido'), «*rikcharishi*» ('despertarse') y «*kariyayshi*» (que invita a los danzantes a bailar elegantemente, con gracia y fuerza). Estas expresiones elevan la potencia de baile, aumentan la adrenalina, y con eso buscan que desaparezca el miedo a la pelea.

En estas esquinas, al subir los brazos, mostrar los puños, alzar la voz y danzar con más fuerza, las comunidades muestran su disposición para la pelea, la competencia en el baile y el enfrentamiento físico. Durante las tres vueltas lanzan gritos para provocar el encuentro; se invita a la otra comunidad a pelear. Por ejemplo, la comunidad de Topo, en las expresiones propias del baile, llama a sus opuestos, por ejemplo la comunidad de La Calera. Así, los danzantes gritan frases como «*mayta Calera*» ('dónde está Calera') o «*calerami*» (en kichwa, el sufijo *-mi* sirve para acentuar la palabra que lo precede, como una afirmación de lo dicho).

Estos gritos son repetitivos durante las jornadas de baile, siempre mencionando al otro, preguntando e invitando a su presencia. El momento en que un comunero de Topo enuncia la expresión «*calerami*», nombra y afirma la diferencia. Y entonces se afirma también su mismidad, su identidad. Recordemos que también se dan gritos como «*kaymi* Topo» ('aquí está Topo') o «*toposhina*» ('como Topo'). Se afirma la pertenencia del individuo a la colectividad, de la identidad a la identidad colectiva.

Siguiendo con el caso de Topo, asimismo se escuchan gritos como «*razuwarmi*» o «*razumanta uriakunchik*», expresiones ambas que hacen referencia a la Mama Cotacachi, un volcán en cuyas faldas se encuentra la comunidad. Los individuos pertenecen a este volcán y bajan de él. Se escucha también «*razugente*» ('gente de hielo o de la nieve') o «*yuragente*» ('gente de blanco'). Los danzantes de Topo en su mayoría visten camisas blancas, para reafirmar su identidad y su pertenencia a la montaña, es decir, al *hanan*.

El baile continúa y, llegado el momento, sucede el *tinkuy*, el enfrentamiento entre las comunidades del *hanan* y del *urin*. Se trata de encuentros cuerpo a cuerpo, mediante el uso de aciales (una especie de látigo) o con piedras. Debido a las campañas realizadas por el municipio y al fuerte control policial y militar, en estos dos últimos años no ha habido muertos.

Pero es necesario, como dice Girard (1998, 15), no detenernos en la explicación teológica del ritual mismo o de la violencia, sino en su función social: «Hay que recuperar las relaciones conflictivas que el sacrificio y su teología disimulan y satisfacen a su tiempo [...]. Existe otro discurso religioso sobre el sacrificio que se refiere a su función social y que es mucho más interesante». A partir de lo afirmado, nos disponemos a descubrir qué está por debajo de la explicación teológica del sacrificio en el *tinkuy*.

Empecemos por la explicación religiosa que se da a este acto de violencia ritual. El Inti Raymi y el *tinkuy* son fiestas en agradecimiento a la *pachamama* por las cosechas recibidas, pero también existe la idea de que para obtener una buena producción el año siguiente hay que ofrecer sangre a la tierra: la sangre como ofrenda durante las peleas, o en la muerte.

Los enfrentamientos entre comunidades, los heridos y los muertos deben entenderse en el marco de la violencia ritual. Entonces, ¿cuál es

esa dimensión sagrada que convierte al acto de la pelea en ritual? Primero, existe una explicación o una justificación teológica de la muerte o la sangre, que es el sacrificio, o el pago a la *pachamama* por las cosechas recibidas. Este sacrificio presenta un conjunto de normas para que pueda ser considerado como tal y no como un crimen. Girard anota que «el sacrificio institucionalizado reposa sobre unos efectos muy semejantes a la cólera de Ajax, pero ordenados, canalizados y disciplinados por el marco inmutable en que están fijados» (17). Es decir, el sacrificio no es una violencia sin sentido: cumple una función regulada por un marco, en este caso religioso, que lo dota de normas y que organiza su aparición. El sacrificio es entonces un evento que cumple ciertas condiciones y reglas.

Otra razón para entender que la muerte suscitada en el ritual es sacrificial es la característica de la víctima,

un carácter sacrificial en un sentido rigurosamente ritual; se basa, en efecto, en un juicio de valor, en la idea de que determinadas víctimas, los hombres, son especialmente inadecuadas para el sacrificio, mientras que otras no, los animales son eminentemente sacrificiales. (19)

Al momento de analizar los sacrificios, Girard no hace distinción entre animales y humanos. Sugiere que debemos entender la función o el lugar de la víctima de sacrificio, sin importar su especie. «Hay que situar las víctimas humanas y las víctimas animales en el mismo plano» (19). Es entonces que aparece un criterio de selección y, sobre estas víctimas, un juicio de valor.

En el caso del *tinkuy*, la víctima se convierte en tal en el momento del sacrificio, no existe una selección previa. Es el momento el que otorga al sujeto las condiciones para que su muerte sea ritual, es decir, sagrada, trascendente. Hay que entender cuál es y cómo surge este momento.

Wibbelsman (2015, 153) explica que llega un tiempo en que los danzantes son poseídos y no son ellos mismos los que están peleando, sino unos espíritus:

[E]n esos breves períodos que se abren los canales de comunicación entre las *pachas* (tiempos-espacios o universo), desatando una fuerza masculina desbordada y causando un desequilibrio universal cuya resolución requiere

de un enfrentamiento violento con el fin de restablecer el orden. «Es por eso», mantiene Cachiguango, «que los *runakuna* tienen que enfrentarse; pero en realidad son los *ayas* los que están peleando».

En la religiosidad andina, el *aya* se entiende como una especie de energía, un espíritu, que es asimismo parte de la explicación teológica del *tinkuy*. El momento ritual de la pelea, como anota Wibbelsman, es un enfrentamiento por el orden. Siguiendo la explicación teológica del ritual, podríamos decir que los *ayas* que se hacen presentes en la pelea son aquellos seres míticos del tiempo primigenio, quienes dotaron de orden al mundo. En este sentido, se entiende que en la pelea el orden andino está en pugna, y se instala en esa emergencia de la violencia ritual. En la pelea ritual, los *runas* están recreando el regreso al tiempo del mito, el paso del caos al cosmos representado en el baile y la contienda. El *runa* recrea el tiempo mítico que impuso el primer orden y lo hace presente, lo vuelve a instalar en el espacio en el que está ocurriendo el ritual.

Las muertes que se dan en el *tinkuy* deben ser comprendidas en el marco del ritual: ocurren en el momento en que se intenta volver al orden primigenio y traerlo de vuelta. Recordemos, además, que se las entiende como un pago de sangre a la *allpamama* por las cosechas.

Para entender el carácter de sacrificio de estas muertes, volvamos al término *aya*. Con él se hace alusión también a un estado de ánimo. En el paso del caos al cosmos, escenificado en la pelea, ocurre en los danzantes una transformación física y psíquica. Recordemos que durante el baile constantemente se está retando a la comunidad rival. Esto sirve como preparación física y psíquica de los sujetos para el enfrentamiento. De igual modo ocurre con la violencia ritual: esa disposición a la pelea se esparce en la masa. Wibbelsman, sobre esta transformación que ocurre en el individuo, anota:

Quien dispone la vuelta señala al resto del grupo que está experimentando o anticipando una transformación personal. El grupo reconoce esta transformación y le sigue. A medida que el círculo rota, el movimiento centrípeta de la espiral va recogiendo más y más danzantes. «Se trata exclusivamente de la colectividad», dice Segundo Anrrango, «el momento de la danza y de las peleas, uno mismo desaparece como individuo». (150)

El individuo se funde en la masa de la colectividad. Llegado el momento de la pelea, la potencia del individuo se suma a la del resto para convertirse en una sola, la de la comunidad: se convierte a la masa en una fuerza potencial.

La danza demanda al individuo mostrar su fuerza física, por ejemplo, cuando se dice «*churay*», que demanda que el zapateo sea más fuerte; «*makita alzay*» ('alzar las manos'), que expone la disposición del sujeto para la pelea; o «*locota churay*» ('ponerse loco'), que da cuenta de esta alteración del estado de ánimo. Al permitir que esta fuerza masculina⁸ brote y se desborde, se debe encontrar un mecanismo para apaciguarla.

Girard (1998, 10) señala que «el deseo de la violencia provoca unos cambios corporales que preparan a los hombres al combate». Los danzantes están conscientes de la posibilidad de la pelea. El baile que demanda fuerza, los diferentes gestos que el cuerpo va desarrollando durante la jornada, los gritos y las expresiones que alientan al combate van provocando estos cambios corporales de los que habla Girard. La danza prepara al *runa* para la contienda.

Durante el desplazamiento de la danza veíamos cómo tomaba forma la idea de la concentración de fuerza y su liberación. De la misma forma ocurre en el individuo y la masa. El individuo va acumulando fuerza que se va transmitiendo a la masa. Y ocurre entonces la liberación del flujo, o de la fuerza acumulada, en forma de pelea.

Una vez desplazada la fuerza,⁹ es necesario encontrar una forma de desfogarla. «Storr observa que es más difícil satisfacer el deseo de

8 Los actores del ritual del *tinkuy*, en tanto pelea física, son los hombres de las comunidades. Esto no quiere decir que las mujeres no participen del baile, o que no estén presentes durante el ritual. Antiguamente y aún hoy en día, las mujeres cumplen la función de contener la fuerza masculina mediante su propia fuerza. En el *tinkuy* podría estar también presente una dimensión en que la fuerza masculina y la femenina se enfrentan y se reencuentran como complementos. Debemos anotar que en el mundo andino existen cuatro fiestas rituales importantes, divididas entre fiestas masculinas y fiestas femeninas. La misma naturaleza está dividida de esta manera: existen, por ejemplo, montañas femeninas y masculinas, al igual que entre las plantas e incluso entre las piedras. Sobre este aspecto se necesita mayor investigación y reflexión.

9 El desplazamiento de la fuerza masculina ocurre en su agotamiento. Recordemos que caracterizamos a la pelea ritual como el momento en que los hombres escenifican el paso del caos al cosmos. ¿Podríamos entender que la pelea, en tanto caos,

violencia que suscitarlo, especialmente en las condiciones normales de la vida social» (10). Recordemos que existen reglas bajo las que se suscita la violencia ritual. En el baile del Inti Raymi aparece la figura del capitán, quien guía los diferentes momentos y ritmos de la danza. Al momento de llegar a una intersección, al construir el círculo y cuando es hora de desplazarse, los capitanes forman el flujo. Estos capitanes son elegidos por la misma comunidad y son responsables de la seguridad de los danzantes. Deben intentar controlar la fuerza del grupo. Incluso deben intentar que las comunidades no se peleen. Es decir, su función es evitar que el deseo de combate se satisfaga.

Sin embargo, una vez acumulada y desplegada la fuerza, es necesario encontrar un mecanismo de irla gastando. La pelea evidentemente es una forma que posibilita que la fuerza acumulada termine por desaparecer y las energías se estabilicen. El ritual, como anotábamos antes, otorga un marco de reglas a la violencia. Otro modo de gastar la energía acumulada es la misma danza. La forma del baile es demandante, por lo que la fortaleza del *runa* se va agotando. De no suceder la pelea ritual, el mismo baile se encarga de que la energía acumulada se disipe.

Es en estos términos que comprendemos cómo sucede la violencia ritual en el *tinkuy* y qué ocurre en este acto. Decíamos que la violencia ritual cumple una función social: una función específica es la solución de conflictos.

Existe, sin embargo, un denominador común de la eficacia sacrificial, tanto más visible y preponderante cuanto más viva permanece la institución. Este denominador es la violencia intestina; son las disensiones, las rivalidades, los celos, las peleas entre allegados lo que el sacrificio pretende ante todo eliminar, pues restaura la armonía de la comunidad y refuerza la unidad social. (16)

representa la fuerza masculina, y el cosmos, en tanto orden, la fuerza femenina? En su dimensión cíclica, la fuerza se acumula y agota. El ritual marca el inicio y el fin de un ciclo. Un *tayta* manifestaba que la energía masculina, al final del ciclo, debe agotarse, y la pelea es el mecanismo para realizarlo. Una vez extinguida, queda la fuerza femenina, que permite dar inicio al ciclo y su movimiento. Esto corresponde con la dimensión material, puesto que es el momento del fin de ciclo agrícola, cuando se agradecen las cosechas, se deja descansar la tierra y luego se la prepara para los sembríos. Queda por ahondar más sobre la relación entre lo femenino y lo masculino en el ritual del *tinkuy*.

Ya afirmábamos que con la pelea la energía acumulada termina por gastarse y restablecerse cierto equilibrio. Aquí se puede realizar una comparación, un paralelo con la idea de Girard. En la pelea se liman los conflictos que pudiesen existir no solo entre individuos, sino entre comunidades. La pelea permite el desfogue de los sentimientos represados; una vez disueltos, la armonía o equilibrio vuelve a la colectividad. Cabe recalcar que las peleas entre individuos de comunidades opuestas, o entre grupos de comunidades, solo ocurren durante el ritual. El resto del año comparten espacios comunes e incluso acuden a las comunidades que en el ritual son opuestas, van a fiestas de amigos o familiares, a campeonatos deportivos, y las peleas no suceden.

