

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Área de Letras y Estudios Culturales

Doctorado en Literatura Latinoamericana

Arunakasan sarawinakapa

Las sendas de nuestras palabras

La cosmovisión aymara en el poema y el relato

Sofia Alcón Tancara

Tutora: Ana María Ochoa Gautier

Quito, 2024

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

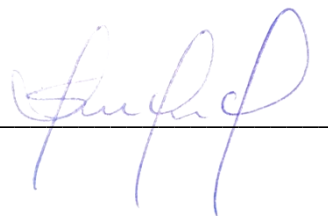
Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Sofía Alcón Tancara, autor de la tesis intitulada “Arunakasan sarawinakapa. Las sendas de nuestras palabras. La cosmovisión aymara en el poema y el relato”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Doctor en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

[08 de noviembre, 2024]

Firma: _____



Resumen

En esta tesis, nos damos la posibilidad de transformar y descolonizar el lenguaje desde la perspectiva de la lengua aymara. En este sentido, la lengua aymara opera como una herramienta cognitiva viva, capaz de cuestionar, develar aquello que contiene la lengua dominante con respecto al saber y la palabra, controlada por los “dadores de identidad”. En este trabajo se desenmascara a quienes escriben sobre el discurso de la oralidad, que opera como un artefacto, un dispositivo ideológico que no permite que las lenguas indígenas cambien su condición colonial de lengua minorizada.

En la lengua aymara, aquellos denominativos de “relato oral” “tradición oral”, “literatura oral” e “historia oral” no tienen sentido. Pero, para denominar a ese sin sentido de las palabras existen formas para llamar como *ina aru* [solo palabra], *ch'usa aru* [palabras vacías] o *thä aru* [palabras frías]. Es decir, el término “oralidad” es un concepto vacío, es sólo palabra sin acción, y mejor dicho son *palabras que se lleva el viento*. Es un discurso ideológico que no tiene relación con la realidad.

Una vez realizado este deslinde teórico metodológico liberamos la lengua y palabra aymara de aquello que contiene la oralidad, para luego darnos la posibilidad de repensar aquellas nociones propias sobre la palabra en *jaqi aru* [Lengua y palabra de los humanos]. Además, desde la cosmovisión aymara, la palabra aru tiene múltiples sentidos y significados que ordenan y organizan pensamiento aymara.

En este sentido, se identifica estas formas originarias para organizar la lengua y palabra aymara, en él prevalece aquel principio de la cosmovisión de “opuestos complementarios” donde la noción de hablar, está interconectada profundamente con el *ser jaqi*. Es decir, *hablar y ser* se da de manera simultánea. En esta diversidad de formas de organizar el *aru* [lengua, palabra, voz], el llamado relato oral y poema responderían más a la lógica y organización de la lengua y palabra castellana la lengua dominante. Pero, existen otros modos de organizar y ordenar la palabra desde el orden y lógica aymara.

En este contexto se reflexiona el pensamiento poético del poeta aymara Clemente Mamani Laruta. En sus producciones poéticas se evidencia la continuidad de la cosmovisión aymara, cuyo orden de las palabras responden al modo de organizar el pensamiento aymara orientado por el principio de la oposición complementaria. Se constata, que el poeta, a la hora de emitir su lenguaje interviene desde la parcialidad de arriba para enunciar aquella coexistencia de la multiplicidad de voces, personajes,

montañas, aves, plantas, animales interpretadas y pensadas desde la parcialidad de arriba.

De manera complementaria se reflexiona *nayra achachilanakan arunakapa* [palabras de los abuelos de antes], aunque este denominativo no encuentra del todo consenso, nos damos la posibilidad de recuperar aquella forma recreada de esta modalidad de palabras que se denomina como *wiñay arunaka* [palabras eternas]. Estas palabras expresan el sentido eterno de las palabras en el tiempo.

En este contexto, en la colección de los relatos el *zorro* [qamaqi] es uno de los personajes que cumple la función mediadora del saber aymara. El zorro es una imagen poderosa que ordena y organiza el tiempo espacio andino de manera interconectada. En síntesis, el qamaqi cumple con la función de poner en movimiento la fuerza interna de la convivencia comunitaria.

*A Samir Sajama, mi wawa,
mi sueño y mi eterno horizonte.*

*A la memoria de mis padres,
por transmitirme el espíritu de coraje y lucha.
Sus pensamientos brillan junto al sol, la luna
el río de estrellas del espacio sideral.
Su ajayu está junto a las montañas
Sus palabras corren junto a las aguas del río
Su yati alumbra el camino de todos sus hijos y nietos.*

A toda mi familia por su unidad en la alegría y la adversidad.

Tabla de contenidos

Índice de cuadros	13
Índice de figuras.....	15
Glosario.....	17
Introducción	19
Capítulo primero	41
La crítica a la oralidad: Ch’usa aru, Ina aru.....	41
1. Introducción	41
2. La “oralidad” como dispositivo ideológico	43
3. La oralidad: ¿Ina aru o ch’usa aru?.....	48
4. Conclusión	61
Capítulo segundo	63
Arunakasana sarawinakapa: Las sendas de nuestras palabras	63
1. Introducción	63
2. Arux saran saraniwa: Las palabras tienen una senda que seguir	67
2.1. Aru: Palabra, vida y muerte	72
2.2. Aru: Voz.....	73
2.3. Qamaqi Aru: Canto del Zorro.....	74
2.4. Jamachi Aru: Canto del pájaro	74
3. Taqi kasta aruwa uthi: Formas originarias de organizar la palabra	77
3.1. Qhana arunaka/manqha arunaka: Palabras claras/palabras de adentro.....	83
3.2. Chiqa arunaka/ k’ari arunaka: Palabras rectas/palabras torcidas.....	85
3.3. Sallqa aru/sallqa jaqi: Palabras de doble sentido/persona de doble discurso.....	86
3.4. Suma arunaka/ Jan wali arunaka: Palabras buenas/Palabras no buenas	88
3.5. Thaya arunaka/ Junt’u arunaka: Palabra frías/Palabras calientes	91
3.6. Qhuru arunka/quña arunaka: Palabras de enojo /palabras suaves	92
3.7. Chuymancht’iri arunaka/chuyma ust’ayiri arunaka: Palabras que llegan al corazón/Palabras que lastiman el corazón	93
3.8. Qullana Arunaka: Palabras sagradas que sanan	93
3.9. Iwxa Arunaka: Palabras para aconsejar	95
4. Conclusión	100
Capítulo tercero.....	105
Lengua y palabra poética	105
1. Introducción	105
2. El poeta aymara: Clemente Mamani Laruta	107
2.1. La palabra poética o palabras en verso	109

2.2.	La poética en lengua aymara	121
3.	Chapar arunaka: La poesía de Clemente Mamani Laruta	123
3.1.	Jallalla Warminaka	125
3.2.	Lo efímero/lo eterno	126
3.3.	La eternidad de la memoria	128
3.4.	La imagen de mujer como microcosmos	128
3.5.	Luna/Mujer.....	132
3.6.	Sarawisa	135
3.7.	Pacha Kutxa/Tiempo de retorno	141
3.8.	“Samkax qhanaruw tuku” /El sueño se ha convertido en realidad.	144
3.9.	Wartulina Sisa: “Victoriosa mujer de coraje”	148
3.10.	Julyan Apasa: El “caballo en cenizas”	152
4.	Conclusión	154
	Capítulo cuarto.....	157
	Qamasan arunaka: Las mujeres guerreras del qullasuyu	157
1.	Introducción	157
2.	Mujer en el campo de batalla.....	164
2.1.	Mujer: Hija del Qullasuyu	166
2.2.	Tupak Katari/ Bartolina Sisa	172
3.	Conclusión	174
	Capítulo quinto	177
	Qamasan arunaka: El corazón de las palabras de “Tupak Katari”	177
1.	Introducción	177
2.	El corazón de las palabras de Tupak Katari.....	179
3.	Mallku Kunturi.....	180
4.	Conclusión	192
	Capítulo sexto	195
	Palabra y relato	195
1.	Introducción	195
2.	Wiñay arunaka: Palabras eternas	198
2.1.	Acerca de la organización de los relatos.....	209
2.2.	Leer desde el orden de los narradores.....	211
2.3.	Acerca de la modificación del orden de las palabras y cosas	216
3.	Conclusión	220
	Capítulo séptimo	223
	Qamaqin arupa: Voz y lenguaje del zorro en la cosmovisión aymara	223

1. Introducción	223
2. El Zorro	226
2.1. Qamaqin arupa: Voz y lenguaje del zorro	230
2.2. Los cuentos del camino	233
2.3. El viaje del zorro al cielo	235
2.4. La danza del zorro en el cielo	241
2.5. La explosión del zorro y las semillas	243
2.6. Qhachwir Qamaqita: Del Zorro bailarín	246
3. Conclusiones	256
Conclusiones finales	259
Lista de referencias	273

Indice de cuadros

Cuadro 1	116
----------------	-----

Índice de figuras

Figura 1. Diversidad de lenguajes. Elaboración propia en base a los Datos de las grabaciones efectuadas por el Narrador Juan Laura, extraído de Taller de Cultura Popular, 2006. Pucarani.	212
Figura 2. Diversidad de lenguajes. Elaboración propia en base a los Datos de las grabaciones efectuadas por el narrador Emilio Kapkique, extraído de Taller de Cultura Popular, 2006. Pucarani.	213
Figura 3. Elaboración propia en base a los Datos de las grabaciones efectuadas por las narradoras Domitila Castillo, Cristina López, Rita Carvajal, Lucía Quispe y Claudia Mamani, extraído de Taller de Cultura Popular, 2006. Pucarani.....	214
Figura 4. Elaboración propia en base al Índice de contenido del trabajo, organizado por el equipo de investigadores del Proyecto de Investigación. Registro y difusión de la Memoria Oral de Pucarani, Relatos Orales de Pucarani, en Taller de Cultura Popular, Pucarani, 2006.	217