Continuando en nuestro afán de entender la función social del *tinkuy*, nos encontramos también con lo que apunta Wibbelsman, que refuerza nuestra idea. Al exponer las entrevistas realizadas sobre la pelea ritual, la autora señala que «también comentaban sobre el valor de las peleas del Inti Raymi como mecanismo para la gestión de conflictos» (Wibbelsman 2015, 169). En otra sección afirma: «Se considera que las peleas del Inti Raymi presentan una oportunidad para ajustar cuentas y resolver conflictos acumulados durante el año» (152).

El sacrificio y la violencia ritual tienen como función principal articular un mecanismo para la resolución de conflictos, o por lo menos para la decantación de fuerzas o conflictos acumulados. El *tinkuy* otorga un espacio de liberación de las diferencias. Y, segundo, ofrece la posibilidad de la compactación del grupo como unidad, es decir, cuida el funcionamiento de lo colectivo, de la comunidad, puesto que si las peleas se fueran acumulando sin poder decantarse o liberarse, los lazos que posibilitan la comunidad podrían deshacerse. Si bien las tensiones existen y se acumulan, lo hacen sabiendo que el momento ritual llegará.

Cabe agregar que las peleas no solo ocurren entre comunidades rivales, sino al interior de las mismas. Al haber decenas y hasta cientos de bailarores, existen varios grupos, y cuando estos llegan para incorporarse en un solo flujo, a veces ocurren pequeños roces o enfrentamientos momentáneos, que no se extienden. La composición de los grupos de una misma comunidad es heterogénea; las pequeñas peleas permiten que los problemas en ella se decanten. Con esto se consigue que el equilibrio de la comunidad se establezca, y continúen danzando juntos y con fuerza.

Estos pequeños enfrentamientos suceden cuando la comunidad se está reuniendo, antes de que empiece lo que denominamos «largada». Al arribar a la plaza de manera compacta, se observa una unidad de heterogéneos bajo la identidad de una comunidad. Igualmente sucede entre las comunidades. La conformación del pueblo kichwa es heterogénea. Como vimos, las comunidades tienen identidades específicas que las diferencian. Son miembros de una colectividad más grande, pero esa pertenencia se funda en la heterogeneidad. Si bien se perciben como diferentes, se ven a la vez como miembros de una misma unidad.

Al principio de este capítulo, mencionábamos que el círculo y el cuadrado se juntaban como proporcionales. Ahora, con la pelea, se puede también entender que, al reconocerse como diferentes pero a la vez pertenecientes a una misma colectividad, los individuos se entienden como complementarios. La pelea y los roces permiten la complementariedad, que es un principio fundamental de la racionalidad andina. Y esto también se escenifica en el ritual.

Recordemos que el mundo andino está regido por el principio de relacionalidad/vincularidad y el de complementariedad. Este encuentro físico entre distintos, entonces, está regido por la idea de que entre ambos existe una relación/vínculo necesario, indispensable para la existencia de ambos, como individuos y como colectivo. Estermann (2006, 139) plantea que «ningún “ente” y ninguna acción existe “monádicamente”, sino siempre en coexistencia con su complemento». Para la racionalidad andina, el humano no existe por sí mismo, por eso necesita de la relación; solo en relación con algo o alguien más llega recién a existir plenamente. «Para el *runa/jaqi* andino, el “individuo” autónomo y separado en el fondo es “vano” e “incompleto”. Recién en conjunto con su “complemento”, la entidad particular se convierte en un *totum* o, mejor dicho: *plenum*» (140).

Estermann señala que la existencia individual está condicionada a la posibilidad de que el individuo establezca un vínculo proporcional con su complemento. Debemos entender que, si bien es de vital importancia la existencia dual complementaria, el individuo como tal no es anulado, su existencia singular es posible. Para el mundo andino, el individuo como tal existe, sin embargo, dentro de un marco más amplio.

Por ejemplo, el *ayllu* puede entenderse como el complemento del individuo. Unidad base de la organización social andina, el *ayllu* permite

la reproducción de la vida material del individuo. Los sujetos necesitan de esta organización, al igual que el *ayllu* los necesita a ellos. De esta manera forjan un vínculo necesario para la vida. La comunidad complementa al individuo, y para entender el vínculo entre ellos es necesario encontrar la forma en la que se permita la existencia individual y a la vez sea posible la existencia comunal. Por ejemplo, en una comunidad, aquel que no cumpla con las obligaciones de la *minka* no se beneficiará del trabajo grupal. De este modo se establece que el orden de la comunidad se mantenga, y la del individuo también. La relación complementaria es necesaria, en tanto permite la coexistencia dentro de la comunidad.

Entonces, entre diferentes u opuestos no se excluyen, repelen o eliminan como regla general, sino que intentarán encontrar la forma de ser complementarios. De no existir esta posibilidad, se mantendrá como una contradicción irresoluble. Con nuestro hincapié en la proporcionalidad-complementariedad, no queremos *esencializar* al pensamiento andino, ni presentarlo como un todo armonioso y equilibrado, sino únicamente señalar que existen la posibilidad y los mecanismos para que los opuestos tengan la oportunidad de encontrarse complementarios en la proporcionalidad.

Sobre esta posibilidad, Estermann señala que «el principio de complementariedad andino cuestiona entonces, de una u otra manera, la validez universal del principio lógico occidental de la no contradicción» (140). Como hemos dicho, la diferencia se procesa e incluso se afirma, no se la elimina o excluye: dos opuestos no se enfrentan para eliminar la contradicción, sino para incluir sus diferencias de un modo que les permita existir. «El principio de complementariedad enfatiza la inclusión de los “opuestos complementarios” en un “ente” completo e integral» (141).

La diferencia es necesaria y se presenta en la relacionalidad. Es tratada en un proceso que concluye en la inclusión equilibrada de los opuestos o diferentes. Las tensiones que pueden surgir de la diferencia se acumulan, pero se liberan cíclicamente, se mantienen equilibradas. No es una represión o acumulación de tensión eterna, sino que se posibilita su desate, su decantación en el ritual. En el tercer capítulo señalaremos que esta tensión de la diferencia se va reduciendo en la medida en que existe un conocimiento y un diálogo con ella.

Sobre este proceso de tratamiento de las diferencias, Estermann apunta: «Más se trata de una “mediación celebrativa”, es decir: las porciones complementarias llegan realmente a complementarse (integrarse) en y través del ritual celebrativo, mediante un proceso “pragmático” de integración simbólica» (142). Entonces, las diversas comunidades, si bien son entes individuales, se complementan y se entienden como necesarias para la existencia en colectivo, y esto sucede en el ritual.

Uno de los objetivos de la investigación es demostrar que el *tinkuy* también puede ser entendido como un mecanismo que articula y regula la dinámica social y cultural de los kichwa, y con esto establecer la relación que el ritual mantiene con la identidad. El *tinkuy* no sería únicamente un mecanismo de prevención y eliminación de los conflictos, sino a la vez un instrumento que permite a la cultura kichwa, tal como en el ritual, enfrentarse con otras culturas. La reproducción constante del ritual permite la reactualización y afirmación de la identidad, hipótesis que se desarrolla en lo que resta de esta reflexión. La afirmación que ocurre durante el *tinkuy* y el Inti Raymi permite a la identidad kichwa hacer frente a identidades diferentes y no desaparecer.

Ambos rituales suceden tanto en las comunidades como en el centro urbano de las ciudades de Cotacachi y Otavalo. Como mencionamos anteriormente, el momento en que el ritual sucede en la ciudad, revierte el estriaje colonial correspondiente a una cultura blanco-mestiza. El *tinkuy*, al ser una pelea ritual, transforma ese momento en un enfrentamiento entre símbolos y manifestaciones culturales kichwas y blanco-mestizos.

Cervone (2000, 120), al analizar lo que una vez fue la toma de la plaza en Tixán (celebración ahora conocida como Festival de la Cosecha), señala que en la toma de un espacio mediante el ritual «las relaciones de poder y el conflicto interétnico convergen y se manifiestan». El ritual serviría también para escenificar las tensiones existentes entre culturas, las rivalidades de poder. En nuestra reflexión pondremos especial énfasis en las tensiones culturales y en cómo se resuelven en una afirmación de la identidad kichwa y de la diferencia.

El primer conflicto que señalábamos es el de poder. La plaza concentra a los representantes del Estado y de la religión católica. El ritual permite la emergencia de un orden distinto del espacio, la rememoración de otra comprensión del tiempo, del tiempo sagrado, para con ello

recordar los conocimientos del pasado y hacerlos presentes. En estos días se subvierte el orden hegemónico y aflora el orden andino. La plaza se torna un lugar de encuentro, a través de la recreación del espacio y el tiempo andinos. Al tomar este espacio con la danza del Inti Raymi y el *tinkuy*, se lo hace a través de elementos de su socialidad. Su música, su danza, su vestimenta, su comida y su bebida —es decir, la socialidad kichwa— se imponen en este espacio y se encuentran con otros *códigos*, por ejemplo el blanco-mestizo.

Si entendemos a la cultura como código (Echeverría 2001), podemos sugerir que, mediante la toma de la plaza durante el *tinkuy*, no solo se delimita una ocupación territorial, sino que acontece una pelea ritual de códigos. Para Echeverría, la cultura está compuesta por códigos en constante tensión o conflicto: uno de ellos puede desaparecer, absorbido por el vencedor, o puede mantenerse esa tensión. Nosotros sostenemos que, cuando estos códigos se enfrentan en la plaza, ninguno es destruido. Por el contrario, se afirman, idea que desplegaremos con mayor énfasis en el capítulo final.

La pelea ritual de cuerpos es una escenificación del enfrentamiento de códigos. El código kichwa se muestra e ingresa a un espacio ordenado bajo el código blanco-mestizo, y en los días que dura el ritual lo subvierte, lo transforma. Se hacen manifiestas las tensiones, se escenifica la pugna. Lo kichwa se muestra y se afirma como diferente durante estos días. El ritual en tanto reactualización permite al código kichwa su rearticulación, reafirmar su diferencia con respecto al otro y expresar su identidad ante nuevos contextos. Ocupar el espacio mediante la recreación de su orden es fundamental para la reactualización de la cultura kichwa.

El *tinkuy* es la manera en que las comunidades reafirman sus especificidades y a la vez se compactan como un colectivo más grande, el kichwa. Y es la forma en que la socialidad kichwa establece su diferencia y fortalece su código cultural. Esta idea del *tinkuy* como proceso que enfrenta los códigos culturales permitiendo su reafirmación la desarrollaremos más ampliamente en el tercer capítulo.

EL DESPLAZAMIENTO DEL *TINKUY*

El *tinkuy* en Otavalo no se lleva a cabo en el centro urbano, sino en una explanada frente a una iglesia en el barrio de San Juan, conocido

como San Juan Capilla. Las comunidades que participan en esta celebración son Azama, Cotama y Gualsaquí, y su danza —la vestimenta, los instrumentos, el zapateo, el baile, las expresiones...— es idéntica a la de comunidades de Cotacachi. Incluso las formas de concentrarse en círculo y de desplazarse desde la comunidad al barrio de San Juan no presentan mayor alteración con respecto a Cotacachi.

Del baile en la iglesia del barrio San Juan solo nos queda resaltar que frente a esta no existe plaza alguna sino un espacio abierto, sin demarcación de calles o esquinas. A pesar de ello, los danzantes se encargan de trazar el cuadrado y las esquinas a medida que se desplazan en el espacio. Las peleas en este sitio antiguamente se suscitaban año a año; en los últimos diez, se dan más bien de manera esporádica y excepcional.

Si bien las peleas dejaron de ocurrir producto de la dinámica cultural propia, creemos que el enfrentamiento sucede de otras formas: se manifiesta en aspectos como la danza o la vestimenta, como explicaremos a continuación.

En las comunidades de Peguche, Quinchuquí y otras pertenecientes al municipio de Otavalo, se mantiene el Inti Raymi, pero no el *tinkuy*. No obstante, al comparar el baile, la vestimenta, la música y los instrumentos se hace evidente la diferencia con los danzantes de Cotacachi, y creemos que en ella se puede observar hoy el *tinkuy*, ya no en la pelea física.¹⁰ El ritmo de zapateo en Cotacachi es el mismo sin importar el tono de la música que esté sonando. En cambio, en estas comunidades de Otavalo, la intensidad y la velocidad dependen de la canción. El baile en círculo y el desplazamiento en forma de flujo de un lugar a otro también se mantienen. En cuanto a los instrumentos, en Otavalo se usan rondín, quena, melódica, charango, violín, mandolina y guitarra, lo que deja a disposición una mayor cantidad de ritmos.

El *tinkuy* como enfrentamiento físico en estas comunidades de Otavalo ha dejado de suceder, pero creemos que se ha desplazado a los códigos culturales. Por ejemplo, los grupos se esfuerzan por ser los que mejor interpretan las melodías, por ser los mejores músicos. El día 23, los danzantes bailan disfrazados y en ello también hay una especie de competencia. La fuerza también se hace presente: los danzantes se

10 Los enfrentamientos físicos aún pueden suceder, y de hecho suceden, pero ya no en la magnitud con que se presentan en Cotacachi, ni de manera tan constante.

preocupan por zapatear fuerte para opacar a los demás grupos con que se encuentran. Entonces, el enfrentamiento se da en estos términos: al acentuar su habilidad en la interpretación de la música, y también al mostrar la fuerza de su baile, hacen sentir su presencia en el espacio y buscan ser el grupo más visible. El ritual se ha trasladado de su representación física, en forma de pelea, a un enfrentamiento simbólico.

Hemos hecho una descripción del Inti Raymi y el *tinkuy*, lo que nos permite entender cuál es la dimensión celebrativa de este último, y cómo la ejecución del ritual trae de vuelta el orden del mundo andino a la memoria y reactualiza estos conocimientos en la conciencia individual y colectiva de los kichwas. Con estos elementos creemos que podemos brindar una definición del *tinkuy*.

HACIA UNA DEFINICIÓN DEL TINKUY

Con lo expuesto hasta ahora consideramos que tenemos elementos suficientes para definir el *tinkuy* y ejemplificarlo en el Inti Raymi.

Diego González Holguín (1989, 342), en un diccionario de quechua del año 1608, define al *tinku* como «la junta de dos cosas» y, en otras variantes a partir de esta raíz, como una acción de encuentro o pelea entre dos cosas. Entre varios otros autores se repite la idea de los diferentes u opuestos. Por ejemplo, Lajo define el *tinkuy* a partir de su análisis del nacimiento de la cruz cuadrada o *tawapaqa*, la cual surge del encuentro entre el círculo y el cuadrado.

En el análisis de la *tawapaqa*, Lajo encuentra que el mecanismo que permite que el círculo y el cuadrado puedan existir en conjunto es la proporcionalidad. De ahí que considera que el *tinkuy* es un método: «Esta respuesta o solución geométrica a la relación o “vínculo” de dos símbolos de nuestros templos pre-*inkas*, circulares y cuadrados serían a su vez el “método” o “proporcionalidad de los complementarios”, o en runa simi: *yanan tinkuy*» (Lajo 2003, 78). De esta definición se determina al *yanan* como «complementario» y al *tinkuy* como «proporcionalidad».

En el Inti Raymi, los danzantes recorren el cuadrado dibujando círculos en sus intersecciones. El cuadrado va siendo ocupado por el círculo. Recordemos que incluso sin una plaza construida, en un espacio plano sin divisiones como San Juan, los danzantes se encargan de dibujar ambas figuras. Estas se recrean entonces en el ritual. Además,

al ocupar el espacio comunidades distintas, opuestas bajo la concepción *hanan-urin*, encuentran la manera de coexistir.

Durante la danza se despliegan los códigos culturales que hacen diferente a cada comunidad y a la vez los que las unifican como iguales. La diferencia se exalta hasta estallar la pelea, y una vez agotado el enfrentamiento, las comunidades se dispersan para volver a bailar al día siguiente en el mismo espacio. El ritual les permite observar las similitudes que comparten. Se hace evidente cuando ambas partes realizan el mismo ritual, dibujan las mismas figuras y permiten la recreación de un cosmos compartido; es decir, se confirman como pertenecientes a un mismo pueblo: sus diferencias y similitudes forman un solo ente.

La idea de los opuestos complementarios se repite en varios autores que han reflexionado sobre el *tinkuy*. Cervone (2000, 130), al hablar sobre la reflexión de Tristan Platt, anota: «Las batallas rituales, *tinkui* en aymara, en el caso de los machas de Bolivia, responden a una lógica de oposiciones complementarias que dividen el espacio político-social aymara». De esta manera, y como vimos en el ritual, el espacio se convierte en un campo de batalla no solo de cuerpos, sino también de códigos culturales.

Marcelo Villena y Blanca Aranda (1999, 178) añaden sobre el *tinkuy* que es «una fuerza dialéctica de fuerzas opuestas de la cual fluye abiertamente la regeneración y la fertilidad de los Andes». El ritual permitiría la regeneración o el renacimiento de la existencia. La potencialidad de vida del cosmos andino se reproduce en el *tinkuy*.

Recordemos que la propuesta de Eliade con respecto al espacio y al tiempo es que el ritual permite la reactualización de ambos, al permitir la emergencia del tiempo y el orden primigenios. En cada fiesta periódica se reencuentra el mismo tiempo sagrado, que se había manifestado en la fiesta del año precedente pero también en la de hace un siglo: «Es el tiempo creado y santificado por los dioses a raíz de su gesta, que se reactualizan precisamente por la fiesta» (Eliade 1998, 54). La fiesta ritual es la reactualización del orden del mundo y la cultura kichwa andina.

Para nuestra propuesta de definición de *tinkuy* debemos señalar que el ritual trae el pasado al presente para recordar el orden primordial

mítico.¹¹ Además, permite la reactualización del pasado al enfrentarse a nuevos contextos, lo que lleva a su afirmación y a la vez a un cambio con miras a la supervivencia. Recordemos que el ritual despliega el código cultural kichwa; en este sentido, es el código cultural el que se enfrenta, se reactualiza y cambia.

Podemos decir que el *tinkuy* es el despliegue, la reactualización y la afirmación de la identidad y la diferencia. Sobre esta última propondremos que el *tinkuy* la somete a un proceso de complementariedad a través de la proporcionalidad. Con el análisis que sigue ampliaremos esta definición, al describir la manera en que el *tinkuy* opera como dispositivo dentro del conflicto cultural.

11 A esto lo entenderemos mejor como un núcleo arcaico de la identidad, idea que desarrollaremos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO TERCERO

EL *TINKUY* EN EL ANÁLISIS DE LA CULTURA

EL *TINKUY* EN DIÁLOGO: DIFERENCIAS, LÍMITES Y ZONAS DE CONVERGENCIA

BOLÍVAR ECHEVERRÍA: EL *TINKUY* Y LA CULTURA COMO ESTADO DEL CÓDIGO

Bolívar Echeverría (2001, 51) entiende a la cultura en tanto reproducción de la vida social: «Esta reproducción puede ser vista como dotada de una consistencia doble: la primera puramente operativa o “material” y la segunda, coextensiva a ella, semiótica o “espiritual”». Los dos componentes que dan vida a lo social —lo material y simbólico— se reproducen constantemente, por lo que la sociedad es una continua reproducción. Echeverría plantea que la dimensión cultural es justamente el componente semiótico, por lo que la cultura se produce y se reproduce.

El proceso de producción es un acto de transformación, e inicialmente necesita ser pensado en la mente del humano. En este acto se transforma la naturaleza, al otorgarle un diseño. Sobre la transformación, señala Echeverría:

Se trata de un sistema constituido en referencia a las distintas posibilidades reales que detecta de re-dirigir la actividad de la naturaleza; un sistema que está siempre ordenado de una determinada forma, es decir,

diferenciando y combinando esas predisposiciones de acuerdo a un diseño particular cualitativo y cuantitativo. (58)

La dimensión material de lo social sería así el proceso de transformación en el que se rediseña la naturaleza de acuerdo a las capacidades del trabajo.

Echeverría añade que «el proceso de reproducción social es, pues, siempre en todo caso, la unidad de una acción del sujeto sobre la naturaleza y reacción de esta sobre él» (55). El momento en que transforma la naturaleza para producir los medios de reproducción de su vida, el ser humano transforma su entorno, y a la vez se transforma él mismo: «El momento del consumo disfrutativo o improductivo del sujeto social, la naturaleza, convertida finalmente en motivo de satisfacción, reaccúa sobre él, introduce un cambio en él, lo transforma» (55). La reproducción material de la vida constaría de dos momentos: la producción y el consumo, ideas que desarrollaremos más adelante.

Continuando con la reflexión del filósofo ecuatoriano, el proceso de reproducción de la vida no es meramente material, sino también político y cultural. Se entiende entonces que la reproducción de la vida no solo depende de un rediseño de la naturaleza, sino también de aquello que permite la vida en colectivo, de aquello que permite lo social:

En el caso del sujeto humano o social propiamente dicho su reproducción debe perseguir, además del mantenimiento de la vida en términos «animales» o «físicos», el mantenimiento de la misma en términos «políticos» o (de alguna manera) «metafísicos». No solo debe producir y consumir ciertas cosas, sino que además y simultáneamente, debe también «producir y consumir» la forma concreta de su socialidad; debe modificar y «usar» las relaciones sociales de convivencia que le caracterizan y que interconectan e identifican a sus diferentes elementos o miembros individuales. (62)

El ser humano, entonces, debe producir y reproducir la sociedad, sus instituciones, sus costumbres, aquello que hace la comunidad y aquello que la diferencia de otras. Para la reproducción de la vida material del ser humano, es necesaria la transformación de la naturaleza, que se entiende como un rediseñarla. Este nuevo diseño da cuenta de una idea previa, y es a la vez una proyección del sujeto que va a transformar la naturaleza: «La casa que construye el ser humano no es solamente un refugio; es también la realización más o menos lograda de la idea que él

tenía de ese refugio» (63). La producción es la realización de una idea no solo sobre lo material, sino sobre las instituciones que rigen el lugar que habita (casa).

La producción es posible ya que antes de ella existe una idea, es decir, una proyección de lo que se quiere transformar en la naturaleza para la existencia del individuo. En este sentido, la reproducción material es el «proceso de autorrealización del sujeto» (63), en tanto que concreta las ideas que tiene para transformar su entorno. Este proceso viene a ser la producción de la identidad tanto individual como colectiva: «El proceso de reproducción social sería un proceso a través del cual el sujeto social se hace a sí mismo, se da a sí mismo una determinada figura, una “mismidad” o “identidad”» (64). De lo que entendemos que en los bienes producidos se cifra la identidad de los sujetos.¹²

Para que la vida y lo social sean posibles, es necesaria una continua reproducción de lo material y lo «espiritual». Se habla

de un proceso de producción/consumo de cosas que está destinado a reproducir un «mundo de la vida» de consistencia cualitativa inestable: el mundo de un sujeto cuya identidad está siempre en proceso de reconstituirse y para la cual la «armonización» perseguida por su sistema de necesidades/capacidades está siempre en cuestión. (67)

La reproducción y la adaptación constantes entre las capacidades del sujeto y sus necesidades convierten a este proceso en inestable. Entonces la identidad también se reproduce, repite, recrea y afirma constantemente. La reproducción de este mundo de vida es «una repetida ratificación de ese orden, de una recreación o re-hechura del mismo» (69). La constante tensión a la que se somete la mismidad del sujeto se debe al continuo proceso de producción y reproducción de la vida.

12 Para ejemplificar esto proponemos el siguiente ejemplo. En los Andes, el maíz es un producto básico para la reproducción material de los seres humanos. Se lo consume de diversas maneras específicas de esta región, como en forma de mote o de chicha. El maíz también es un producto fundamental para las poblaciones de Centroamérica; sin embargo, la manera de consumirlo y producirlo es distinta (por ejemplo, en forma de tortilla). Estas diferencias son las que componen la socialidad, es decir, la identidad de las poblaciones. En el proceso de elaboración de la chicha se insertan prácticas rituales y religiosas: la chicha pasa a ser parte importante de un ritual. Es este plus que rodea a un producto lo que Echeverría entiende como identidad y que está en constante reproducción.

En este punto queremos plantear un nivel de correlación con la propuesta de Eliade sobre la *reactualización del cosmos*. Si bien son análisis que parten de puntos distintos, sobre objetos distintos, nos dan pistas: Echeverría, con respecto a la producción y reproducción de la identidad, y Eliade, con respecto al modo de entender el ritual desde el mito y la práctica religiosa.

En Eliade, se trae el pasado primigenio al presente, se recuerda el pasado, y en tanto se reactualiza se transforma. En Echeverría, la identidad se reproduce, se rehace, «para ratificar su forma tradicional» (69). En este sentido, hay también en su propuesta cierta noción del pasado y el origen, sobre todo, como se verá más adelante, con la idea del núcleo arcaico de la identidad. Valiéndonos de Eliade y Echeverría podemos entender la relación existente entre ritual e identidad. Como afirmamos anteriormente, el ritual recuerda el pasado, podemos decir que trae del pasado una identidad que sirve para su remembranza y reactualización. Al observar las manifestaciones que acontecen en la danza del Inti Raymi y del *tinkuy*, encontramos que ese pasado se afirmaba, por lo que la identidad también se afirma, y en tanto se reactualiza también cambia. Entendiendo la teoría de Echeverría sobre la identidad, podemos identificar la manera en que se da el proceso de cambio. Este proceso es lo que analizaremos en este capítulo.

Continuando con la reflexión del filósofo ecuatoriano sobre identidad y cultura, debemos comprender que la reproducción de la vida y la identidad tiene dos fases: la producción y el consumo. La producción está mediada por una idea y una intención de transformación que viaja en el bien producido.

[E]sta intencionalidad de la producción/consumo del sujeto, este «decirse algo a sí mismo» en la línea del tiempo no debe ser visto como algo exclusivo de macrosujetos o de comunidades globales únicas o aisladas; por el contrario, su presencia solo alcanza a su desarrollo pleno en condiciones de reciprocidad, es decir, allí donde el «otro» al que estaría dirigido el mensaje no es el otro supuesto o «virtual» del sujeto aislado, [...] sino un otro efectivo y real que al mismo tiempo que recibe la invitación objetiva a alterarse, está él enviando, en otro objeto, una propuesta propia de alteración hacia algún otro sujeto. (83)

En esta cita, Echeverría deja ver cómo el proceso producción/consumo es un acto en el que se envía un mensaje, una propuesta de

transformarse. Todos los sujetos son a la vez productores y consumidores; todos los sujetos están invitando constantemente a otros a la transformación. El proceso de transformación es un acto recíproco, es decir, es un ir y venir, en el que

todos los individuos sociales, y no solo el sujeto social global, están en un proceso permanente de «hacerse» por ellos. Todos intervienen, los unos en la existencia de los otros, en juego cruzado de reciprocidades; todos se transforman entre sí, tanto directamente, uno a uno, como indirectamente a través de la transformación del conjunto de ellos. (84)

También observamos cómo esta intención de transformación —es decir, la producción— viaja en forma de mensaje y se transporta en un objeto producido. Al producir se proyecta una idea, la cual se encuentra en forma de intención/mensaje en cualquier objeto. Luego llega el momento del consumo, que da paso a la descomposición del mensaje. La producción/consumo es «un proceso permanente de “hacerse” a sí mismos, intentando “hacer” a los otros, dejándose “hacer” por ellos» (84). Asimismo, el sujeto está constantemente enviando mensajes cifrados y descifrándolos. En el consumo está expuesto a que la intención de transformación se cumpla en él.