Glosario

<i>Aru</i>	Lengua, palabra, voz.
<i>Arunaka</i>	Palabras.
<i>Aru churaña</i>	Conceder, dar la palabra.
<i>Aru luriri</i>	Hacedor de la palabra.
<i>Aru q'iwiri</i>	El que tuerce el sentido de las palabras.
<i>Allqa</i>	Dos campos con colores contrastantes.
<i>Allqamiri</i>	Ave rapaz, que al crecer, cambia de color tomando un plumaje de fuerte contraste blanco y negro.
<i>Amta</i>	Remembranza, recuerdo.
<i>Amawt'a</i>	Sabio, persona que se dedica a pensar.
<i>Anjama sarnaqaña</i>	Caminar como el perro.
<i>Apachita</i>	Montón de piedras en un abra (willk'i), donde los viajeros descansan un rato, es el lugar donde ch'allan para pedir llegar a buen destino.
<i>Awtipacha</i>	Tiempo seco.
<i>Chapar arunaka</i>	Palabras escogidas.
<i>Ch'ama</i>	Fuerza, poder.
<i>Ch'aphi</i>	Espina.
<i>Ch'aphi aru</i>	Palabras espinosas.
<i>Ch'aphi aruni</i>	Persona que tiene palabras espinosas y punzantes.
<i>Ch'usa</i>	Vacío, hueco.
<i>Chiqa aru</i>	Palabras rectas, palabras veraces.
<i>Chiqa sarnaqaña</i>	Caminar recto, caminar éticamente correcto.
<i>Chhixllata arunaka</i>	Palabras escogidas.
<i>Chuyma</i>	Pulmón, pero en el sentido filosófico espiritual está presente la idea de corazón, conciencia.
<i>Chuymancht'iri arunaka,</i>	Palabras que tocan a la conciencia, son palabras que llegan al corazón.
<i>Chuyma ch'allxtaykiri aru</i>	Palabras que conmueven el corazón,
<i>Chuyman puriykiri aru</i>	Palabras que tocan el corazón.
<i>Chuyma ust'ayiri arunaka</i>	Palabras que lastiman el corazón.
<i>Jaltawixiwa</i>	Se corrió, voló.
<i>Janiw arunixiti</i>	Ya no tiene palabra y voz.
<i>Jaqi aru</i>	Palabra de los humanos.
<i>Jaqir k'arintaña</i>	Engañar, mentir,
<i>Jaqxama sarnaqaña</i>	Vivir, caminar como humanos.
<i>Jamach'i aru</i>	Canto del pájaro.
<i>Janiwa</i>	No
<i>Janiwa walikiti</i>	No está bien.
<i>Jan chiqpacha aru</i>	Palabras que no son rectas ni veraces.
<i>Jan wali arunaka</i>	Palabras que no son buenas.
<i>Jallupacha</i>	Tiempo de lluvia.
<i>Jiwasa</i>	Nosotros.
<i>Jiwaskiwa</i>	Se está apagando.
<i>Jisa</i>	Sí
<i>Junt'u aru</i>	Palabras calientes.
<i>K'ari</i>	Mentira.
<i>K'ari arunaka</i>	Palabras mentirosas, palabras poco veraces.

<i>Kuintu apa</i>	Persona que lleva cuento.
<i>Kuintu qipi</i>	Cargador de cuento.
<i>Llamp'u chuymani</i>	Persona que tiene corazón humilde.
<i>Imanta</i>	Esconde, que culta o que guarda en secreto.
<i>Imantata</i>	Ocultado, escondido, en secreto
<i>Ina aruki</i>	Sólo palabra
<i>Ina saya</i>	Puede ser, puede no ser.
<i>Iwxa arunaka</i>	Palabras que aconsejan, recomiendan.
<i>Payi</i>	Desorientación, espejismo intelectual.
<i>Pä chuyma</i>	Hablar dobladamente, decir una cosa y sentir otra.
<i>Manqha aru</i>	Palabras de adentro.
<i>Manqhata arusita</i>	Que habla de adentro.
<i>Manqhata juti</i>	Que viene de adentro.
<i>Muyu</i>	Dar vuelta, circular.
<i>Nayra</i>	Ojos, pasado.
<i>Nina k'ara</i>	Persona que enciende el fuego.
<i>Nina jakaski</i>	Vive el fuego.
<i>Nina wiyaña</i>	Atizar el fuego.
<i>Pachakuti</i>	Tiempo de retorno.
<i>P'arxtayiri arunaka</i>	Palabras que despiertan.
<i>Qamasa</i>	Coraje, poder.
<i>Qamasan Arunaka</i>	Palabras con coraje y poder.
<i>Qhana aru</i>	Palabras clara.
<i>Qhuru aru</i>	Palabras de enojo, duras.
<i>Qhana arsuña</i>	Hablar de manera clara y transparente.
<i>Qhana jaqi</i>	Hombre con luz, hombre claro, que nada encubre, que procede sin doblez.
<i>Qhañi aru</i>	Palabras tontas.
<i>Quña aru</i>	Palabras suaves.
<i>Qullana arunaka</i>	Palabras que sanan, palabras que acerca a los dioses.
<i>Tayka</i>	Madre.
<i>Thä aru</i>	Palabra fría.
<i>Thaya aru</i>	Palabra fría.
<i>Thayjam thayaski</i>	Soplar como el viento.
<i>Uta manqha</i>	El interior de una casa.
<i>Sara</i>	Senda, camino.
<i>Saranaka</i>	Sendas.
<i>Sarawinakapa</i>	Sus sendas.
<i>Sarawinakasa</i>	Lugar de nuestras sendas.
<i>Sarnaqawinakasa</i>	Nuestras sendas transitadas.
<i>Sarxiwa</i>	Se ha ido, se fue.
<i>Sallqa aru</i>	Palabras de doble discurso, doble sentido.
<i>Siw säwi arunaka</i>	Palabras que generan rumor, chisme.
<i>Suma sarnaqaña</i>	Lo agradable que debe ser la vida en pareja, lo agradable que debe ser la compañía, la convivencia entre dos,

Introducción

En Bolivia las lenguas indígenas, han logrado un reconocimiento político sin precedentes en la historia del país; en este sentido, en la Nueva Constitución Política del Estado, “son idiomas oficiales del Estado el castellano y todos los idiomas de las naciones y pueblos indígena originario campesinos (...)”¹ lo que ha contribuido a visibilizar la existencia de treinta y seis lenguas indígenas en el país. Para operativizar este reconocimiento político lingüístico, se cuenta con políticas educativas y lingüísticas que deja la posibilidad abierta para su fortalecimiento y revitalización de la cultura y lengua de estos pueblos. Asimismo, es responsabilidad de la sociedad la revitalización, la continuidad en la transmisión generacional.

Sin embargo, en la práctica los contextos académicos universitarios, no han logrado ser permeados, ni influenciados por aquellos cambios en las normativas nacionales. Puede más las culturas institucionales tradicionales ancladas en el monoculturalismo, donde se reproduce un saber poder basado en el castellano como lengua oficial de enseñanza. Asimismo, el uso de estas lenguas no se escucha, excepto cuando se enseña la lengua indígena como función comunicativa de la región sociolingüística que corresponde, pero de lenguas con más hablantes. Esta situación en buena parte se debe a la falta de conciencia lingüística de los líderes de las instituciones, así como de los propios hablantes; aunque es frecuente escuchar argumentos como la falta de recursos lingüísticos, o carencia de terminologías para expresar los conceptos académicos occidentales.

Esta situación, sin pretender contribuir a justificar la debilidad de los hablantes para trabajar temas académicos, da lugar a situar que el uso de las lenguas indígenas del país esté fuertemente asociado con las situaciones domésticas e informales, o con espacios comunitarios alejados de la urbe; lo propio sucede a sus hablantes, pues les cuesta hablar sus lenguas en los contextos académicos. Al parecer tampoco los sistemas ortográficos de las lenguas indígenas parecen contribuir muy positivamente, aunque son de origen reciente y de difusión limitada.

¹En las bases y fundamentos la misma reconoce que “son idiomas oficiales del estado el castellano y todos los idiomas de las naciones y pueblos indígena, originario y campesino que son el aymara, araona, baure, bésiro, canichana, cavineño, cayubaba, chácobo, chimán, ese ejja, guaraní, guarasuawe, guarayu, itonama, leco, machajuyai-kallawaya, machineri, maropa, mojeño trinitario, mojeño ignaciano, moré, mosetén, movima, pacawara, puquina, quechua, sirionó, tacana, tapiete, toronoma, uru-chipaya, weenayek, yaminawa, yuki, yuracaré y zamuco” (Nueva Constitución Política del Estado plurinacional, Art. 5, Inciso I, 2009).

Esto también sucede en buena parte porque los estudios lingüísticos y literarios sobre las lenguas indígenas, reproducen modelos conceptuales y teóricos hegemónicos provenientes de la teoría del lenguaje y la lingüística estructural. Por ejemplo, esta tendencia es casi generalizada, en los estudios y trabajos de investigación en las carreras de lingüística y literatura de las universidades bolivianas. De esta forma “estos estudios se contentan con describir y concluir [...] como si las lenguas estuvieran flotando en el vacío, ya ‘listos’ dentro de un sistema de formas fonéticas, gramaticales, lexicales divorciados del contexto social en el cual se enuncia el discurso” (Nakata 2014, 82). Asimismo, en los términos del mismo autor “cuando los gramáticos se concentran en los aspectos formales de una lengua, fundamentalmente la separan de la gente; separan artificialmente el acto de hablar de lo que se está diciendo”.

Si bien, aquel enfoque teórico mencionado es una manera de aproximarse a las lenguas y literaturas indígenas, existe muy poca referencia a la idea de que los propios hablantes “como pueblo podrían haber tenido influencia sobre la gramática de su lengua [...] Es su forma de hablar, no sus significados lo que es visto como parte importante del acto de hablar. Se les oye, pero no se les escucha. El hablante es, al parecer irrelevante” (82), desde este punto de vista, aún es más difícil pensar en producir conocimientos en estas lenguas.

La lingüística estructural requiere, de esta manera, que se tomen en cuenta estructuras psicológicas más complejas por las cuales opera la comunicación diaria y no solamente la historia de la lengua. Sin embargo, en este punto de vista teórico, el idioma de un pueblo y la historia de su desarrollo son todavía secundarios y siguen siendo una consideración subordinada a las interpretaciones de los lingüistas de cómo la gramática determina un significado. (Nakata 2014,84)

Existe una aproximación marginal hacia la tradición o literatura oral andina. No obstante, al interior de la carrera de literatura existe un archivo literario lingüístico de recopilación y grabación de relatos orales, cuentos, historias, etc. en lenguas indígenas, que al parecer tampoco ha merecido un estudio riguroso en sus características o formas orales y lo que implica los procesos de traducción de lo oral al castellano, de lo oral a lo escrito, a la hora de organizar en antologías de cuentos orales, dejando de lado la reflexión teórica.

El objeto de la investigación

Aunque inicialmente me había propuesto estudiar los poemas y relatos aymaras desde una perspectiva andina, durante la investigación, no resultaba del todo satisfactorio, por que el contexto y el idioma en el cual eran producidos aquellos textos no estaban siendo considerados. Por esto, se vio por conveniente poner en discusión aquellas formas de aproximación a este saber lingüístico y literario, desde el discurso de la oralidad, por esto, desde los propios puntos de vista y en lengua aymara se devela, se visibiliza la forma alienada de la palabra oralidad. Es decir, aquello que esconde el “discurso de la oralidad”.