Observamos entonces que el proceso de producción/consumo puede leerse como un acto de enviar mensajes, de cifrar y descifrar. Desde ahí parte Echeverría para postular que la cultura es producción semiótica y, por lo tanto, un acto de significación. El ecuatoriano señala:

Provocar la menor de las transformaciones en la naturaleza equivale siempre, de alguna manera, a componer y enviar una determinada significación para que otro, al captarla, aunque sea en la más leve de las percepciones, la consuma o «descomponga» y sea capaz de cambiar él mismo en virtud de ella. (84)

De esta forma, hay un intercambio de significaciones entre los sujetos productores y consumidores. Echeverría enfatiza en esta idea al afirmar que «incluso en el menos “discursivo” de los procesos de producción/consumo de cosas se encuentra una producción/consumo de significaciones» (87). Se ejemplifica el paso que hace de lo material a lo semiótico. La producción/consumo se convierte entonces en un acto de comunicación, momento en que el productor se convierte en el «agente emisor» y el consumidor, en «agente receptor». Lo que media

entre ambos es una significación, que se vuelve mensaje. En este mismo proceso, el productor se vuelve cifrador de mensajes y el consumidor, en descifrador. Entonces, el momento de producción/consumo se convierte en el momento de cifrar/descifrar mensajes dotados de cierta información (intención de transformación). A través de un bien producido para consumo, se envía un mensaje cifrado que, al momento de su desciframiento, transforma a quien lo recibe.

Echeverría define a esta información que se intercambia como «aquello proveniente del espacio por fuera a las dos situaciones interconectadas, de lo que el emisor se ha apropiado y que él pretende hacer llegar al receptor» (88). Aquello externo es la realidad; producir significaciones es la manera de apropiarse de ella, de entender lo que está poniendo en tensión al sujeto. Entonces, la información que se envía y recibe es la realidad aprehendida o significada que viaja en forma de mensaje. De este modo, se traslada al bien producido para ser descifrada en su consumo. Podemos decir que los productos tanto materiales como simbólicos contienen información del mundo del que forman parte, de lo que está ocurriendo en él, de lo que está transformando al sujeto y de lo que quiere transformar.

«La comunicación está motivada sobre todo por la realidad exterior, el referente o contexto, es decir, por la necesidad de compartir la apropiación cognoscitiva de ella; la comunicación posibilita la socialización de esta apropiación del referente» (90). Existe una necesidad de comunicar lo que el sujeto está viviendo, lo que está pasando a su alrededor. Necesita comunicarlo porque esta realidad lo altera. Por tal razón, afirma Echeverría, al transformar la naturaleza el sujeto se transforma a sí mismo, y cuando reproduce la vida social transforma las relaciones sociales, que a su vez lo transforman. La comunicación «acontece en razón de la necesidad que tiene el primero de poner de manifiesto o expresar la alteración (del “estado de ánimo”, de la “identidad”) que el motivo contextual de la información ha provocado en él» (91).

Es la alteración en el estado de la identidad lo que hace necesario que esta se comunique. La reproducción, al ser constante, pone en cuestión a la identidad. Cada vez que se debe reproducir ya no solamente la vida, sino un mundo, un cosmos, y a la vez la identidad o socialidad de un sujeto o colectivo, estos se ven enfrentados a nuevos contextos. Este encuentro tiene como protagonista al código, que Echeverría define como

el elemento que permite cifrar y descifrar la información en calidad de mensaje, manejar de forma adecuada el contar para poner y para reconocer en él su consistencia simbólica, elemento que está «en posesión» lo mismo del emisor que del receptor. (89)

La información que se encuentra en el bien producido está encriptada con un código que permite que exista comunicación. Por ejemplo, el lenguaje es un conjunto compartido de normas fonéticas, gramaticales y de sintaxis; este conjunto de normas es el código. Manejado tanto el productor como el consumidor, el código hace posible entender la «consistencia simbólica» que viaja en un producto; la información de aquello que está pasando en el exterior, lo que está alterando la identidad del sujeto, puede entonces cifrarse y convertirse en mensaje. El código es la manera compartida de entender lo simbólico, la forma de significar la realidad; en él se encuentra cifrado el modo de producción de una sociedad en un momento histórico determinado y, por lo tanto, el modo de reproducción de la vida material y política de un grupo humano, la socialidad de dicho colectivo.

Transformar el entorno con el trabajo y a la vez dejarse transformar es un movimiento continuo; no acaba. En tanto cambia la manera de producir, cambia también la forma de aprehensión de la realidad, y con esto el código va transformándose. El código no es estático, puede reescribirse, cambiar e incorporar nuevos elementos, se puede hacer más complejo.

¿Cómo cambia el código? Echeverría introduce una distinción entre sistema y norma, según la cual el sistema posee un conjunto de normas:

La idea que quisiéramos rescatar de esta distinción entre «sistema» y «norma» es la de que esta última actúa como un subcódigo que es capaz de sobredeterminar al código, de volverlo más amplio o complejo, es decir, más específico o selectivo. (112)

Entonces, es en las subcodificaciones donde, a través de la selección y complejización, ocurren reescrituras que pueden terminar por sobredeterminar al código. Es como si el código usara las subcodificaciones como un filtro que selecciona lo que puede incorporarse o no, y permite su complejización.

¿En qué formas se manifiesta este código? La forma primordial o privilegiada, dice Echeverría, es la lengua. No obstante, al entender

a la comunicación como un intercambio de significaciones, el código puede encontrarse de varias formas.

La comunicación olfativa, la del contacto táctil, la de la gestualidad corporal, la del intercambio de objetos, etcétera, son canales semióticos que, sin haber nacido al amparo de la construcción lingüística del mundo, se encuentran sin embargo subordinados a sus determinaciones. (120)

Entonces, el código tiene varios mecanismos por los cuales puede ser transmitido: no solo el lenguaje, sino también el tacto, el olfato, el cuerpo. En este sentido, la danza, la música y la comida son modos para este proceso de comunicación. Stuart Hall, uno de los mayores representantes de los estudios culturales, en su ensayo «El trabajo de la representación», da cuenta de cómo a la música o a las imágenes, en tanto signos, les son otorgadas significaciones, y en conjunto estos elementos crean sentido.

El sistema escrito y el hablado de un lenguaje particular, son ambos, obviamente, «lenguajes». Pero también lo son las imágenes visuales, sean ellas producidas por la mano o por medios mecánicos, electrónicos, digitales o por cualquier otro medio, siempre y cuando se usen para expresar sentido. También lo son otras cosas no «lingüísticas» en el sentido ordinario: el lenguaje de las expresiones faciales o de los gestos [...]. Cualquier sonido, palabra, imagen u objeto que funcione como signo se organiza con otros signos dentro de un sistema en el cual halla su sentido. (Hall 2013, 462)

Estos ejemplos son producciones culturales en tanto están cargadas de significaciones, es decir, de una «consistencia simbólica» compartida.

En un ritual se reúnen varios de estos mecanismos de comunicación, que lo convierten en otro canal de diálogo. El ritual es una producción humana, utilizada para la reproducción de la vida social, y en su dimensión sagrada sirve para la reactualización del cosmos. Dentro de la dimensión espiritual o semiótica, pasa a ser un vehículo del código, es contenedor de un mensaje y de información, entendida como la manera específica de comprensión de la realidad. Anotábamos anteriormente que el acto de producción transforma la naturaleza, lo que produce inestabilidad o tensión en el «mundo de la vida» del individuo; esto ocurre al momento de transformar, cuando el sujeto se transforma a sí mismo. El momento en el que en el producto viaja un mensaje con intención de transformar a otro sujeto, se cifra esta tensión. En el

mensaje está presente la tensión ocasionada por la reproducción de la vida y lo social.

Podemos plantear entonces que el *tinkuy* y el Inti Raymi son espacios y momentos en que se despliegan una serie de símbolos que dan cuenta de la identidad kichwa. Los kichwas ponen de manifiesto aquello que es y aquello que los altera, y se enfrentan a un contexto que los tensiona. El ritual es el momento y el espacio en que la identidad escenifica su característica de proceso de desubstancialización y resubstancialización. La identidad se enfrenta a aquello, externo e interno, que lo tensiona.

Caracterizando de esta manera al ritual, queremos proponer una nueva lectura del *tinkuy*. Ya no es solo una pelea física de cuerpos, sino también el momento y el espacio de una pelea semiótica, en tanto ocurre un despliegue de símbolos que en la plaza se enfrentan a otros provenientes de una matriz cultural distinta. Estos elementos simbólicos (danza, música, vestimenta, alimentos) forman parte de un código cultural. Proviene del código de la cultura kichwa, y debido a que el ritual tiene lugar en las ciudades, se enfrentan al código de la cultura blanco-mestiza. En este sentido, el *tinkuy* es un enfrentamiento entre códigos culturales distintos.

A la vez, y debido a este despliegue simbólico, el ritual es un momento en que la socialidad del sujeto kichwa se produce y reproduce. Se despliega a través de la danza, la música y el discurso. La información contenida en el ritual es la manera de aprehensión kichwa del mundo. Los principios de la racionalidad andina, como la proporcionalidad y la complementariedad, están contenidos en estos productos simbólicos.

La pelea semiótica en la que debe incurrir el *tinkuy* se da contra aquellos códigos culturales foráneos, con el objetivo de reafirmarse o desaparecer. Este enfrentamiento también ocurre en la plaza.¹³ En este

13 En un primer momento desarrollamos la descripción y el análisis del *tinkuy* dentro de las comunidades kichwas. Sin embargo, el ritual no sucede únicamente allí, sino que se desplaza al espacio urbano. Esto es más notable en el sobrenombre que recibe en Cotacachi, «la toma de la plaza». Como explicamos en el segundo capítulo, la palabra *toma* designa una acción sobre un espacio al que no se pertenece. En este sentido ocurre un primer enfrentamiento entre lo que no es de los kichwas y lo que sí. La plaza se compone en su forma más básica de líneas e intersecciones, se convierte en el lugar del encuentro. En términos demográficos, Cotacachi y Otavalo no están compuestas únicamente por indígenas, sino que estos conviven junto a mestizos, blancos y negros. Sin embargo, como mencionamos,

espacio, el código cultural kichwa se enfrenta a instituciones como el Estado y la Iglesia, códigos culturales mestizos, blancos o provenientes de otras coordenadas. Es allí donde el código kichwa se enfrenta a todo lo que lo ha tensionado durante el año: diferentes productos culturales de vestimenta, música o comida, provenientes de diversas culturas como resultado de la globalización.

Por eso en las comunidades de Cotacachi, por ejemplo, hay una preocupación por llevar los mejores y más elegantes trajes durante estas fechas; los danzantes preparan su vestimenta con meses de anticipación. El atuendo de kichwas y mestizos es distinto. El ritual, al repotencializar la vestimenta, la reafirma frente a otras. Lo mismo sucede con la comida: los danzantes son acompañados por sus familiares, quienes a la hora del descanso sirven alimentos propios de las comunidades. En la plaza, durante el ritual, y alrededor de la ciudad, se ofertan productos gastronómicos de otras culturas, como fideos y pastas, hamburguesas o pizzas. Al igual que con la vestimenta, la gastronomía se reafirma ante otra diferente.

En el caso de Cotacachi, el código kichwa sale de las comunidades para inundar con fuerza el centro urbano. Es interesante cómo en el trayecto hacia la ciudad los danzantes se multiplican y aumenta la fuerza con que hacen notar su presencia. Mientras más cerca se está a la plaza principal, más fuerte se vuelven el zapateo, los gritos y las expresiones que acompañan a los músicos. Podríamos decir que en este trayecto se aglutinan fuerzas, se dota de fuerza al código, para que al llegar al espacio de encuentro se pueda enfrentar, afirmar, vitalizar y continuar su existencia en el tiempo.

El código, decíamos, al momento de su apertura puede complejizarse, desaparecer, mutar sustancialmente o volverse más selectivo. A través del ritual, el código, la identidad, se reactualiza. ¿Cómo? Primero, con la afirmación de la identidad y la diferencia que acciona el ritual; segundo, al disparar el enfrentamiento entre códigos y con el contexto, que permite al código kichwa entrar en un proceso de filtración y

el ordenamiento del espacio en estas ciudades denota una hegemonía cultural blanco-mestiza, arrastrada desde la Colonia. Ocurre así el segundo enfrentamiento intercultural, entre los elementos culturales kichwas y blanco-mestizos. El ritual del *tinkuy* permite la reactualización de la identidad, pero al existir estos otros enfrentamientos, se afirma la diferencia.

selección de elementos nuevos que pueden ser incorporados. La reafirmación de la identidad se logra debido al carácter cíclico del ritual, ya que permite la reproducción de la danza ritual, la música, la comida y la vestimenta: su uso cíclico permite su vitalidad y su afirmación. En tanto entendemos al *tinkuy* como una pelea de códigos, se despliega una serie de mecanismos que permiten al código kichwa seleccionar elementos. Desarrollaremos esta segunda idea en las páginas que siguen.