Asimismo, desde la perspectiva adoptada, es decir, desde la *arunakasan sarawinakapa* [las sendas de nuestras palabras] se estudia aquellas formas propias de organización de las palabras en el idioma aymara. En este contexto, se considera la trayectoria poética del aymara Clemente Mamani Laruta, dando paso al análisis e interpretación de los poemas y relatos aymaras desde una perspectiva andina. Para ello, acudimos a las propias categorías encontradas en la lengua aymara, toda vez que la poética estudiada es escrita en aymara y castellano. En este sentido, como hablante de la lengua aymara se acudió al archivo de la memoria lingüística.

En esta perspectiva fue importante considerar la organización del espacio y tiempo andino, pues nos sugiere un modo distinto de organizar las cosas y las palabras. En este caso otros modos de concebir y organizar la palabra, el canto y danza. Por lo tanto, una manera diferente de organizar un texto. Hay que considerar que estos textos ciertamente han pasado por un proceso de traducción, dando lugar a un nuevo tipo de literatura escrita y publicada, por lo que exige mayor claridad metodológica en cuanto a la interpretación de los mismos. Para que de esta manera nos ayude a recobrar los sentidos e hilos conductores que los entretejen, para su futuro uso pedagógico, siendo que su demanda de esta literatura es cada vez mayor y ésta parece ser otra alternativa importante.

Objetivo general de la investigación

Investigar desde la epistemología aymara aquello que está escondido y oculto en el “discurso de la oralidad” de las lenguas indígenas, donde operan las lógicas, sentidos y categorías aymaras en la senda de nuestras palabras [*arunakasan sarawinakapa*]. Asimismo, mostrar las formas originarias en la organización de la lengua y la palabra,

donde la forma poética y relato aymara contemporáneo forman parte de esa constelación de palabras que hacen a la cosmovisión aymara.

El marco disciplinario del trabajo

La investigación parte desde una perspectiva andina, tomando en cuenta aquellas contribuciones de estudiosos como Lienhard (1990) que intenta realizar su interpretación de los zorros de arriba y zorros de abajo de José María Arguedas desde una mirada más andina. Entre tanto Fernando Montes (1992) va encontrar en estos mismos términos de oposición complementaria a la hora de realizar su investigación sobre la personalidad del mundo aymara. Al igual que Verónica Cereceda, recurre a la concepción del tiempo y espacio andino, para interpretar los tejidos de Jalk'as de Chuquisaca Bolivia. Así como otros estudiosos del pensamiento andino.

Lo anterior, ha sido el eje fundamental capaz de articular el pensamiento en la cosmovisión andina, ordenando las cosas en pares opuestos complementarios. A partir de esta lógica se organiza una serie de oposiciones *inti* [sol], *phaxsi* [luna], la fecunda oposición *chacha/warmi* [hombre/mujer]; la producción agrícola se funda en la interacción del calor solar y la tierra húmeda; la relación económica de los Andes se basa en la relación de complementariedad de las tierras altas (frías, secas) y tierras bajas, (cálidas y húmedas). El *jallupacha* [tiempo de lluvia] y *autipacha* [tiempo seco], *aransaya* [parcialidad de arriba]; *urinsaya* [parcialidad de abajo], *sunni* [puna]; *qhirwa* [valles].

Hay que destacar que la lectura y reflexión literaria que realicé a la obra póstuma de José María Arguedas “*El zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*” (1971) y los relatos de los zorros en *Dioses y Hombres de Huarochirí* (1966), contribuyó y aclaró mejor la reflexión teórico metodológico de esta tesis. Esta lectura se tradujo en un ensayo académico realizado en el curso del doctorado² donde se reflexiona la obra póstuma de José María Arguedas, que inspirado en los relatos de “*Dioses y Hombres de Huarochirí*” sugiere un modelo de análisis literario distinto al de su época y porque no al de ahora.

Arguedas, sugiere comprender la realidad desde las propias maneras de organizar el tiempo y espacio andino. En este sentido, al recurrir a los relatos indígenas

²*Titulado Antes y Ahora: Espacio y tiempo andino en los diálogos de “El zorro de arriba y el zorro de abajo”* Sofía Alcón Tancara. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Letras. Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana. Seminario. Narrativa indianista y desarrollo de la conciencia en los Andes. Quito, 08 Lakanphaxsi, 2013.

de Huarochirí, no solo sugiere mirar el pasado para comprender el futuro, sino sugiere “buscar otros referentes teóricos” para comprender una realidad en transformación y ebullición social el de Chimbote (Alcón, 2013), será definitivamente el espíritu de los Dioses y Hombres de Huarochirí que va orientar a José María Arguedas en su trabajo

El Zorro de arriba y el Zorro de abajo.

José María Arguedas, en su trabajo traduce y pone a operar la multiplicidad de los tiempos, la plurivocidad y la polifonía de voces, esto como una manera diferente de acercarse e interpretar la realidad a partir de categorías más andinas. Asimismo, en el trabajo mencionado se encontró importantes datos de análisis como el uso del archivo de la memoria oral de las comunidades. Aunque estos textos viajan por la traducción de lo oral a lo escrito, de la lengua quechua al castellano se asume que la traducción de los relatos sea la más aproximada toda vez que el autor hablaba el quechua y tenía una identificación con los pueblos de la cultura andina.

Así mismo sugiere una manera diferente de organizar el tiempo y espacio, un modo distinto de concebir la música y canto, cuerpo y danza. Por lo tanto, un modo distinto de organizar un texto. “Parece radicar ahí la ruptura epistemológica con los indigenistas, y todos aquellos que proponen categorías como el mestizaje, sincretismo, abigarramiento, lo heterogéneo etc”. (Alcón 2013,14)

Se visibiliza a través de su trabajo “*Zorro de arriba y el zorro de Abajo*” que sugiere cambiar los esquemas de análisis e interpretación de la realidad de Chimbote en transformación, aunque no logró concluir cabalmente su texto ha contribuido a visibilizar una epistemología que la colonización europea quiso borrar con su política de la “extirpación de las idolatrías”, y seguido por la modernidad republicana. Aunque, el autor no va hablar de un reconocimiento explícito de esta forma de saber no sólo literario, sino una forma de sentir y pensar, de vivir y morir la realidad.

En los términos literarios diríamos que Arguedas visibiliza una práctica y teoría literaria estética más andina. En términos actuales Arguedas, sugiere pensar en la continuidad de los relatos del pasado en el presente e ir de los relatos de hoy al pasado, de modo que posibilita mover, desplegar el pasado en el presente y el presente en el pasado. Este despliegue no solo se traduce en el rol que cumplen los zorros tanto de arriba como de abajo, sino es resultado de una organización del espacio y tiempo de la realidad diferente más integrado y totalizador a diferencia de la fragmentación cronológica del tiempo moderno.

Arguedas, al desarchivar los relatos quechuas pone en movimiento y adquieren vida los relatos, la palabra y la lengua. En consecuencia, son estos ordenadores que entran a operar y circular en el texto de “Los zorros de arriba y los zorros de abajo”. No sólo va ser la introducción a los relatos en el mismo texto; sino van a adquirir vida y va ejercer su influencia en el relato de Arguedas, lo que da lugar a organizar el texto de manera alternada entre diario y relato.

En el intertexto va a conjugar en la misma lógica, donde en sus relatos une, el zorro de arriba y el zorro de abajo del pasado; y los zorros de arriba y abajo del presente. De este modo se intenta dar continuidad a los relatos del pasado en el presente y el presente en el pasado, y toda la complejidad al cual conduce el texto. En este sentido, aquellos ordenadores de los relatos del mundo andino, va ser el eje que le va permitir al autor, desplegar en lo individual y lo colectivo, del pasado al presente o del presente al pasado, del mundo de arriba al mundo de abajo o del mundo de abajo al mundo de arriba, finalmente va desafiar a la muerte y la vida.

Por analogía, aquella discusión teórico metodológico ha contribuido a reflexionar la memoria lingüística del mundo aymara, donde están presentes no sólo en los relatos contemporáneos que todavía circulan y ordenan el imaginario cotidiano del mundo aymara. Sino también están presentes en el pensamiento poético contemporáneo boliviano por ejemplo de Elvira Espejo Ayca y Clemente Mamani³ que están claramente expresados desde el mundo de arriba y desde el mundo de abajo. Los autores, desde este pensamiento poético piensan o movilizan los poderes y fuerzas del mundo de arriba y poderes y fuerzas del mundo de abajo que son complementarias para un equilibrio en el funcionamiento del cosmos.

Este imaginario de la “oposición complementaria” todavía está asociado hoy a aquellos viajes realizados del altiplano hacia los valles, con el propósito de llevar y traer alimentos, de modo que pueda contribuir a mantener el equilibrio nutricional en los habitantes de las tierras altas y los habitantes de los valles. En este intercambio de alimentos también se intercambia, o existe un flujo de energía, de la parcialidad de arriba hacia la parcialidad de abajo y viciversa.

Es todo un saber sobre la nutrición y la alimentación de sus habitantes. Es un saber acerca de los tiempos y espacios, es un saber sobre las semillas y territorios. En la

³Ver en Poemas del Ande en traducción 2007.

actualidad, este saber se reproduce a través de ferias⁴ de intercambio de alimentos, semillas, plantas medicinales, etc., de la parcialidad de arriba con la parcialidad de abajo. O sea, es un continuo intercambio de saberes y conocimientos sobre la salud y enfermedad que se da desde los tiempos prehispánicos.

Estas ferias nos hablan de cómo en los imaginarios de los habitantes aymaras de hoy, el ordenamiento espacial y temporal coexiste a pesar de los tiempos modernos, pero es adaptada a este tiempo y espacio en la forma de organización originaria.

Entonces resulta clave desatar este nudo de la discusión, porque estamos hablando de un modo de organizar el tiempo y espacio social y colectivo del mundo andino, que responde a otro orden; podemos decir circular, y no lineal. Esta forma de organizar el tiempo y el espacio también va dar lugar a organizar de otra manera a las palabras y las cosas.

Estado de la cuestión

Ya dijimos que los estudios lingüísticos y literarios en Bolivia, tienen fuertes limitaciones debido en buena parte a los enfoques teóricos con las cuales se orientan estos estudiosos. En este sentido, parafraseando a Nakata (2014, 84) podemos decir que es esta incapacidad, de los lingüistas de dar primacía a los hablantes de la lengua y a la historia de la lengua, que sigue siendo una limitación fundamental de la práctica lingüística hasta hoy en día. Esta deficiencia se ha producido porque los eruditos han dado por sentado un enfoque que de forma determinante sotierra y subyuga la presencia de la gente y su comunidad. Pues este tipo de enfoque le da poca prioridad a la formación de la lengua en su contexto socio-histórico.

En este sentido, en una primera aproximación a los estudios lingüísticos y analizando un conjunto de trabajos de tesis (1990-2011) expresados en los catálogos de tesis de la Carrera de Lingüística de la mención Lengua aymara de la Universidad Mayor de San Andrés, se podía apreciar la siguiente tendencia en los estudios realizados: a) Estudio de la estructura gramatical aymara en sus aspectos morfosintácticos, semánticos, y léxicos en los diferentes campos del saber aymara, b) Análisis de discurso de diversos campos del saber como el matrimonio, el discurso del yatiri, autoridades originarias y otros, c) Estudios sociolingüísticos sobre

⁴Actualmente es posible vivirlo en la feria anual de San Andrés, en Topoco, provincia Pacajes del Departamento de La Paz, en el tiempo de la siembra. Asimismo, se puede vivir en la feria de anual de la virgen de Natividad en la localidad de Viacha, Provincia Ingavi del Departamento de La Paz la misma es realizada cada 30 de agosto.

comportamiento de la lengua aymara en diferentes contextos, así como las variaciones dialectales de la lengua, d) Actitudes lingüísticas de los jóvenes hacia la lengua aymara, pretende responder a la problemática de la transferencia inter generacional de la lengua, abandono y desplazamiento de la lengua aymara por el castellano en las comunicaciones cotidianas dentro la familia, la comunidad y la escuela, e) La interferencia lingüística, responde a la problemática de la influencia de la lengua aymara en los aspectos fonéticos y morfosintácticos, realizan el análisis contrastivo entre aymara-castellano y finalmente centra la atención a g) las metodologías de enseñanza y aprendizaje de la escritura y lectura del aymara en contextos urbanos, donde se enfatiza al aprendizaje en procesos escolarizados del aymara.

Por otro lado, desde los estudios literarios en Bolivia, existe un conjunto de textos que se destacan porque constituyen grandes y buenos esfuerzos por rescatar y estudiar las literaturas indígenas como *Literatura de los quechuas* de Jesús Lara (1969), se trata de un extenso tratado sobre las diferentes formas estilísticas que asume la literatura quechua en la poesía, el teatro y el relato en las diversas etapas de la historia de este país.

En el caso aymara existe la *Antología de la Literatura Aymara de Albó y Layme* (1992) sus autores un antropólogo catalán y un investigador aymara, siguen los rastros del idioma aymara tanto en sus aspectos históricos, lingüísticos, políticos, como en los estilísticos, el texto contiene una antología bilingüe aymara castellano en prosa.

Pero, estas literaturas indígenas escritas por los propios indígenas no logran ser ubicadas en el imaginario académico nacional de Bolivia. Por ejemplo, llama la atención en el trabajo realizado sobre la *Historia Crítica de la literatura boliviana. Aproximación a una Geografía del Imaginario* (2002) auspiciado por el Programa de Investigación Estratégica en Bolivia (PIEB), las literaturas indígenas no son parte de esa “geografía del imaginario”.

En este sentido, querer encontrar estudios sobre las oralidades indígena originarias desde la literatura nos encontramos en una especie de confinamiento como dirá acertadamente Mamoru Fujita (2011) que tradicionalmente las literaturas indígenas originarias en Bolivia, se ha confinado y si tuviera algún lugar, esta ocupa un *antes de la historia* sólo destinándolas a la época prehispánica con bastante romanticismo proyectado por parte de los intelectuales mestizos sin previos estudios culturales, lingüísticos, y antropológicos.

En la misma línea Virginia Ayllón (2007) a propósito de señalar sobre los discursos que se han ido desarrollado sobre las literaturas indígenas en Bolivia, refiere que aquél corpus literario producido por autores indígenas, suele considerarse como literatura menor por su impronta oral; por lo que se trataría casi de una ‘pre literatura’. Sobre lo oral como posible estatuto literario, creo que este debate trasunta, a su vez, un estatuto político habida cuenta del peso del texto escrito en lo que occidente considera literatura.

De este modo, el texto escrito no es solo la base sino la norma de la literatura y, por lo tanto, lo oral devienen como estadio ‘pre literario’. Ante este argumento, precisamente los escritores indígenas han rescatado el valor literario de las creaciones orales (68-69). Estos serían los debates que aún están presentes en los estudios literarios y que se recrean permanentemente.

Como consecuencia de estos discursos, ideologías e imaginarios en la carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz, en sus títulos de tesis de los años (1970-2010), se podían encontrar algunos trabajos destinados a la *Literatura oral indígena*: tres trabajos dedicado a la literatura oral aymara, uno destinado a la oralidad quechua y uno al pueblo indígena tacana.

En el caso aymara se encuentran a Paredes (1981), *La literatura oral a través del cuento aymara. Análisis del cuento: Mä condorampi mä tawaqompi*; Jemio (1986) *Literatura Oral aymara: Estudio del Cuento Jamp’atuta María-sapo*; Uría (1986) *El Tiwula o de la ambigüedad en el mundo andino*. Y un estudio referido al mundo quechua de Choque (2003) *Kuntursipaswan. El Cóndor con la muchacha*. Un estudio etnoliterario de la oralidad quechua andina. Igualmente, un caso aislado dedicado al pueblo indígena Tacana de Cárdenas (2003) *Territorialización y etnicidad: narraciones orales sobre el cuidado de los animales entre los cazadores tacanas*.

No obstante, la Carrera de Literatura cuenta con un Archivo y Taller de Cultura Popular, resultado de un proyecto de investigación sobre los relatos orales de los pueblos indígenas donde han publicado una colección de Antologías de relatos orales, entre una de las versiones en aymara está de Lucy Jemio González (2005) *Senderos y Mojones. Literatura Oral Aymara. Jukumarita*, la misma contiene un archivo interesante de relatos en su versión bilingüe aymara y castellano. Aunque a mi modo de ver, las concepciones investigativas que las orientan, no son del todo convincentes o sus conclusiones pueden resultar siendo muy precipitadas, cuando Jemio, dice que el

proceso de “transmisión y creación fue interrumpida por la colonización, los europeos no toleraron la convivencia con lo propio en ningún sentido”.

Supuestamente “la imposición violenta de un nuevo orden en todos los ámbitos afectó también a la tradición oral”. Por lo que el universo discursivo oral se replegaría y sobreviviría en el confinamiento afectándose en algún caso hasta la mutilación.

Por ello, Jemio, encuentra explicación a esa supuesta “ausencia o escasa presencia de relatos en torno a deidades creadoras y mitos de orígenes aymaras al interior de esta tradición oral, esto posiblemente por efecto de la extirpación de idolatrías que fue parte de la política colonizadora”.

La autora, insiste en que, por efectos de la aculturación, castellanización, imposición de otras subjetividades como la evangelización, dominación, sometimiento y subordinación de las sociedades originarias, su transmisión intergeneracional se fue restringiendo, en algunos casos hasta suspenderse, lo daría lugar a que los jóvenes de estas sociedades orales digan ya no saber nada de estas cosas de los antiguos.

Aunque en el epílogo de estos relatos, encuentra que los mayores dan la importancia moral y su aplicación práctica que tienen estos relatos en la vida cotidiana y ritual de la comunidad. Entonces, los jóvenes no parecen tener conocimiento de estos relatos, pero sí han sido educados y orientados con el contenido de estos relatos desde la familia.

Aquella supuesta “ausencia o escasa presencia de relatos en torno a deidades creadoras y mitos de orígenes aymaras” puede encontrar sentido en el análisis que hace Mamoru Fujita (2011) cuando éste refiere que, en Bolivia, el estudio de las literaturas indígena originarias, tradicionalmente se ha confinado, y si tuviera algún lugar ésta ocupa un “antes de la historia”, sólo considerándolas en la época pre-colombina. Aquella *ausencia o escasa* presencia, mejor dicho, este *vacío* aparente de aquellos elementos discursivos de los relatos orales, hace parte del universo de esta investigación.

Sin embargo, como respuesta a aquella ausencia o escasa presencia salen del “confinamiento institucional” las producciones poéticas contemporáneas del aymara Clemente Mamani Laruta y la quechua aymara Elvira Espejo Ayca, de manera mucho más autónoma que publicaron poemarios bilingües en aymara y castellano, titulado como *Poemas del ande en traducción* (2007) que fue publicado de manera conjunta. Sin embargo, cada uno de los autores viene realizando su trabajo de manera autónoma e independiente.

Clemente Mamani, a partir de 1985, viene difundiendo la poesía aymara a través de formatos radiofónicos, incentivando especialmente la composición poética de los niños y jóvenes aymaras en el área rural a través de concursos. Al momento Clemente Mamani, en su quehacer poético, ha publicado una interesante colección de poemas en lengua aymara como en lengua castellana.

Entre tanto Elvira Espejo Ayca, es originaria del ayllu Qaqachaka del departamento de Oruro. El reconocido investigador Catalán Xavier Albó (2013) al dedicar una columna periodística, cuenta que Elvira Espejo, ya entonces de diez años, tenía una habilidad especial para narrar cuentos, con sus propios toques, hasta el punto que una recolección de éstos fue presentada al concurso de Literatura Indígena de la Casa de las Américas en La Habana, Cuba, donde acabó finalista y pronto fue publicada por Unicef.

Ya entonces Elvira expresaba su tensión entre hacerse una diestra tejedora local y/o abrirse a nuevos horizontes en la escuela. Elvira Espejo es ahora, también una creativa artista plástica, pintora, cantautora, poetisa, narradora oral y escritora, que profundiza permanentemente sus raíces andinas y las combina con su gran apertura intercultural, dentro y fuera de Bolivia. Espejo egresó de la Academia Nacional de Bellas Artes y ahora ha publicado ya varios libros y dos CDs de canto moderno; su poemario aymara, quechua y castellano *Phaqarkirki/T'ikhatakiy* [Canto a las flores] fue premiado en el IV Festival de Venezuela en 2007.

Por otro lado, están los trabajos realizados por Arnold y Yapita, (2000) *El Rincón de las cabezas. Luchas textuales. Educación y tierra en los Andes*, aunque es un trabajo antropológico y lingüístico, el texto discute desde las políticas lingüísticas de Bolivia hasta las luchas textuales que enfrentan la educación escolarizada en el área rural. Uno de los elementos interesantes que hace a esta discusión es precisamente cuando analiza de manera crítica el tratamiento que se hace a los relatos orales o lo que los autores denominan el *Texto oral*.