Las culturas cambian en el tiempo, y la cultura kichwa ha debido hacerlo para preservarse y mantenerse. Esto es evidente en el *Inti Raymi*. El código en sus subcodificaciones ha incorporado nuevos elementos; por ejemplo, instrumentos musicales provenientes de Occidente. Hoy se utilizan la melódica y el rondín (armónica) para realizar la danza del *Inti Raymi*. Estos nuevos instrumentos se usan para la concreción de la identidad indígena, es decir, para reproducir las melodías y los ritmos propios de este ritual.

En Otavalo se ha incorporado una mayor cantidad de instrumentos —como la guitarra, el violín, el bandolín...— para que el repertorio musical se complejice, se haga más diverso, aunque manteniendo las melodías del *Inti Raymi*. Estos instrumentos, podríamos decir, están condicionados a producir ritmos que alienten la danza. Lo mismo ocurre con la vestimenta. En época de las haciendas, en los años previos a la década de 1960, el zamarro estaba reservado para los capataces; hoy es una prenda fundamental para los danzantes de las comunidades de Cotacachi y Otavalo: su uso es exclusivo para esta ocasión. La vestimenta que una vez fue diferente o externa a la kichwa hoy pasa a ser parte de su socialidad.

En el *Inti Raymi* de Otavalo se usan prendas de vestir provenientes de todo el mundo, como trajes asiáticos, mexicanos, religiosos, disfraces de personajes de las películas de ciencia ficción, etc., pero sometidos a la lógica del ritual. Las diversas maneras de subcodificación de la matriz cultural kichwa amplían y complejizan el código, y en este proceso se evidencia un proceso de selección.

Siguiendo la propuesta de Echeverría de la cultura como código, el ritual permite el despliegue del código cultural kichwa: danza, música, vestimenta, lengua, etc. El *tinkuy* es la pelea de los opuestos o distintos; en este caso, códigos opuestos o distintos. Y en tanto el ritual es un momento en que la lógica del pensamiento andino emerge, los principios

de proporcionalidad y complementariedad vuelven a operar. Estos dos elementos funcionan como pautas para que el código kichwa haga su proceso de filtración y selección de elementos externos que le permitan reactualizarse y procesar la diferencia y la novedad del contexto. Este mecanismo opera tanto para los kichwas de Otavalo como para los de Cotacachi. Si bien en la primera ciudad el choque cultural es más evidente, en la segunda también están implicados el enfrentamiento a códigos culturales diferentes y el procesamiento de esta diferencia.

Lo que persigue el ritual del *tinkuy* es un mecanismo para que dos lógicas distintas coexistan en un mismo espacio. También busca que su código cultural perdure en el tiempo y, por lo tanto, hace que ocupe aquel espacio extraño, para reproducirse en él. El *tinkuy* quita el velo a la homogeneidad cultural del espacio-tiempo hegemónico para afirmar la diferencia y la existencia de un espacio heterogéneo. La identidad kichwa no busca imponerse, no busca que todos sean kichwas, sino mostrar que existen diversos códigos, y que todos pueden ocupar un lugar en un mismo espacio.¹⁴

Echeverría propone que se entienda a la cultura como una lucha continua de códigos o de identidades. Existe gran diversidad de culturas porque cada una de ellas ha puesto en práctica una manera específica de concretar su identidad, generando un código propio. En la cultura,

14 El ritual es un evento que rompe con la homogeneidad; como es un evento extraordinario, abre una temporalidad distinta. Debemos preguntarnos si la posibilidad de que códigos distintos coexistan sin anularse sucede únicamente en esta temporalidad extraordinaria. En lo que respecta a la dimensión cultural, el ritual permite la apertura del código y su resubstancialización, teniendo siempre en cuenta que una de sus posibilidades es su desaparición o evanescencia. En este sentido, este momento extraordinario permite que, durante el ciclo, las manifestaciones simbólicas pertenecientes a la cultura kichwa se mantengan y continúen. Por otro lado, debido al enfrentamiento entre códigos, durante la temporalidad del ritual también estallan y se enfrentan tensiones interculturales de poder o económicas. ¿Qué sucede el resto del tiempo: estas tensiones se mantienen apaciguadas, se eliminan, permanecen inmóviles? ¿Qué permite el *tinkuy* en relación con las tensiones políticas y económicas interétnicas? Estas son preguntas que exigen mayor reflexión. Cabe mencionar también que pueden existir elementos simbólico-culturales que no se puedan someter al mecanismo del *tinkuy*; permanecerán en contradicción irreconciliable quizás hasta que uno o ambos elementos desaparezcan. Con esto se desprende que el *tinkuy* es un proceso de varias aristas, en el que sí es posible la coexistencia de la diferencia.

una aventura única e irrepetible se encuentra en juego en cada uno de los casos de totalización concretizadora de la socialidad humana que pueden darse en la historia. En cada uno aparece, salida del uso mismo del código, una propuesta distinta para subcodificarlo de cierta manera. (Echeverría 2001, 169)

La identidad se puede entender como esta forma específica de concretizar la socialidad, y el código y sus subcodificaciones expresarían esta singularidad. A lo largo de la historia, producto del encuentro de culturas, unas han desaparecido y otras no. La cultura es este continuo encuentro y enfrentamiento de identidades. La forma específica de expresar esa singularidad cultural —es decir, de concretizar la identidad— ocurre siempre y cuando ocurra «el juego dialéctico de la consolidación y cuestionamiento de la cristalización y disolución de la misma» (170).

La identidad se entiende en esta pugna con cuestionamientos tanto internos como externos que buscan su extinción, cambio o reafirmación. Añade Echeverría que la identidad

solo puede ser tal si en ella se da una dinámica que, al llevarla de una desubstancialización a una resubstancialización, la obliga a atravesar por el riesgo de perderse a sí misma, enfrentándola con la novedad de la situación y llevándola a competir con otras identidades recurrentes. (170)

En la lógica de Echeverría, el código, al enfrentarse a otros en el proceso llamado «reactualización», «apertura» o «resubstancialización», tiene dos alternativas: necesariamente cambiar o desaparecer.

En el caso del *tinkuy*, veíamos que este mecanismo ha logrado su reactualización mediante la complejización de sus subcodificaciones y la generación de procesos selectivos sobre los nuevos elementos a incorporar. Ahora, si bien es cierto que cambia, esto no significa que el código deja de ser lo que una vez fue. Echeverría entiende este proceso partiendo de la idea de que existe un momento originario: «Se trataría de un acontecimiento instaurador de identidad porque implicaría necesariamente la creación de una subcodificación arcaica y fundamental para ese código general, el descubrimiento inaugural de un cosmos singularizado y excluyente» (170). Aunque las identidades cambien, en ellas se mantiene un elemento arcaico, llamémoslo «primigenio», que da cuenta de ese modo de entender el orden del mundo, el cosmos. Para el caso kichwa, si bien la identidad ha estado en una constante

desubstancialización y resubstancialización, ha logrado mantener ese núcleo arcaico¹⁵. Las subcodificaciones del código kichwa se han ido reconformando en el tiempo, enfrentándose a novedades.

A la identidad no hay que entenderla de manera esencial, sino en este complejo proceso de apertura, complejización, cambio y afirmación. «La identidad arcaica [...] es solo la plataforma de partida de la infinitud de compromisos concretizadores que se suceden históricamente y que la reconforman una y otra vez en muy diferentes direcciones» (173). Lo que debemos ver en la identidad kichwa es cómo su núcleo se mantiene, y de qué formas y cuáles han sido los mecanismos que ha utilizado para enfrentarse a otros códigos y todavía existir.

Echeverría señala dos momentos a los que la identidad se debe enfrentar y plantea dos soluciones: la transformación disruptiva o el cambio acumulativo.

La primera responde a momentos políticos extraordinarios o catástrofes naturales en los que los sujetos y las colectividades «deben repetir el acto político fundamental de la constitución de una forma para la socialidad» (175). Para Echeverría existe un momento primigenio en que los seres humanos encontraron la forma específica de concretizar su identidad, es decir, de dar forma a su mismidad. Ante una catástrofe que provoca una transformación disruptiva, el ser humano se ve obligado a vivir ese momento nuevamente, a replantearse la manera de moldear su identidad, cambiándola sustancialmente por otra.

Por otra parte, el cambio acumulativo responde «al momento ordinario de la existencia en rutina» (177). En este punto, la identidad no

15 Este núcleo arcaico sería lo que nos diferencia, como kichwas, de otras culturas. Y siguiendo la línea de esta reflexión, este hecho es evidente en las diferentes prácticas que componen los rituales: por ejemplo, las melodías y los ritmos que acompañan estas fiestas, la manera de realizar el trabajo colectivo a través de la organización del *ayllu*, o principios como el *ayni* y el *ranti-ranti*. Parte de ese núcleo arcaico de los rituales es asimismo el uso del kichwa, cuyas expresiones denotan concepciones sobre el tiempo: como observamos en la danza del Inti Raymi, se dice *tikray* o *vultiay*, que quieren decir 'regresar' o 'voltear' y tienen que ver con la concepción del *pachakutik*, 'el tiempo retorna'. De igual modo se lo puede observar en las prácticas espirituales que marcan la relación hombre-naturaleza, en el ordenamiento del espacio en *hanan* y *urin*, y en la división entre masculino y femenino, que marcan una comprensión dual de la existencia, estructurada a partir de principios como los de complementariedad y proporcionalidad.

cuestiona su núcleo primigenio o arcaico; el orden del cosmos original puede persistir y no necesita cambiar sustancialmente. El cambio acumulativo es «resultado de muchos ciclos sucesivos de reproducción» (174), lo cual es solo posible si no sucede ningún evento contingente. Así, se permiten su continua reproducción —sin interrupciones que cuestionen el núcleo de su identidad— y la selección de aquello que puede ser incorporado.

A los pueblos indígenas les ha tocado enfrentar ambas situaciones: la extraordinaria y la rutinaria. Nosotros nos inclinamos a plantear que el pueblo kichwa emplea un mismo dispositivo o mecanismo para las dos. A raíz de este análisis queremos sugerir la hipótesis de que el carácter cíclico de rituales sagrados como el *Inti Raymi* y el *tinkuy* habría sido lo que permitió a la cultura quechua, kichwa y aymara sobrevivir a la conquista y la Colonia sin la necesidad de un cambio disruptivo de su identidad, sino de manera acumulativa, procesando el nuevo contexto y las diferencias que aparecían. Los rituales sagrados habrían permitido que la identidad de los pueblos originarios hiciera frente a una catástrofe; de ese modo puede entenderse como cambio acumulativo.

Dentro de los eventos extraordinarios, Echeverría distingue tres: 1. el de «situación al límite», en el que «la comunidad se encuentra obligada a tomar una decisión radical acerca de su socialidad, de su mantenimiento o su transformación» (177); 2. el momento revolucionario, en el que la comunidad se ve «obligada a replantear su propia identidad ante un horizonte de posibilidades más amplias o más complejo; está en proceso de reformular esa identidad, de rehacerla o reconstruirla, de recrearla» (177); por último, 3. el momento catastrófico, en el que «la comunidad sucumbe ante la imposibilidad [...] de reproducir su identidad» (178) debido a guerras o fenómenos naturales. Los pueblos originarios se han enfrentado a los tres momentos en diferentes períodos.

Las guerras durante la conquista y las enfermedades que llegaron con los españoles podrían haber significado la imposibilidad de reproducir su identidad, sin embargo no fue así. Si bien supuso un gran impacto en la demografía y la cultura andinas, la identidad de los pueblos originarios de los Andes prevaleció. Lograron mantener el núcleo arcaico del código kichwa, para después irlo actualizando en el tiempo de manera acumulativa.

También debieron hacer frente a momentos revolucionarios en los que se vieron obligados a considerar una serie de elementos externos, y algunos de ellos se incorporaron a su cultura. El momento posconquista, con la implantación del sistema colonial, creemos que fue uno de ellos. Por ejemplo, se incluyeron elementos como vestimenta, alimentos, herramientas para el arte e incluso nuevos sistemas de producción, pero los elementos propios no por ello desaparecieron. Estos nuevos elementos pasaron a ser usados para la reproducción de la identidad y las lógicas culturales de estos pueblos.

Hoy en día, podemos observar el cambio acumulativo en el Inti Raymi. Tal como señalamos, se han ido acumulando nuevos instrumentos que se usan para la reproducción de los ritmos que alientan la danza del ritual. El *tinkuy* y el Inti Raymi se alzan como el mecanismo y el momento en que la identidad y la cultura cambian de forma acumulativa y seleccionan nuevos elementos.

LA HETEROGENEIDAD EN EL *TINKUY*

Hemos propuesto al *tinkuy* como un mecanismo que procesa la diferencia, no asimilándola o disolviéndola, sino afirmándola. Es decir que en este ritual existe una propuesta sobre cómo entender la heterogeneidad, una característica de la composición cultural de nuestro país y región. El mestizaje ha sido una de las categorías propuestas a la hora de explicar las dinámicas que caracterizan a Latinoamérica. Cornejo Polar (1996, 838) señala:

[S]in ánimo de sustituirlas, aunque algunas como la de mestizaje parecen haber agotado casi toda su capacidad iluminadora, deseo explorar la pertinencia y la efectividad de esta otra categoría [la heterogeneidad], la de migración y sus derivados, que casi no ha sido empleada con relación a esta problemática.