Uno de los aspectos que merece ser comentada a decir Arnold y Yapita, son aquellos enfoques institucionales adoptados para la recolección de las literaturas andinas. Así, por ejemplo, a pesar del entusiasmo por recolectar los relatos orales una característica común es la de desvincular las lenguas andinas de su fondo territorial, tanto en la teoría como en la práctica; otra es la “despersonalizar las narraciones, en cuanto a género y generación y otra la de reducir todo a la escritura”. (2000,103)

Siguiendo la línea de análisis de los autores mencionados, podríamos decir que cuando se pretende reunir en una Antología de relatos orales, éstos son alejados de su propio contexto teórico y práctico. Al ser alejados estos relatos de su contexto territorial pierden el significado, el sentido y la función que cumplen en su contexto, por lo que resultaría interesante indagar cuáles son los sentidos que puedan estar orientando a los mismos.

Por otro lado, a nivel práctico, Arnold y Yapita, identifican que las recolecciones de las tradiciones orales muchas veces resultaron siendo fragmentos desgajados de su contexto social, cultural y original y de este modo de su territorio⁵. Así también las técnicas de compilación, por la falta de formación lingüística de los recolectores eran en muchos casos improvisadas, aun cuando los mismos hablantes transcribieron versiones de un cuento en las llamadas “recopilaciones” en base a los originales que ellos intentaron mejorar al modificar u omitir lo que pensaban eran detalles superfluos.

Asimismo, refiere que, a nivel teórico, los enfoques a menudo eran importados de Europa o Norte América y tendían a concentrarse en el análisis de contenido más que en la realización o los aspectos lingüísticos de las literaturas andinas. Entonces los estudios estructuralistas importdos, fueron incorporados, sin mayor crítica en los estudios andinos en las universidades.

Tampoco el análisis de la enseñanza de la literatura andina en el aula abre un espacio para considerarla en sus propios términos, además el marco teórico del estructuralismo europeo no permite identificar una manera de explorar las propias formas textuales de los textos andinos.

En tal entendido, en esta tesis se pretende investigar desde una mirada más aymara, el tratamiento de la oralidad que necesita, por un lado, ser reinterpretada en su contexto cultural, lingüístico, territorial, y por otro lado tratar de encontrar y visibilizar aquellos sentidos y lógicas que organizan al arunakan sarawipa en la poética aymara.

A modo de síntesis podemos decir que la situación de la literatura indígena originaria en Bolivia, vive una constante tensión; entre permanecer en la geografía del confinamiento que parece ser la decisión del Estado y academia boliviana o ejercer la autonomía propia que parece indicar nuestro *arunakasana sarawinakapa*, en castellano podemos decir, ejercer nuestra propia senda de la palabra.

⁵ Ver por ejemplo el trabajo de Albó y Laime (1992) al cual hemos hecho mención línea arriba.

Pregunta central y objetivos específicos de la investigación

¿Cuáles son aquellas lógicas, sentidos y categorías aymaras, que permiten develar, desenmascarar aquello que se esconde y oculta detrás del “discurso de la oralidad” de las lenguas indígenas, de acuerdo a la senda de nuestras palabras [arunakasan sarawinakapa] además, de identificar las formas originarias en la organización de la lengua y la palabra, ¿donde la forma poética y relato aymara contemporáneo parece formar parte de la constelación de palabras que hacen a la cosmovisión aymara?

Con el propósito de responder a esta pregunta central de investigación, los objetivos específicos de nuestro trabajo de investigación, se formularon de la siguiente manera:

- Identificar desde la perspectiva aymara aquellas categorías que permiten develar, desenmascarar aquello que esconde y oculta el “discurso de la oralidad” de las lenguas indígenas en las sendas de nuestras palabras [arunakasan sarawinakapa].
- Investigar aquellas formas originarias de organización en la lengua y palabra aymara.
- Analizar e interpretar en los poemas y los relatos aymaras contemporáneos, la presencia de aquellos elementos simbólicos, las formas originarias de organización que hacen a la palabra y cosmovisión aymara.

La hipótesis de investigación

El tratamiento de la oralidad puede ser reinterpretada desde la epistemología aymara, donde operan las formas, lógicas, sentidos y categorías aymaras. En este contexto el “discurso de la oralidad” opera como un dispositivo ideológico que controla y aleja a los hablantes de sus propias lenguas. Las sendas de nuestras palabras [arunakasan sarawinakapa] nos muestra múltiples formas originarias de organizar la lengua y la palabra, donde la forma poética y relato aymara contemporáneo forman parte de esa constelación de palabras aymaras que hacen a la cosmovisión aymara.

Metodología y técnicas

Esta investigación tiene una doble dimensión: El primero particularmente referido a la lengua aymara y el segundo, referido a la literatura aymara. En consecuencia, lo que se investiga es cómo a partir de la memoria lingüística de los

propios hablantes de la lengua aymara se puede interpelar, cuestionar y develar el “discurso de la oralidad” de las lenguas indígenas, desarrollada por los investigadores y estudiosos occidentales.

También, a partir de las propias categorías de la lengua aymara se recupera las formas originarias en la organización de las palabras en lengua aymara, que por cierto tenemos en nuestra arunaksan sarawinakapa [las sendas de nuestras palabras]. Asimismo, se investiga de cómo se piensa la literatura aymara en la lengua aymara, o cómo operan determinadas formas lingüísticas en la creación poética, así como en la expresión de la cosmovisión aymara al interior de ellas.

Sin embargo, el optar por uno u otro camino metodológico, requiere pues una toma de conciencia y autoreconocimiento de la lengua aymara como una lengua minorizada, subyugada, funcionalizada, donde ha sufrido un proceso de colonización no solo lingüística; sino existe una fuerte relación de dominación entre el cuerpo del investigador como de los investigados.

Aquí opera un autorreconocimiento y una toma de conciencia que se vincula con marcadores de opresión en una inmensa trama geopolítica y corpo-política, es decir, que atiende a signaturas en las que el cuerpo del investigador, tanto como el de los investigados, se encuentran fuertemente comprometidos en ejercicios de dominación reales, concretos y efectivos. (Calderón 2020, 27)

Además, en los términos de Calderón, el interés por una metodología de investigación alternativa “surge, pues de haber reconocido los lugares coloniales de la epistemología moderna” en este sentido, el tema de estudio se mira desde la periferia y confinamiento intelectual de la lengua y literatura aymara, donde la principal fuente es la lengua aymara y operan las propias categorías de análisis de la lengua, constituyéndose en una herramienta cognitiva que ayuda a visibilizar el orden, los sentidos y las lógicas propias que organizan el aru [palabra, lenguaje y voz]; no solo en la poética y los relatos contemporáneos sino en el pensamiento y modo de vida aymara.

Aunque en mis planteamientos iniciales me había propuesto, optar por algunas metodologías novedosas y emergentes como la etnografía de la comunicación de modo que me permitiera comprender la conducta comunicativa y su papel en el manejo de la vida social de manera holística en marcos culturales específicos como el aymara y donde “el diseño de una investigación debía permitir una apertura hacia categorías y modos de pensamiento y conducta que puedan no haber sido anticipados por el investigador”. (Saville 2005, 14-15)

Sin embargo, a pesar de ofrecer una amplitud metodológica⁶ de aproximación a las lenguas, esta alternativa resultaba todavía externa y lejana al propio hablante. Es decir, que ahora no sólo la lengua era el objeto de estudio, sino continua la forma externa y casi ajena al propio hablante de la lengua, es decir que es una forma sofisticada y sutil de control del conocimiento sobre las lenguas. Desde este punto de vista, todavía es un enfoque que “subyuga la presencia de la gente y su comunidad” (Nakata 2014, 84) a los intereses de los propios estudiosos de occidente.

Pero, cuando en la investigación se propone recuperar las propias categorías de análisis de la lengua aymara, esto exige la necesidad de poner a operar la memoria corporal del investigador hablante de la lengua aymara, “De este modo el investigador deja de ser un sujeto-sujetado, servil y aburrido que repite lo instituido, para convertirse en un [...] investigador que transforma e instituye”. (Calderón 2020, 26)

A esta idea refuerza la autoetnografía, “pues esta permite que el investigador se considere a sí mismo como parte importante, activa y propositiva en la producción de saberes” (Calderón 2020, 23). En este caso en relación a investigaciones que busquen respuestas a los problemas lingüísticos. En esta perspectiva llama la atención acerca del rol de los investigadores que se convierten funcionales a los poderes obsoletos, dilapidadores de recursos, obstructores a la innovación, anclados en prácticas instituidas a intereses de grupos de poder.

En este contexto el investigador “se convierte solo por este hecho en una corpo-subjetividad con una responsabilidad ética, política e histórica [...]”. En este sentido la autoetnografía puede permitir al investigador que:

⁶ Por ejemplo podemos mencionar para el *análisis de los sucesos comunicativos* es crucial que la descripción etnográfica de una comunidad de habla, enfoque no en términos de categorías, y procesos preconcebidos, sino con apertura hacia el descubrimiento del modo en que los hablantes nativos perciben y estructuran sus experiencias comunicativas; en el caso de los etnógrafos que trabajan en sus propias comunidades de habla, el desarrollo de objetividad y relatividad es esencial y al mismo tiempo difícil. (Muriel Saville-Troike 2005, 120). La *introspección* es un medio que va permitir recolectar datos acerca de la propia comunidad de habla, es una destreza importante no sólo por la recolección de datos, sino por establecer el hecho de que todos tienen una cultura, y que las preguntas sobre los diversos aspectos de la lengua y la cultura requieren respuestas desde la perspectiva de las propias comunidades de habla de los investigadores además de las de sus sujetos “la introspección de los hablantes nativos como un procedimiento analítico”. (121) La *observación de la conducta comunicativa* da la posibilidad de analizar las grabaciones y videos, en este sentido es un agregado potencialmente debido a la conveniencia de poder reproducir los sucesos para realizar un microanálisis, pero ésta siempre limitada por el foco y el alcance de la percepción del operador de cámara, y solo puede comprenderse apropiadamente en un contexto más holístico. (124)

A partir de un método que asume al investigador desde el yo y su circunstancia, el propio análisis y el análisis de los entramados de los que forma parte, se propone una intervención con miras a afectar, perturbar, dislocar, provocar, interpelar, retorcer y abarrocar (*queeriar*, enrarecer, pluralizar, diversificar, complejizar o invertir, torcer) el poder. Se entiende que el poder se perpetúa gracias a prácticas de agenciamiento y administración poco propicia a los cambios. Es así como el poder en las academias, los centros universitarios y casi todos los centros de producción de conocimiento, mantiene una fuerte fosilización de las prácticas, una esclerotización de los protocolos mediante complejos, burocráticos e ineficaces informes de control. (Calderón 2020, 26)

En este contexto, elegir, optar y aplicar un camino teórico metodológico en la tarea investigativa puede ser útil en un contexto donde el pensamiento moderno occidental opera de un modo similar donde el conocimiento se ha producido en los marcos y cánones académicos instituidos. En este orden, el modelo de pensamiento crítico literario puede oxigenar y reavivar el mismo.