Mencionábamos líneas atrás que es necesario pensar la identidad desde otras aristas, cuando vemos que existen fenómenos que desbordan a categorías como la del mestizaje; sin afán de negar que estos procesos hayan ocurrido o continúen, aunque sí señalando que existen procesos que requieren nuevas herramientas de análisis.

La propuesta de Cornejo Polar sobre la heterogeneidad nace de lo que él denomina un «grado cero» de la contradicción. Este momento

original de la heterogeneidad se da cuando dos racionalidades se encuentran representadas en la escritura y en la oralidad: «El “grado cero” de esa interacción; o si se quiere, el punto en el cual la oralidad y la escritura no solamente marcan sus diferencias extremas, sino que hacen evidente su mutua ajenidad y su recíproca y agresiva repulsión» (Cornejo Polar 2003, 20).

La presencia heterogénea se comprende como la conjunción de dos opuestos contradictorios, que se repelen. Avanzando en el análisis, y como el mismo autor reconoce, se va descubriendo un amplio terreno de interacción entre ambos, escritura y oralidad. Así, a pesar de esta heterogeneidad contradictoria, poco a poco, en su comunicación, las culturas se convierten en opuestos complementarios a través de la incorporación de la escritura por parte de los pueblos indígenas. A lo largo de la historia se desarrollará una interacción entre la oralidad y la escritura por parte de los indígenas, proceso descrito por Cornejo Polar como «la extensión de un campo de enfrentamientos mucho más profundos y dramáticos, pero también la complejidad de densos y confusos procesos de imbricación transcultural» (23). No obstante, en el desarrollo de esta «pelea» o repulsión inicial, ocurre un proceso muy complejo de interacción, en el cual lo oral penetra en la escritura y la escritura es aprovechada por la oralidad. Este uso y aprovechamiento, mediado por la interacción, por la comunicación que se entabla, va eliminando la contradicción, el momento de repulsión se desvanece.

Para ilustrar el momento de choque entre escritura y oralidad, el «grado cero», Cornejo Polar hace un análisis de varias crónicas sobre el encuentro entre Atahualpa y el padre Valverde. Este le habría entregado una Biblia, y el Inka, al no saber leer, al no conocer su función, la habría arrojado al suelo. Este momento ilustraría el encuentro de dos racionalidades contradictorias. El crítico literario peruano hace un análisis con énfasis en la construcción de la narración de dicho encuentro. Encontramos especial interés en la reflexión sobre la crónica de Garcilaso de la Vega, en la que Cornejo Polar señala:

[E]s notablemente significativo que el proyecto vivencial e ideológico del mestizo Garcilaso tenga que diluir al máximo la presencia de la escritura en este episodio para poder imaginar una alternativa de conciliación entre el orden andino y el español; y es algo paradójico, de otro lado, porque finalmente ese ideal de armonía lo tratará de alcanzar él mismo a través de

su espléndida escritura, una escritura que se propone como vínculo entre la voz y la letra y como traducción del quechua al español. (37)

Así, en la propuesta discursiva se crea un campo en el que se intenta alcanzar una «armonía» entre la oralidad y la escritura. La propuesta de narrativa de Garcilaso de la Vega aparece como un intento de construir un campo de «conciliación». Esto se logra con la espléndida escritura del cronista, es decir, con su conocimiento de la lengua castellana y sus normas, en las que introduce, en el acto de traducción del quechua al español, la oralidad. En la propuesta narrativa, la contradicción irresoluble oralidad-escritura se va desvaneciendo. Nos llama la atención el uso de palabras como *armonía* y *conciliación* por parte de Cornejo Polar.

Con lo que hemos venido trabajando en el capítulo precedente, nos preguntamos si esas nociones pueden ser también leídas como o intercambiadas por *proporcionalidad* y *complementariedad*, ambas provenientes de la racionalidad andina. Podríamos hacer un paralelo: *armonía* como *proporcionalidad* y *conciliación* como *complementariedad*. ¿Se podría decir que el enfrentamiento entre escritura y oralidad es un *tinkuy*? El uso de la letra es fruto de un vínculo —de la comunicación entre códigos—. El indígena utiliza la escritura para sus fines, como lo estaría haciendo Garcilaso, lo que provoca la emergencia de nuevos sujetos históricos concretos.

[D]e esta apropiación (¿expropiación?) de la letra surgirán textos notables, desde el de Guamán Poma, tan trabajoso en su español como en la difícil utopía que proclama, hasta el de Garcilaso Inca, no menos tenso en su voluntad de conciliar en armonía una historia hecha pedazos; surgirá entonces, sobre todo, un nuevo sujeto escritural, capaz de emplear la letra aprendida en español o en quechua, cuya sola presencia, aunque intermitente y subordinada, altera sustancialmente el orden y los límites del espacio letrado de las naciones andinas. (43)

Este nuevo «sujeto escritural» ilustra al sujeto heterogéneo, en tanto hace uso de dos matrices culturales, siguiendo a Cornejo Polar, que intenta «conciliar» dos racionalidades distintas presentes en un mismo sujeto.

Las crónicas de Guamán Poma o Garcilaso son esfuerzos de sujetos pertenecientes a la cultura andina por registrar la historia. El trabajo de estos cronistas denota la preocupación y la necesidad de realizar un ejercicio de la memoria, de trasladar al papel lo que estaba guardado en

la oralidad. Anteriormente señalábamos que los pueblos hicieron uso de otros dispositivos para el registro de su memoria, conocimiento e historia. Sobre esto, Cornejo Polar señala:

[P]ero sucede que, en los márgenes de este discurso, o más bien fuera de él, se acumulan otras versiones, con frecuencia contradictorias, todas las cuales ponen de manifiesto la variedad cultural de las conciencias históricas posibles o simplemente las muchas maneras que los distintos sujetos socioétnicos tienen de recordar lo sucedido en el tiempo —y de conferirle realidad y legitimidad por el escueto recurso de recordarlo—. Se trata de versiones que —además— no se expresan a través de la narración escrita sino de danzas rituales o de representaciones que algo abusivamente se suelen denominar «teatrales». (44)

Con esta afirmación, que señala a los rituales como una manera de recordar y registrar el pasado, nos afianzamos en nuestra proposición inicial sobre el ritual como dispositivo de la memoria y como un tipo de narración del pasado. Los rituales son representaciones simbólicas que portan un alto contenido de memoria y conocimiento. Y, sobre todo, se ve la diversidad de dispositivos de los que los pueblos hacen uso. Si bien la historia plasmada en el papel es un recurso valioso, los pueblos utilizaron e introdujeron la letra dentro de su propia lógica.

Dejando atrás el análisis de las crónicas, Cornejo Polar desarrolla un análisis sobre el *wanka*, el cual en sus inicios habría sido un ritual, después pasó a convertirse en una especie de comparsa ritual y devino finalmente en una representación teatral. El *wanka* en tanto ritual y obra de teatro va a ejemplificar la afirmación de la existencia de distintos dispositivos diferentes al escritural para el registro de la memoria. En él se observará cómo el guion, el componente escrito, se somete a la lógica de la oralidad e ilustra el uso de la letra por parte de los pueblos originarios.

[C]omo ritual que es, la comparsa no tanto evoca la historia cuanto la renueva simbólicamente y al «repetirla» en un presente cada vez distinto, no prefigura ni ordena ningún resultado: en cierto modo, en ella todo es posible —salvo olvidar la celebración cíclica del ritual que actualiza una y otra vez el enfrentamiento en Cajamarca—. (46)

Es justamente a lo que apuntamos: las producciones culturales andinas, y en este caso el *tinkuy*, poseen la cualidad de actualizar el pasado,

y con eso su cosmos (orden). A través de la *ciclicidad* del ritual, la memoria, el pasado y la racionalidad andina están en continuo retorno, para afirmarse y mantenerse. De esta forma se los protege del olvido y se permite su reactualización.

En su versión teatral, el *wanka* también integra la cualidad ritual de la reactualización. Lo logra a través de su relación con la oralidad. En este caso posee un guion, es decir, un escrito que no es fijo y cambia en el tiempo gracias a la reactualización producida por la dimensión oral.

[S]e trata de representaciones «teatrales»; es decir, de discursos que aun si tienen un texto se actualizan en la pura oralidad. Sin embargo, sea cual fuera la función de la oralidad, el dato irrecusable es que el *wanka* tiene desde hace mucho tiempo (mi idea es que desde sus orígenes) una materialidad escrita, pero escrita dentro de la tradición de una cultura oral que sigue aportándole formas específicas de composición. (60)

El *wanka* como ritual-teatro ha ido cambiando en el tiempo, adquiriendo nuevas formas de manifestarse, sumando nuevas maneras para componerse: realiza un acto de composición para existir. Su dimensión ritual permite su reactualización, y es en este sentido que se puede entender su cambio, en tanto se recompone cíclicamente.

La letra se usa no de acuerdo a la lógica de los españoles, sino articulada a la norma del código andino. El *wanka* y el *tinkuy*, durante su proceso de reactualización, se abren, se enfrentan a nuevos contextos, y ese enfrentamiento resulta en la incorporación de otros elementos para su realización. Al momento de *abrirse*, sucede un acto de selección que termina por recomponer estos rituales. En tanto planteábamos nuestra lectura de la cultura como código, el *tinkuy* y el *wanka* exponen una parte de los códigos kichwa y quechua, respectivamente. El código va acumulando otras formas para expresarse. Cornejo Polar observa un proceso similar a la propuesta de Echeverría sobre el cambio acumulativo. Los cambios que ocurren dentro del *wanka* ilustran cómo en su reactualización el contenido se abre para realizar una selección de nuevos elementos que serán incorporados a la obra y a la narración de la historia.

El *wanka* «está allá y en el tiempo pasado, pero también está aquí y en el tiempo presente, hasta gestando, en algunos casos, contenidos que hablan de un futuro que corregirá el desorden cósmico que se inició

con la conquista» (78). Es la muestra de cómo la identidad kichwa andina, en tanto proceso, funciona; es la muestra de cómo un producto cultural rememora el pasado, permite su vitalidad y su reactualización cíclica, al dotarlo de la capacidad de selección y composición, que sirven para la complejización y, de esta manera, para su reproducción continua en el tiempo.

Así, el *wanka* demuestra la presencia de la heterogeneidad y cómo se lidia con ella desde la racionalidad andina. Al igual que en el *tinkuy*, se busca el espacio de confluencia y un proceso mediante el cual oralidad y escritura se vuelven complementarios. El *wanka* es «la historia de [una] contradicción» (79) que en su inicio parecía irreconciliable, que manifestaba una continua repulsión. Esta contradicción se va diluyendo en la medida en que los kichwa hacen uso de la letra para sus fines y de acuerdo con su lógica, es decir, conjugándola con la oralidad. Se mantiene cierto nivel de tensión que obliga a entrar en un constante diálogo y encontrar la proporcionalidad.

De esta primera parte del análisis en diálogo con la propuesta de Cornejo Polar, nos quedamos con dos elementos útiles en nuestro proceso de construcción de una definición del *tinkuy*. El primero es el hecho de poner sobre la mesa la heterogeneidad, y cómo el *tinkuy* vendría a ser un momento y un mecanismo por los que se procesa esta diferencia. Segundo, nos quedamos con la idea de recomposición que sucede en el ritual del *wanka*, lo que nos permite entender de mejor manera el cambio acumulativo ya planteado por Echeverría.

Continuando con la reflexión de Polar sobre la heterogeneidad, queremos regresar a la emergencia del nuevo sujeto, que él ve ejemplificarse en el Inka Garcilaso o Guamán Poma, quienes serían los sujetos que demuestran su convivencia con códigos heterogéneos. En el ensayo «Una heterogeneidad no dialéctica», Cornejo Polar (1996, 838) identifica a los serranos peruanos que migran hacia la costa como sujetos heterogéneos: «No parecen haber perdido niveles básicos de identidad: lengua, vestido, comida, pero [...] al mismo tiempo —por supuesto— no pueden dejar de actuar de acuerdo a los masivos e inéditos condicionamientos que la ciudad acumula sobre ellos». Los sujetos migrantes mantienen su socialidad, generada en el campo o las comunidades. Sin embargo, una vez en la ciudad, adoptan formas de la socialidad de la urbe; es decir, mantienen la socialidad originaria y añaden o ejercitan

nuevas formas de socialidad. Existirían dos códigos culturales: el de los Andes —esto es, el de sus comunidades— y el de la ciudad. Estos sujetos migrantes se mueven entre ambos.

La idea principal de Cornejo Polar es que estos sujetos logran articular un discurso en el que construyen espacios y temporalidades distintos y contradictorios, y sobre ellos la reproducción de su vida social se realiza en un constante movimiento. De esta manera, la heterogeneidad se construye como

un espacio donde cualquier sentido puede solaparse y refundirse precisamente en el extremo que aparentemente se le opone, como también —y tal vez sobre todo— estratificar con instancias separadas las diversas vivencias que forman su fluido itinerario a través de distintos tiempos y espacios. (841)

Rescatamos de esta perspectiva la idea de construcción de instancias separadas que logra articular el discurso. Y sobre todo que entre estas instancias diferenciadas existe movimiento. El discurso crea espacios y permite movimiento. En el *tinkuy* cambia cualitativamente un espacio, con lo que emerge una nueva temporalidad. El ritual pone de manifiesto la existencia de la temporalidad y el espacio andinos y occidentales. Al igual que el discurso, el ritual permite que los kichwa transiten entre ellos.

Observamos cómo se refuerza la idea de espacios diferenciados y contradictorios. El ritual es la escenificación de esta creación de «espacios y tiempos separados» en donde los sujetos ubican sus vivencias. El título del ensayo de Cornejo Polar, «Una heterogeneidad no dialéctica», da cuenta de cómo el autor comprende la interacción de lo heterogéneo. Dos opuestos no resuelven su diferencia a través de la síntesis dialéctica; el autor está sugiriendo otra posibilidad. Las diferencias persisten y coexisten, se relacionan mediante un constante flujo de vivencias, en un tránsito entre ellas: el sujeto se mueve entre estas dos «espacialidades y temporalidades» que lo estructuran.

Como hemos señalado líneas atrás, el sujeto realiza este movimiento entre códigos culturales seleccionando los elementos que le sirven para la reproducción de su identidad, incorporando nuevos elementos a su código cultural, teniendo en cuenta que estos deben ser útiles para expresar su socialidad y mantener el núcleo arcaico de la identidad. Este proceso de cambio acumulativo está regido por principios como el de la

proporcionalidad; así interpretamos el uso de elementos externos al código kichwa para sus propios fines: como proporcional. Y en la medida en que esto posibilita el tránsito entre ambos códigos que estructuran a un mismo sujeto, lo podemos entender como complementariedad.

Recordemos que Lajo (2003), en su análisis sobre la *chakana*, señalaba que una traducción de esta palabra sería ‘puente’. Al ser el Inti Raymi y el *tinkuy* momentos en los que se escenifican los principios que dan origen a la *chakana*, también estarían representando este puente. En la propuesta de Lajo, el puente posibilita la comunicación de los tres mundos o dimensiones del mundo andino: el *kaypacha*, el *hananpacha* y el *ukupacha*.

El *tinkuy* posibilitaría así la comunicación entre los espacios presentes durante el ritual: el del orden andino y el del occidental. La pelea ritual no solo es un acto en el que los opuestos se repelen, sino que, como hemos visto, se afirman las diferencias, lo que permite su convivencia. El momento en que los códigos culturales se despliegan, al igual que en el ejemplo del *wanka*, la tensión existente entre ellos los pone a dialogar en el enfrentamiento. De esta manera entenderíamos al *tinkuy*, en tanto expresión del enfrentamiento de códigos, como un momento en que se acciona un puente que permite fluir o transitar entre códigos distintos manteniendo sus diferencias. En la comunicación que se desata ocurre el proceso de selección que antes mencionábamos, y por lo tanto la recomposición del código.

Finalmente, para hacer una diferenciación entre el sujeto sobre el que recae el análisis de Cornejo Polar y nuestro interés acerca de la relación del *tinkuy* con la identidad, debemos señalar que actualmente un segmento poblacional kichwa otavalo ya no proviene de las comunidades. Existe toda una generación que nació y creció en las ciudades. En el caso de la provincia de Imbabura, a la que pertenecen los municipios de Otavalo y Cotacachi, desde inicios del siglo XIX se puede rastrear el movimiento desde las comunidades hacia los centros urbanos, motivado principalmente por las actividades económicas que realizan los kichwas, especialmente los de la zona de Otavalo. Esto los ha llevado a tener un contacto directo con la cultura mestiza, y conforme el movimiento migratorio se ha ampliado más allá de las fronteras ecuatorianas, ha implicado un enfrentamiento con culturas de todo el mundo. A pesar de ello, los kichwa otavalo han mantenido el núcleo arcaico de

su identidad y a la vez han integrado elementos —como nuevos instrumentos musicales, según veíamos en nuestro análisis del Inti Raymi—, lo que ejemplifica el cambio acumulativo que hemos propuesto, permitido por la dinámica del ritual del *tinkuy*.

Para matizar la diferencia en las experiencias de Otavalo y Cotacachi, debemos señalar que en esta última localidad la migración a los centros urbanos ha sido reciente: tuvo lugar hace aproximadamente treinta años. Gran parte de los pobladores de Cotacachi se ha mantenido en sus comunidades. Sin embargo, esto no quiere decir que no exista contacto y enfrentamiento con la cultura mestiza y otras culturas del mundo. El centro urbano de Cotacachi está en su mayoría habitado por mestizos, y en los últimos años, debido al turismo y la migración, así como a la globalización de los productos culturales, la cultura se ha debido enfrentar con estos códigos externos.

El *tinkuy* opera en la cultura de los kichwa de esta región permitiendo procesar la heterogeneidad que por diversos motivos se hace cada vez más compleja. Este ritual se convierte en un mecanismo que permite la creación de espacios y temporalidades diferenciados. De esta forma existe un espacio donde la identidad kichwa y su cultura es reproducida constantemente y, a la vez, aparecen espacios que se convierten en zonas de contacto donde circulan distintos códigos culturales. A través de la lectura del espacio en ritual se observa cómo dos espacios están presentes y, debido al enfrentamiento, uno subvierte al otro. En todo caso, aquello da cuenta de la existencia de ambos y del tránsito de los kichwa entre ellos.

La noción de puente en la *chakana* permite entender la generación de estos espacios de contacto. Por este puente circulan los símbolos de cada cultura. En este tránsito y movimiento, los kichwas acumulan experiencias con diálogo. Por ejemplo, al desarrollarnos dentro de la cultura mestiza en ámbitos como la educación, los kichwas aprendemos sus códigos. Pero ya que los nuestros también se han mantenido, y se afirman constantemente en el ritual, podemos hacer una elección sobre lo incorporable y lo utilizable, y alcanzar un nivel de proporcionalidad entre el código kichwa y elementos externos. El *tinkuy*, en tanto escenificación de la tensión y del enfrentamiento entre códigos culturales opuestos, nos permite procesar la diferencia, seleccionar nuevos elementos y mantener otros en los límites de nuestro código cultural. De esta manera, en el tránsito de estos espacios, lo hemos ido acumulando y complejizando.

CONCLUSIONES

El *tinkuy* no es solo un ritual de enfrentamiento físico; en él está presente una compleja interrelación simbólica que da cuenta de una manera específica de aprehender la realidad y de procesarla. El ritual del *tinkuy* se presenta como un dispositivo de la memoria, ya que posibilita el despliegue de una serie de elementos culturales como la danza, la música, la vestimenta, etc., y también como un dispositivo del conocimiento, puesto que escenifica principios de la racionalidad andina como la proporcionalidad y la complementariedad.

En nuestra propuesta, el *tinkuy* viene a ser un enfrentamiento de códigos culturales, y en este sentido comprendemos la relación del ritual con la identidad. Durante el Inti Raymi, la danza en círculo y las variantes en la velocidad e intensidad del zapateo escenifican la acumulación de fuerza no solo de los danzantes, sino asimismo del código cultural kichwa.

En la danza observamos cómo, solo una vez que se han concentrado fuerzas, ocurren el desplazamiento y la toma de la intersección o la plaza. Con estos movimientos, ligando la danza a los símbolos, se reafirman la identidad y las diferencias entre los mismos kichwas y entre ellos y códigos culturales externos como el blanco-mestizo. Podemos decir que el código cultural kichwa no va desprotegido del enfrentamiento, sino que con la ejecución ritualista se va fortaleciendo, y solo una vez que ha adquirido fuerza es posible el enfrenamiento con lo diferente/opuesto.

En su dimensión ritual, el Inti Raymi permite la emergencia de un momento de reactualización del código. En el *tinkuy*, el código kichwa se abre a un proceso en el que, una vez demarcadas y afirmadas las diferencias, entra en un diálogo. Es decir que existe un canal de comunicación a través del cual los códigos circulan y se seleccionan. Este canal se simboliza en la noción de puente de la *chakana*. La actualización, por su parte, habilita un proceso de filtración de elementos ajenos al código kichwa que desemboca en una recomposición de este.

En este acto, el código hace una selección de elementos que pueden ser útiles para la reproducción de la cultura y la identidad específicas de los kichwa otavalo. Con el *tinkuy* se crean espacios y temporalidades distintos/opuestos, sobre los cuales existe un tránsito, un flujo de los sujetos kichwas, en el que intervienen los principios de proporcionalidad y complementariedad que rigen el momento de recomposición del código.

El *tinkuy*, entonces, es el mecanismo que permite la reactualización del código cultural kichwa otavalo mediante su enfrentamiento con códigos opuestos. A través de él se procesa la diferencia, con lo que pueden coexistir los heterogéneos y disolverse la contradicción original mediante la proporcionalidad.

Por último, queremos proponer el breve análisis de un producto cultural, con el objetivo de ilustrar el potencial analítico del *tinkuy* en los términos en que lo hemos definido.

Los Nin son un grupo de rap kichwa (así definen su propuesta musical) de la ciudad de Otavalo. Los chicos que componen este grupo ilustran la aparición de un nuevo sujeto kichwa, al que denominan «kichwa urbano». Su generación ha nacido y reproducido su vida en la ciudad; no son migrantes. Algunos han mantenido su identidad sin caer en procesos de mestizaje o aculturación, aunque sí incorporando elementos de códigos culturales externos a su identidad, proceso que plasman en productos culturales como, en este caso, la música. Con el *tinkuy* como instrumento de análisis, buscamos ilustrar cómo esto ha sido posible, para observar la heterogeneidad presente en la obra de Los Nin.

Los Nin completaron su educación escolar en un plantel especializado en la enseñanza de música en la ciudad de Cotacachi, y algunos de ellos continuaron su preparación artística en la universidad. En su propuesta musical, observamos la heterogeneidad en los instrumentos, que

podemos dividir en tradicionales y modernos. Hacen uso, por ejemplo, de instrumentos originarios como las quenas y las zampoñas, y de otros que no son propios del pueblo kichwa pero que con el tiempo se han ido incorporando, al punto de que muchas veces, en nuestro país, son identificados como instrumentos indígenas —por ejemplo, el charango y la bandolina—. Además, utilizan la guitarra, el violín y la batería, al igual que instrumentos más modernos como sintetizadores, *samplers* y programas electrónicos.

La heterogeneidad también se presenta en el idioma. Las letras de Los Nin están escritas en kichwa y español, y así son ejecutadas. Sumay Cachimuel, uno de los vocalistas del grupo, posee una técnica que le permite rapear a gran velocidad en ambas lenguas. Sin embargo, llama más la atención cuando lo hace en kichwa, seguramente porque las palabras son más largas que en español, lo que lo hace más difícil. De los grupos que hacen rap kichwa, Sumay es el único capaz de lograr esa velocidad en este idioma.

Otro espacio donde se hace visible la heterogeneidad es en la composición de ritmos. Es evidente el *beat* del rap y, a la vez, la presencia del ritmo que acompaña la danza del Inti Raymi. De esta manera, con la presencia de ritmos e instrumentos diferentes, se crea un espacio en el que dos códigos distintos interactúan, manteniendo sus particularidades y encontrando la forma de complementarse, sin tener que sintetizarse. El rap es un producto de la urbe y la modernidad, pues principalmente se lo hace mediante mezcladoras y computadoras, y nació en las calles de las grandes ciudades estadounidenses. Por otro lado, la melodía musical que se presenta en el tiempo del Inti Raymi es un ritmo propio de los Andes. Ambos ritmos coexisten. Uno de los aspectos que nos llama la atención es que con nuevos instrumentos y técnicas, como el bajo y el *sampleado*, se logra reproducir el ritmo del Inti Raymi. Aquí se evidencia cómo los elementos externos son incorporados, siempre y cuando sean útiles para la reproducción de la identidad.

El puente trazado es posible mediante la experiencia; en este caso, la experiencia de verse urbanos, de habitar en la ciudad y de viajar como mindalaes llevó a los miembros de la banda a conocer el rap. Su instrucción en la música les ha permitido conocer la estructura de este ritmo y de la música kichwa, para poder crear algo a partir de los dos elementos. A partir del tránsito entre estos espacios, llega un momento

en que deciden juntarlos en una misma propuesta musical. Esta decisión nos muestra entonces cómo estos jóvenes, que tienen afirmada su socialidad kichwa, deciden abrir su código y enfrentarlo con uno externo.

Mediante el tránsito —es decir, del ejercicio tanto del rap como del ritmo del Inti Raymi—, encuentran el modo de juntarlos de manera proporcional y complementaria, para que interactúen (coexistan) en un mismo espacio (canción). La proporcionalidad se hace evidente cuando ninguno de los dos ritmos se sobrepone. Ambos, el rap y el propio del Inti Raymi, se desarrollan juntos: con los instrumentos kichwas se hace rap, y con el sintetizador y la técnica del sampleado se logra reproducir el ritmo del Inti Raymi. Es además proporcional, porque los ritmos no se saturan: en la mezcla no es posible separar un ritmo del otro. Existe un equilibrio en el uso de instrumentos y ritmos para la composición de las obras. De esta manera, el código kichwa selecciona los elementos que pueden coexistir y alimentar la subcodificación (música), para complejizarse.