Sin embargo, cuando existen realidades y pensamientos que permanecen en la periferia, al margen o en el confinamiento del saber y del pensamiento académico tradicional, no hay teoría ni método que a cabalidad ayude a explicar, simplemente porque existe ausencia de conocimiento sobre esa realidad, por ello optar por uno u otro camino teórico metodológico de manera automática y mecánica puede resultar limitado, insuficiente y aburrido.

Antes de poner el *amuyu* [aru/muyu] pensamiento, idea en movimiento es necesario considerar aquellos aspectos o herramientas cognitivas que proporciona la lengua aymara para encontrar el propio camino teórico metodológico que podría resultar útil en posteriores trabajos. En este sentido, tal vez pueda ser útil hacer visible los propios procesos meta cognitivos internos que han ayudado a encontrar las propias sendas de la palabra que en lengua aymara título *Arunakasan sarawinakapa* [las sendas de nuestras palabras].

Pero, cuando decidí involucrarme en el campo de la literatura en el que pretendía vincular la lengua aymara y la literatura, me planteé cuestionamientos de cómo yo podía pensar desde la lengua y literatura aymara, o cómo podía pensar desde la literatura aymara aquello que tradicionalmente es conocido como “relatos orales” “literatura oral”, “tradición oral” o “literatura popular”; y ubicado en la periferia del “imaginario de la literatura boliviana”.⁷

⁷ Por ejemplo, llama la atención que en el trabajo realizado sobre la *Historia Crítica de la literatura boliviana. Aproximación a una Geografía del Imaginario* (2002) auspiciado por el Programa de Investigación Estratégica en Bolivia (PIEB), las literaturas indígenas no forman parte de esa “geografía del imaginario”.

Delimitación de fuentes

Nuestro trabajo privilegia la lengua aymara como fuente principal de la epistemología aymara, donde la lengua es capaz de interpelar, cuestionar y develar el “discurso de la oralidad”. Asimismo, la obra, el pensamiento poético de Clemente Mamani Laruta, poeta de la nación aymara. En la biblioteca de la Radio San Gabriel de El Alto- La Paz, se encontró los poemarios publicados por Clemente Mamani.

Después, nos dedicamos al análisis de las fuentes documentales encontradas sobre los relatos orales aymaras en el archivo y taller de Literatura popular de Bolivia de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz. En este archivo se encontró transcripciones, traducciones de los relatos orales, principalmente las aymaras. Además, el archivo tiene la información organizada y clasificada de los relatos.

Por otro lado, se visitó la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz, donde se consultó, revisó, clasificó los catálogos de tesis producidas en la Carrera de Lingüística mención Lengua Aymara y la Carrera de Literatura.

El contenido de la tesis

Esta investigación parte con un capítulo introductorio al tema en estudio. Sin embargo, dada las características de la investigación, en este punto se toma en cuenta aquellos aspectos formales y académicos que hacen a la tesis, en el se considera el tema objeto de estudio, los objetivos, preguntas de investigación y la posible respuesta hipotética. Así también se considera el estado en cuestión, a este punto alimenta de manera crítica y reflexiva aquellos estudios provenientes, más desde los estudios lingüísticos y literarios tradicionales. Se identifica aquellas limitaciones, dificultades, incapacidades y vacíos teórico-metodológicos de las políticas del saber/poder del mundo académico universitario, con respecto al estudio de las lenguas y literaturas indígenas que permanecen en la periferia y margen del saber académico.

El trabajo de tesis, está organizado de manera implícita en tres grandes apartados: La primera parte, está referida a *arunakasan sarawinakapa* [las sendas de nuestras palabras], más que una descripción sobre la noción de la palabra en el mundo aymara, se adentra en el análisis de los aspectos teóricos metodológico del pensamiento o teoría de la palabra en el mundo aymara. Esto, significa ir más allá de una filiación metodológica, que podría, por ejemplo, optar por un análisis literario de los relatos en el marco de una cosmovisión.

No obstante, el trabajo se ha planteado el reto de partir desde su propia perspectiva, o lo que la organización de la lengua, palabra y voz aymara pudiera sugerir como un pensamiento literario andino. Esto significó restablecer desde la genealogía de la lengua, palabra y voz aymara, un trabajo complejo y difícil, pero al mismo tiempo apasionante que ha exigido tiempo, el silencio para la autoescucha de la lengua para su registro autoetnográfico correspondiente, este proceso metodológico ha hecho posible interpelar, cuestionar principalmente al discurso de la oralidad.

En este sentido, se trabaja en la lengua aymara, dos categorías centrales: *Aru* que podría traducirse como [lengua, palabra y voz] no solo se la designa en su forma descriptiva, sino que subvierte aquella noción de palabra, aquellas relaciones de poder que son ejercidas por la lengua y palabra dominante que reduce a los sujetos hablantes sólo como fuente de información. Por otro lado, se desentraña la noción de tiempo espacio en el mundo aymara, la categoría *sara* que podría traducirse como senda, esta palabra va dar lugar a organizar el pensamiento de otra manera.

A través de aquellas palabras se evidencia la coexistencia múltiple y simultáneo de los tiempos. Estas dos categorías se constituyen en dos principales ejes de la investigación que ha originado a develar y subvertir aquella idea inicial sobre la “invisibilización teórico metodológico de la oralidad” que sólo legitimaba un discurso dominante sobre la palabra. Es producto de este proceso reflexivo que ha dado lugar a titular a la tesis como *Arunakasana sarawianakapa* [Las sendas de nuestras palabras].

Precisamente, el *primer capítulo* de este apartado está destinado a la *Crítica de la oralidad* donde se realiza un ejercicio de identificar los sentidos desde la perspectiva de la lengua aymara. En este sentido, la lengua aymara opera como una herramienta cognitiva viva, capaz de cuestionar, develar aquello que contiene la lengua dominante; se devela que la palabra “oral” y “oralidad” son dos conceptos impuestos desde los estudiosos en lenguas dominantes para referirse a aquel saber y conocimiento producido en lenguas y palabras indígenas.

El *segundo capítulo* contempla las formas originarias en la organización la lengua y palabra en aymara, en el prevalece aquel principio de la cosmovisión de “opuestos complementarios” donde la noción de hablar, está interconectada profundamente con el *ser jaqi*. Es decir, hablar y *ser*, se da de manera simultánea, así como el tiempo y espacio no son indivisibles.

La *segunda parte* de la tesis está destinada a la discusión sobre la lengua poética, y sus implicancias en el mundo aymara contemporáneo. Y precisamente, en el *capítulo*

tercero, se analiza la dimensión cronológica conceptual del pensamiento poético de Clemente Mamani Laruta, donde se pone a discusión las nociones propias que hacen al “reparto de lo sensible” en el trabajo poético del poeta. Asimismo, se discute aquellas formas propias de llamar en lengua y palabra aymara a la lengua poética.

En otro acápite importante, se analiza e interpreta *Chapar arunaka* [Palabras escogidas] de “*La poesía de Clemente Mamani Laruta*. Asimismo, centra la atención en tres momentos diferentes del trabajo del poeta: *Jallalla Warminaka* (1997) donde organiza un conjunto de sus poemas donde se refleja una diversidad de lenguajes, voces, tiempos, espacios y personajes: felinos, aves, animales, plantas y montañas que adquieren su forma femenina/masculina; tiempos antiguos/tiempos modernos.

Si en la cosmovisión aymara todo tiene vida y todo esta interconectado e interrelacionado a todo; del mismo modo la producción poética de Clemente Mamani, centra su atención y *piensa a la mujer como parte de un todo*, como parte de un macrocosmos que es la pachamama como la fuerza creadora de la humanidad; si ella tiene cuerpo y rostro femenino, entonces, *el ser*, el cuerpo todo de la mujer ha sido envuelto en su fuerza creadora.

En su trabajo titulado *Sarawisa* (2004) expresa el orden aymara de las cosas, transita en el tiempo y espacio andino responde al principio de “oposición complementaria” y teje con palabras poéticas al mundo de arriba, donde los elementos de la naturaleza van estar intervenido por la expresión masculina. Entre otros, en el transcurso de su poética trabaja la noción de lo eterno/efímero del ser humano, la naturaleza y la pacha toda.

También en su otro trabajo titulado *Pacha Kutxa* (2013), el poeta Clemente Mamani Laruta, organiza su poética desde la cosmovisión, va a transitar en el tiempo y espacio aymara. Piensa en el término *cambio*, desde la noción aymara, evidentemente el contexto histórico, político e ideológico es otro, con la asunción del primer presidente indígena en el gobierno. En este contexto, el poeta pareciera que a efecto de la “inspiración coyuntural” como el mismo va decir, es la que orienta: “*Pacha Kutxa* se traduce como *el retorno al tiempo y espacio en proceso de cambio con conciencia e identidad*”.

En el *capítulo cuarto*, con base en la compilación poética de Clemente Mamani traducida en *P'arxtañ Chapar Arunaka/Poesías de reflexión aymara* (2000), se analiza e interpreta sobre *Qamasan Arunaka* [Palabras con coraje y poder] de “*Las Mujeres Guerreras del Qullasuyu*. En este sentido, desde el margen de la literatura oficial, se

estudia un conjunto de poemas producidas por mujeres aymaras en un momento histórico político concreto. En términos de un pensamiento político e histórico estos poemas son un hallazgo por que son resultado de mujeres y hombres que vivieron una coyuntura de insurgencia política aymara en “*Septiembre del 2000*”.

Entonces las “Poesías de reflexión Aymara” como lo denomina el poeta Clemente Mamani, no sólo es una reflexión, ni es solamente una manera propia de organizar la palabra aymara en el contexto de su cosmovisión; sino es un modo de “*pensarse política e históricamente*” como parte de una misma historia, que sigue desplegándose hasta el presente, es una identidad aymara pensante desde una colectividad en conflicto y confrontación, expresada, en lengua y palabra poética.

En el *capítulo quinto*, siguiendo el orden andino de “oposición complementara” de la cosmovisión aymara, se analiza *Qamasan arunaka* [Palabras con coraje]. *El corazón de las palabras del “Túpac Katari”*, se estudia un conjunto de poemas producidas por hombres en “*Septiembre del 2000*” desde la cotidianidad de las comunidades aymaras.

Los poetas sienten y captan de cómo funciona y opera el poder dominante donde las condiciones políticas, históricas, y culturales sorprendentemente están dadas para que estos hombres y mujeres “exploren profundamente desde la perspectiva indígena aymara” y son expresadas en lengua y palabra aymara su historicidad, las nociones propias de combate y violencia donde es común encontrar en la mayoría de las producciones poéticas la figura de “Túpac Katari” (1781). La memoria del líder aymara es una imagen poderosa que ayuda a los autores organizar la palabra poética. Nos brinda una interpretación original de la visión indígena en tiempos de conflicto.

Por último, esta etapa de lectura, análisis, interpretación y confrontación contrarresta a aquella imagen “romántica” de las cosmovisiones indígenas, donde supuestamente todo es armonioso, libre de conflictos y luchas políticas. Esta percepción es realmente falsa. También, las producciones poéticas tanto de hombres y mujeres son un campo de lucha y batalla, no sólo política; sino, una batalla de imágenes, metáforas, símbolos y sentidos. Como se puede evidenciar en los ejemplos de las poetas mujeres aymaras. Rompe el mito de la mujer destinada a la cotidianidad doméstica de la familia, son mujeres que subvierten el orden político de dominación moderna y colonial a través de la lengua y palabra aymara.

La tercera parte, se preocupa del tercer eje de la investigación que consiste en el estudio de la Palabra y relato, aquí se reflexiona desde nuestra propia perspectiva sobre el acontecer de la palabra en los relatos aymaras.

En el capítulo sexto se recupera y se pone en discusión aquellas categorías propias para denominar aquello que puede contener la palabra relato en lengua aymara. Si bien, desde los propios narradores no existe dificultad en nombrar al mismo como “las palabras de los mayores” o “palabras de los abuelos”, la tendencia es legitimar aquella postura anclada en el “pasado ancestral” casi inaccesible a la memoria. Aspecto que hemos analizado con profundidad en la crítica al discurso de la oralidad, donde los propios hablantes de la lengua aymara, no tienen la posibilidad de pensar en su lengua, más por el contrario se la expropia, limita y es utilizado como fuente de información y dato de los investigadores.

En este sentido, nos damos la posibilidad de pensar desde las propias categorías de análisis como es *Wiñay arunaka* [palabras eternas], la misma hace referencia al sueño de la continuidad cultural en el tiempo, por lo que la palabra *wiñaya* significa la eternidad de la memoria de la lengua en el tiempo finito e infinito. Asimismo, en este apartado nos detenemos en la organización de los relatos desde los propios narradores que adquieren sus propias características y sentidos, que no son tomados en cuenta por aquellos que se preocupan de recopilar los mismos.

Sin embargo, se intenta recuperar aquellas maneras propias de organizar los relatos por los narradores, que son contrastados a manera de un contrapunteo con eventos de la realidad, así como el aporte de José María Arguedas, que precisamente sugiere un modo de ordenar y organizar el tiempo espacio, en consecuencia, las palabras y las cosas expresada en su trabajo “*Los zorros de arriba y los zorros de abajo*”. En este sentido, los investigadores imponen sus propias categorías, un orden distinto, una forma de clasificar el saber que es la que va cobrar protagonismo, y que modifican aquel orden originario, es decir que para la tradición académica occidental no es importante el modo como organicen los narradores nativos, por lo que no merece la reflexión de los mismos.

En el capítulo séptimo, se analiza una colección de relatos referidos al *Qamaqin arupa: Voz y lenguaje del zorro en la cosmovisión aymara*. Hay que recordar al lector que estos relatos dan lugar a múltiples miradas e interpretaciones. Sin embargo, aquí se analizan los relatos del zorro contemporáneo a la luz e imagen de aquel diálogo de los

zorros del tiempo prehispánico de Huarochirí, donde el zorro cumplía el rol de mensajero del saber, era el sabedor de los secretos de enfermedades.

No obstante, aquel relato tan hábilmente contado en *Dioses y Hombres de Huarochirí*, traducido por José María Arguedas, ha sufrido cambios y transformaciones en el presente, como efecto de la colonización. Aquella imagen solemne del zorro se ha difuminado, se ha invisibilizado el otro “yo” del zorro, al ser reducido simplemente en uno y no dos. Sin embargo, como el zorro juega el rol regulador de los excesos de los humanos, además de movilizar el saber comunitario, subvierte el pensamiento y comportamiento individualista.

En este sentido, el zorro encuentra su equilibrio en el diálogo con el ser humano, mujeres jóvenes, aves, subvirtiendo de esta manera aquel comportamiento individualista, como tan claramente se puede observar en los episodios de *El zorro que viaja al cielo* y el *Zorro danzarín*. Pero, en la realidad la imagen del zorro todavía va recordando y proyectando en las mentes de los aymaras, aquella imagen del zorro prehispánico, como el mediador de los saberes andinos, pero esta vez en su lenguaje *sallqa* [el doble discurso], sabedor del doble discurso, proyecta su lenguaje en su forma positiva/negativa de la vida/muerte, pasado/presente, día/noche, ser/no ser, estar/no estar, entrada del sol/salida del sol.

Y finalmente se destina un apartado a las Conclusiones finales a las cuales se llega en la investigación.

Capítulo primero

La crítica a la oralidad: Ch'usa aru, Ina aru

1. Introducción

Las literaturas indígena originarias en Bolivia, según Mamoru Fujita (2011) han sido tradicionalmente confinadas por los intelectuales mestizos, sin previos estudios culturales, lingüísticos ni antropológicos, a un antes de la historia, sólo considerándolas en la época precolombina. En la misma línea Virginia Ayllón (2007) a propósito de señalar sobre los discursos que se han desarrollado sobre las literaturas indígenas en Bolivia, refiere que aquél corpus literario producido por autores indígenas, suele considerarse como literatura menor por su impronta oral; por lo que se trataría casi de una 'pre literatura'.

Sobre lo oral como posible estatuto literario, creo que este debate trasunta, a su vez, un estatuto político habida cuenta del peso del texto escrito en lo que occidente considera literatura. De este modo, el texto escrito no es solo la base sino la norma de la literatura y, por lo tanto, lo oral devienen como estadio 'pre literario'. Ante este argumento, precisamente los escritores indígenas han rescatado el valor literario de las creaciones orales. Estos serían los debates que aún están presentes en los estudios literarios y que se recrean permanentemente. (Ayllon 2007, 68 - 69)

En este sentido, la idea de “confinamiento” y ese pensar de la “literatura oral aymara” se repliega a las “deidades creadoras y mitos de origen aymara”, desde este punto de vista se piensa en un tiempo remoto ancestral, en el que aparentemente la lengua y palabra indígena no tiene la posibilidad de recrearse ni crearse. Es precisamente estas ideologías de carencia que llaman la atención y preocupan en este trabajo.

La imposición violenta de un nuevo orden en todos los ámbitos afectó también a la tradición oral, el universo discursivo oral se replegó y sobrevivió en el confinamiento afectándose en algún caso hasta la mutilación [...] no hay otra explicación para la ausencia de relatos entorno a deidades creadoras y mitos de origen aymaras al interior de esta tradición oral, posiblemente por efecto de la destrucción de idolatrías que fue parte de la política colonizadora. (Jemio 2005, 29)

En mis reflexiones sobre el discurso de lo oral más que aclarar el tema, creaba confusión. Aparte de enfrentar el discurso de la oralidad al discurso de la escritura, la

oralidad, operaba como un dispositivo ideológico que no permitía develar con claridad el *yati* [saber hacer] del mundo aymara. Un saber/hacer sobre las cosas y las palabras, una manera de organizar las cosas y las palabras. Al mismo tiempo esto exigía la lectura de estos “relatos orales” desde la epistemología andina. Por ello, cuando me propuse trabajar con categorías de la lengua aymara fue con un doble propósito: *teórico* y *metodológico*.

Un aspecto interesante que llama la atención es la tendencia cognitiva e ideológica de repetir el mismo discurso académico de la “oralidad” que viene más desde la antropología que desde la propia lingüística o literatura. Pero, en la palabra castellana la “oralidad” no encontraba sentido. Es ahí que empieza a operar la lengua y palabra aymara como herramienta cognitiva y el sentido auditivo en el que no encontré una palabra equivalente que me lleve a pensar a la oralidad, pero sí escuché el eco de una respuesta expresada en *ina ch’usa aruki* [sólo palabra vacía] lo que en el fondo me estaba diciendo la semántica aymara es que la palabra oralidad era un constructo ideológico, pero la lengua y palabra aymara me ayudaban a desenmascarar y develar a la oralidad como una palabra hueca y vacía, el cual es y seguirá siendo repetida en las diferentes lenguas.

Este proceso autoetnográfico me permitió escuchar y develar la potencia cognitiva de la lengua y las palabras para develar aquellos discursos que muchas veces son *ina aruki* [sólo palabra], *ch’usa aruki* [palabras vacías, palabras huecas] o simplemente ideologías que conducen a que nuestras lenguas y palabras pierdan el verdadero valor de pensar la realidad. En este sentido, la “oralidad” se convierte en un dispositivo que no permite que nuestra lengua y nuestras palabras sean escuchadas y tengamos un verdadero diálogo de saberes y pensamientos, más por el contrario conduce al *payi* [espejismo] que desorienta para dejar de ir por las sendas de nuestras palabras y pensamientos.

Es así, que desde el *payi* [desorientación, espejismo intelectual] que se ha reproducido muchas veces el *ina aru* o *ch’usa aru* sobre la lengua y literatura aymara en el que las reflexiones teórico metodológicos son pensadas desde afuera en el que solo se elige, repite y aplica para querer comprender la lengua, pero como objeto de estudio, es distinto cuando la lengua opera como herramienta cognitiva para comprender e interpretar la realidad. Así podemos ver las tendencias y orientaciones teóricos metodológicos de estos trabajos.

Por ello en este trabajo se pone en discusión la palabra oralidad como un concepto arbitrario e impuesto que era utilizado por aquellos investigadores que pretenden “controlar” y dominar la palabra y lengua de los hablantes. Pues son cosmovisiones habladas y controladas por el saber académico occidental, resultado de ello es frecuente escuchar denominaciones que responden a un orden impuesto desde arriba como: “relato oral”, “tradicción oral”, “historia oral” y “literatura oral”.