La producción musical de Los Nin se presenta como un espacio heterogéneo, y a través de la selección y composición logra una proporcionalidad de ritmos e instrumentos. La heterogeneidad se vuelve complementaria, ya no se repele como en un principio, según la reflexión de Cornejo Polar, sino que los distintos coexisten equilibradamente. Queremos anotar, además, que el equilibrio, en este caso específico, se da por el estudio previo de la música, lo que permite conocer bien el sistema musical kichwa y el occidental. Como anotábamos arriba, la mayoría de miembros de Los Nin estudió en un colegio donde impartían música, y algunos continuaron su formación en la universidad. El estudio musical se convierte en un acto de comunicación con este código externo, lo que habilita el trazado de un puente y un tránsito fluido, así como una selección y una composición adecuadas.

Los jóvenes kichwas ejercitan ambas matrices culturales. Reproducen su socialidad kichwa en la urbanidad y modernidad, haciendo uso de productos culturales externos y, al mismo tiempo, convirtiéndolos en suyos y parte de su identidad.

Vemos entonces cómo se resuelve la heterogeneidad que atraviesan los kichwas actualmente, y cómo esta se traduce en la producción cultural. Comprendemos cómo la identidad kichwa transita de manera

acumulativa en el tiempo, y la forma específica de lidiar con esa heterogeneidad, poniendo en entredicho categorías como el mestizaje y la aculturación. De este modo, se presenta un modo alternativo de comprender la identidad y la cultura kichwas.

Para finalizar, debemos decir que, en el recorrido que realizamos con el fin de proponer una definición del *tinkuy*, han aparecido una serie de preguntas sobre el mismo concepto y campos que deben ser analizados para entender de mejor manera tanto el *tinkuy* como la identidad kichwa. Creemos que es necesario hacer una precisión. No pretendemos decir que a través del proceso de la heterogeneidad se logra una convivencia armónica de los diferentes, sino más bien que existe una constante tensión entre opuestos contradictorios, pero en un aspecto de este enfrentamiento surge un proceso de selección que vuelve proporcional y complementaria a una parte de la diferencia.

No afirmamos que todo pueda atravesar este proceso, ni que deba disolverse toda contradicción. Evidentemente hubo momentos en que la contradicción debió resolverse en la disolución de una u otra diferencia. La imposibilidad de aunar esos opuestos dio como resultado momentos bélicos o de negación absoluta hacia lo diferente. Han existido incluso momentos en que el código andino se ha encerrado en sí mismo, negándose a cualquier diálogo; por ejemplo, el caso del movimiento Taki Onkoy, que negó todo elemento ajeno a lo andino (Millones 1990). Existirán elementos que se podrán someter a lógica del *tinkuy*, y otros que no, que quedarán como contradicción permanente.

Por otro lado, como es evidente, hemos centrado nuestro análisis en la dimensión cultural, sin desconocer que en la cultura lo económico y lo político están entrelazados. Creemos que es necesario, a partir de este estudio, entender la posibilidad de la existencia de una heterogeneidad material o, como la denomina Aníbal Quijano (1989), una heterogeneidad estructural. Entonces, se debe comprender cómo funciona esta heterogeneidad presente en el ámbito de la producción y cómo se relaciona con la identidad.

Se podría también plantear una lectura sobre lo heterogéneo en la práctica política de los pueblos indígenas —en este caso particular los kichwas—, y en este ejercicio observar cómo la organización política de raíz andina se relaciona y coexiste con prácticas de Occidente como la democracia liberal. Esta reflexión, atravesada por la heterogeneidad,

ayudaría quizás a estructurar de manera diferente la propuesta de un Estado plurinacional.

Por último, debemos realizar una puntualización. En el *tinkuy*, el acto de selección de elementos externos y su posterior uso se sustenta, creemos, en el acto de comunicación entre códigos. Por ejemplo, sobre Los Nin, señalábamos que habían estudiado música en su formación inicial y profesional, esto es, que el conocimiento del código cultural externo les ha permitido hacer uso de él para la reproducción de su identidad kichwa. Así, el conocimiento de un código externo permite su transculturación y su adecuación a los fines y propósitos de la cultura kichwa. Se hace preciso señalar, entonces, que es necesaria una mayor reflexión sobre este acto de comunicación entre los códigos culturales, con la finalidad de sustentar mejor esta afirmación.

Esto nos lleva a pensar que este proceso de selección y uso de códigos externos es distinto al proceso de elección y consumo que sucede en sociedades posmodernas. Slavoj Žižek (2008) menciona que en este tipo de sociedades se consume una gran cantidad de productos culturales que provienen de culturas remotas, y que existe una especie de *hibridación* cultural. Las sociedades de consumo posmodernas han llevado a los elementos de las culturas indígenas del mundo a ocupar las vitrinas en diferentes mercados occidentales, tras convertirlos en exóticos. A estos elementos se los explota solo en su forma, vaciándolos del sentido otorgado por sus creadores.

En el ejemplo de Los Nin, observamos la relación con productos culturales externos, en este caso el rap. Sobre este hay un conocimiento, una experiencia; sobre esta base existe diálogo, no se trata de algo exótico. Este producto externo pasa a ser parte de la identidad de estos kichwa, de su socialidad; se lo incorpora. En este sentido, existe una diferencia en el modo de relacionarse con productos culturales externos. En las sociedades posmodernas no existe acto de comunicación ni de selección, sino un consumo que luego desecha, por lo que sería sustancialmente diferente a lo que estamos planteando desde nuestra observación del *tinkuy* y del proceso que lleva a cabo la identidad kichwa.

REFERENCIAS

- Arriaga, Pablo José de. 2010 (1621). *La extirpación de la idolatría en el Perú*. Lima: El Cardo.
- Cama, Máximo, y Alexandra Ttito. 2003. «Batallas rituales: Tupay o tinkuy en Chirijaje y Tocto». En *Ritos de competición en los Andes: Luchas y contiendas en el Cuzco*, de Máximo Cama, Alejandra Ttito, Abraham Valencia y Tatiana Valencia, 19-50. Lima: Pontifica Universidad Católica del Perú.
- , 2017. «Peleas rituales: La waylía takanakuy en Santo Tomás». *Anthropologica* 17: 151-85. <https://bit.ly/42CIkxM>.
- Castro Gómez, Santiago. 2000. «Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la “invención del otro”». En *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, editado por Edgardo Lander, 145-62. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).
- Cervone, Emma. 2000. «Tiempo de fiesta; larga vida a la fiesta: Ritual y conflicto étnico en los Andes». En *Etnicidades*, compilado por Andrés Guerrero, 119-46. Quito: FLACSO Ecuador.
- Cornejo Polar, Antonio. 1996. «Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno». *Revista Iberoamericana* 62 (176-177): 837-44. <https://bit.ly/462vdIX>.
- , 2003. *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 2000. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Echeverría, Bolívar. 2001. *Definición de la cultura: Curso de filosofía y economía, 1981-1982*. Ciudad de México: Ítaca / Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Eliade, Mircea. 1998. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- , 1999. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- Estermann, Josef. 2006. *Filosofía andina, sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: Instituto Superior Ecueménico Andino de Teología.
- Galich, Manuel. 1979. *Nuestros primeros padres*. La Habana: Casa de las Américas.
- Girard, René. 1998. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- González Holguín, Diego. 1989 (1608). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú, llamada lengua Quichua o del Inca*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos.

- Guamán Poma de Ayala, Felipe. 1993 (1615). *Nueva corónica y buen gobierno*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Hall, Stuart. 2013. *Sin garantías: Trayectorias problemáticas en estudios culturales*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E) / Pontificia Universidad Javeriana / Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar / Instituto de Estudios Peruanos / Corporación Editora Nacional.
- Kapléx. 2022. «Tinku de Macha, donde pelean hasta morir: Festividad de la Cruz 2022». Video de YouTube. <https://rb.gy/ld24n>.
- Kowii, Ariruma. 2014. «Visión cultural del mundo andino: El caso del pueblo kichwa». Informe de investigación, UASB-E.
- Lajo, Javier. 2003. *Qhapaq Ñan: La ruta inka de sabiduría*. Quito: Centro de Estudios Nueva Economía y Sociedad / Amaro Runa Ediciones.
- Lander, Edgardo. 2000. «Ciencias sociales: Saberes coloniales y eurocéntricos». En *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, editado por Edgardo Lander, 11-40. Buenos Aires: CLACSO.
- León Portilla, Miguel. 2006. *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. Ciudad de México: UNAM.
- Lienhard, Martín. 2003. «Los rituales, su observación y su (re)interpretación: Perspectivas». En *Ritualidades latinoamericanas: Un acercamiento interdisciplinario*, coordinado por Martín Lienhard, 15-33. Madrid: Iberoamericana.
- Maldonado, Gina. 2004. *Comerciantes y viajeros: De la imagen etnoarqueológica de «lo indígena» al imaginario del kichwa otavalo «universal»*. Quito: FLACSO Ecuador / Abya-Yala.
- Maldonado, Samia. 2011. *Mindalae*. Ecuador: Asociación de Productores Audiovisuales Kichwa-Otavalo.
- Medinaceli, Ximena, coord. 2001. *El discurso de la evangelización del siglo XVI*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.
- Millones, Luis. 1990. «El Taki Onqoy: Reflexiones psicoanalíticas». En *El retorno de las huacas: Estudios y documentos sobre el Taki Onqoy, siglo XVI*, compilado por Luis Millones, 425-35. Lima: Sociedad Peruana de Psicoanálisis / Instituto de Estudios Peruanos.
- Nina Kara. 2017. «Chiaraje: Granizo de piedras y ríos de sangre». Video de YouTube. <https://bit.ly/3NcyPAY>.
- Paredes, Édison. 2003. «El conocimiento y la ciencia». Documento de trabajo, UASB-E.

- Quijano, Aníbal. 1989. «La nueva heterogeneidad estructural de América Latina». En *¿Nuevos temas, nuevos contenidos?: Las ciencias sociales de América Latina y el Caribe ante el nuevo siglo*, editado por Heinz Sonntag, 29-52. Caracas: Nueva Sociedad.
- Sepúlveda, Juan Ginés de. 1996 (1550). *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Valcárcel, Daniel. 1961. *Historia de la educación incaica*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Villena, Marcelo, y Blanca Aranda. 1999. «Hacia las poéticas del tinku: Del intertexto andino en la poesía de Blanca Wiethüchter». *Estudios Bolivianos* 7: 177-230.
- Wibbelsman, Michelle. 2015. *Encuentros rituales: La comunidad mítica y moderna de los otavalos*. Columbus, US: Alter/Nativas.
- Žižek, Slavoj. 2008. *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Sequitur.

ÚLTIMOS TÍTULOS DE LA SERIE MAGÍSTER

-
- 336 Catalina Arrobo Andrade, *Hijos e hijas de víctimas de femicidio: Aportes para una política pública de protección*
-
- 337 Lorena Cobacango Reyes, *El cambio climático: ¿Instrumento de control en los pueblos indígenas?*
-
- 338 Yomayra Rodríguez, *El impacto de los entornos virtuales en el aprendizaje colaborativo*
-
- 339 Fabián Regalado Villarroel, *Rompiendo el tejido social: Mercado San Roque, política y pandemia*
-
- 340 Carla Grefa, *Naturaleza y megaminería: La delgada línea entre coexistencia y contradicción*
-
- 341 Ángela Rocha, *Procesos interoceptivos y propioceptivos en autistas adultos*
-
- 342 Juan José Freire, *La censura cinematográfica en Ecuador: Un estudio de la calificación etaria*
-
- 343 Dianis Hernández Lugo, *Camino a la libertad: Esclavizadas en Cartagena de Indias (1750-1800)*
-
- 344 Tamia Andrango Cadena, *Videoclips de música kichwa: Representación, cambios culturales y comunitarios*
-
- 345 Miguel Saldarriaga Viteri, *El Código Militar en la construcción estatal garciana (1861-1875)*
-
- 346 Vanessa Lozada, *El derecho a la salud de las mujeres privadas de libertad: Caso CRS Cotopaxi*
-
- 347 Josueth Aguilar, *Indeterminación territorial y derecho a la ciudad: Comuna San José de Cocotog*
-
- 348 Carla Burbano Hinojosa, *Colombia, modelo de privatización de la seguridad en la región*
-
- 349 Juan Manuel López, *Generación Tsáchila: Mediaciones, hibridación y resistencia cultural*
-
- 350 Inkarrí Kowii Alta, Tinkuy: *¿Enfrentamiento o transformación cultural*
-

Esta investigación se centra en la identidad kichwa, la preservación de la matriz cultural y su relación con el ritual más importante de nuestra cultura. En Imbabura las «peleas» o «batallas» rituales —que también suceden en Perú y Bolivia— tienen un lugar importante en el Inti Raymi y reciben el nombre de *Tinkuy*. Aquí se aproxima una definición e hipótesis sobre su función sociocultural, como un acto performativo de códigos culturales, en el que se eliminan viejos elementos y se incorporan nuevos, un espacio en el que se articulan la racionalidad andina y la propuesta cultural latinoamericana para la comprensión de un ritual andino.

Inkarri Kowii Alta (Atuntaqui, 1989) es kichwa otavalo. Es sociólogo con mención en Ciencia Política (2015) por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador; magíster en Estudios de la Cultura con mención en Políticas Culturales (2017) por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; y especialista en Gestión de Proyectos de Desarrollo (2021) por FLACSO Ecuador. Cursa el doctorado en Antropología en la Universidad de Buenos Aires. Es articulista de diario *El Universo*, docente universitario y consultor en desnutrición, interculturalidad, agua y saneamiento. Sus líneas de reflexión giran alrededor de la relación entre cultura indígena y modernidad, y el desarrollo económico de los pueblos indígenas.