Sin embargo, los análisis y discusiones desde perspectivas más indígenas pueden adquirir sentidos y propósitos propios. Así, por ejemplo, cuando Ariruma Kowi (2021) sugiere que más que darle a la palabra oralidad una carga positiva o negativa, existe la necesidad de considerar aquellas interpretaciones que hacen los sujetos quienes le blindan de contenidos que no responden a las realidades. Pues en en el mundo andino, la escritura y la oralidad, a pesar de las prohibiciones de la colonia y la república coexistieron, se auxiliaron mutuamente. Así, los tejidos, la cerámica, los tukapus, en ningún momento dejaron de seguir cumpliendo con su rol como escrituras en el mundo andino. Desde esta perspectiva, la experiencia del apoderado Santos Marka Tula, combina: Memoria, escritura andina, escritura occidental, intérprete y logra su objetivo, logra enfrentar la institucionalida letrada y triunfa (comunicación personal).

Pero, retomo la discusión sobre estas orientaciones académicas que consideran que aquellas producciones “orales” supuestamente se conservan en la memoria oral, como si fueran palabras que permanecen suspendidas en el aire, sin contexto ni sustento práctico, por lo que no tendría objetividad ni materialidad. Y si de tiempos se trata respondería a un tiempo remoto ancestral. Sin embargo, aquí la lengua y palabra aymara se utiliza y opera para encontrar y devolver el sentido a las palabras, develar y quitar la máscara artificial de la palabra oralidad.

En este intento se descubre aquellos modos y formas propias de organizar la palabra en la lengua aymara que contienen sus propios sentidos. Estas nociones y maneras propias de organizar visibilizan un camino, una senda propia, situación que me ha llevado a llamar como aquellas nuestras *sendas de la palabra* [Arunakasan sarawinakapa].

2. La “oralidad” como dispositivo ideológico

A partir del análisis de la raíz de la palabra aymara se cuestiona, se subvierte la palabra “oralidad”. La palabra “oral” se usa y se ha usado con bastante frecuencia por

parte de gente que pretende estudiar aquellas producciones verbales particularmente en las sociedades indígenas. Por eso solemos oír y leer expresiones como: “tradición oral”, “relato oral”, “historia oral” “literatura oral”. Movida por la curiosidad se consultó el diccionario Pequeño Larousse Ilustrado (1964), y encontramos que la palabra “oralidad”, que parece tan natural escuchar para contraponer a la escritura, y que tanto les gusta a algunos, ni siquiera figura en él. Eso sí encontramos la palabra “oral” “*es un adjetivo, que proviene del latín que significa orare, hablar, o es aquello que se expresa verbalmente*”. También aparece la palabra *oralmente* que significa como “verbalmente, de palabra”. Por supuesto, visto así la palabra “oral” desde la lengua castellana no conlleva ninguna carga subjetiva e ideológica, en el que la acción de hablar, aquello que se expresa verbalmente es inherente al lenguaje humano. Entre tanto la palabra oralidad no existe en el diccionario de la real academia española. Pero ¿por qué cuando pensamos, hablamos, organizamos la palabra en la lengua aymara no contiene el mismo sentido ni la connotación natural, libre de todo prejuicio?

Llama la atención que las teorías y estudios sobre la oralidad puedan cumplir en una coyuntura inmediata o a largo plazo como una manera de preservar una posición de poder o un interés institucional. Jorge Marcone (1997, 134), sostiene que:

[...] las nociones de ‘oralidad’ o de ‘cultura oral’ *no son obviamente, concepciones de la cultura desde el punto de vista de la cultura particular que se estudia a través de esta categoría*. Le permiten, en cambio, a la cultura de la escritura un conocimiento y control de las producciones discursivas orales, más que el supuesto “desinterés” profesional del científico social en el caso alternativo, la motivación política con la que se justifique no puede evitar [énfasis añadido].

Si las teorías y los estudios sobre la oralidad no nacen desde el punto de vista de la cultura que se estudia, entonces *la oralidad* es una categoría impuesta desde el punto de vista de los estudiosos o los investigadores, si bien el autor hace notar Ong, J. Walter (1999) la arbitrariedad de las categorías de análisis y las motivaciones políticas de los investigadores, lo que nunca van discutir los estudiosos de la oralidad es la lengua dominante en la cual se piensa y se reflexiona el tema. En este sentido, las discusiones que sostiene en su texto Walter Ong (1999) cuando aborda sobre la oralidad del lenguaje, más bien es una evidencia de la arbitrariedad del concepto oral y la dificultad de los entendidos para formular conceptos que ayude a comprender el “arte verbal” de otras culturas.

[...] Empero, el dominio inexorable de los textos en la mente de los eruditos se hace evidente en el hecho de que hasta hoy día *aún no se formulan conceptos que ayuden a comprender eficazmente*, y menos aún con elegancia, el arte oral como tal, sin la referencia (consciente o inconsciente) a la escritura. Ello es cierto a pesar de que las formas artísticas orales que produjeron durante decenas de miles de años anteriores a la escritura obviamente no tenían ninguna conexión en absoluto con esta última. Tenemos el término ‘literatura’ que básicamente significa ‘escritos’ (en latín *literatura*, de *litera*, letra del alfabeto) para cubrir un cuerpo dado de material escrito[...] *pero no contamos con ninguna palabra o concepto similarmente satisfactoria para referirnos a una herencia meramente oral*, como las historias, proverbios, plegarias y expresiones de formula orales tradicionales, u otras producciones orales de, digamos, los lakota sioux de Norteamérica, los mande del África occidental o los griegos homéricos. (20; énfasis añadido)

Ong (1999), evidencia así de cómo la palabra literatura hace referencia a la letra o la escritura, pero no se cuenta con ninguna palabra o concepto similarmente satisfactoria “*pero no contamos con ninguna palabra o concepto similarmente satisfactoria para referirnos a una herencia meramente oral*, como las historias, proverbios, plegarias y expresiones de formula orales tradicionales, u otras producciones orales”. Esto demuestra la arbitrariedad de la palabra, y la dificultad de nombrarla “aquellas producciones verbales” en las lenguas dominantes. Por ello Ong (1999), es radicalmente crítico cuando hace referencia que:

En el pasado la crítica engendró *conceptos tan monstruosos* como el de ‘literatura oral’. Este término sencillamente absurdo sigue circulando hoy en día aún entre los eruditos, cada vez más agudamente conscientes de la manera vergonzosa como revela nuestra incapacidad para representar ante nuestro propio espíritu una herencia de material organizado en forma verbal salvo como cierta variante de la escritura, aunque no tenga nada en absoluto que ver con esta última (20; énfasis añadido).

Podría argüir que el término ‘literatura’, aunque creado principalmente para las obras escritas, sólo se ha extendido para abarcar otros fenómenos afines como la narración oral tradicional en las culturas que no tienen conocimientos de la escritura. *Muchos términos originalmente específicos han sido generalizados de esta manera*. Sin embargo, los conceptos tienen la peculiaridad de conservar sus etimologías para siempre. Los elementos a partir de los cuales se compone un término, por regla general, acaso siempre, subsisten de algún modo en los significados ulteriores, tal vez en la oscuridad, pero a menudo con fuerza y aún irreductiblemente. Además, como se verá en detalle más adelante, *la escritura representa una actividad particularmente imperialista y exclusivista* que tiende a incorporar otros elementos aun sin la ayuda de etimologías” (21; énfasis añadido).

Si, Ong (1999) nos revela de cómo los términos o conceptos han sido generalizados y homogenizados, aunque los conceptos conserven sus etimologías para siempre, y sus significados puedan subsistir en la oscuridad de la palabra, pero no en la claridad. En otros términos, querrá decirnos que sus significados pueden subsistir de

manera implícita, pero no explícita, lo que quiere decir que estos términos han sido subsumidos en la generalización. Así como estas lenguas y palabras habladas han sido subsumidas en la escritura “imperialista y exclusivista”. A esto podemos añadir que aquellos conceptos y palabras habladas en las diferentes lenguas, como las indígenas han sido generalizados, subsumidos e incorporados en el sentido de las lenguas dominantes, este es un ejemplo de cómo se nos “mete” el castellano en las lenguas indígenas. Por ello no es extraño que el término oralidad sea una manera de generalizar “muchos términos originalmente específicos” en distintas lenguas.

Entonces, parafraseando a Marcone (1997, 38), podemos decir que el discurso de lo oral de hecho es una manifestación de un “discurso sobre el lenguaje” ya operativo, un instrumento con el que en nuestra sociedad la producción de discursos, especialmente la de discursos orales, es *controlada, seleccionada, organizada y redistribuida*,⁸ así como el sujeto hablante es objetivado. Haciendo referencia a Foucault citado por Marcone (1997, 138), “la función de este discurso es alejar la amenaza de los poderes de la palabra hablada y evadir su pesada e impresionante materialidad”. A decir verdad, este último es un intento por controlar y dominar la enorme proliferación de discursos: revela sus riquezas, pero descarta sus elementos peligrosos al clasificar y jerarquizar estos discursos. Es además una forma de hablar “aquí”, en donde supuestamente estamos planteando el conocimiento necesario para construir un nuevo orden social, por otros de “allá” y, por consiguiente, implica el riesgo de prescribirle la ley de su ser.

En ese sentido, nuestro análisis no parte de aquel “discurso del lenguaje” ni pretende legitimar aquella categoría impuesta desde el saber hegemónico de los intelectuales imperialistas y colonialistas que han alejado no solo la palabra hablada de la escritura, sino también han legitimado el discurso de la oralidad en lengua dominante y hegemónica con el que han elaborado y han impuesto no solo el discurso de la oralidad sino también la ideología de la supremacía de la escritura, en el que el “discurso de la oralidad” es un dispositivo que aleja la amenaza de “*los poderes de palabra hablada*”. Por ello, para esta reflexión recurrimos a la lengua y palabra aymara que no solo interpela a aquellas categorías y discursos del lenguaje, sino que el poder de la palabra hablada subvierte el orden de la lengua y palabra dominante.

⁸ Las cursivas son mías.

Entonces, así como Foucault, sostiene que ninguna teoría puede desarrollarse sin encontrar una especie de muro, y se precisa la práctica para agujerearlo, para esto era necesario que las personas encerradas se pusiesen a hablar por su cuenta en las prisiones, para analizar teóricamente un modo de encierro en el manicomio.

De modo similar, cuando se cuestiona la palabra *oralidad*, producto de aquella reflexión, es posible hablar desde aquellas maneras y modos propios de organización de la palabra que son “expresados verbalmente”, narrados, contados por los propios hablantes en lengua, palabra y voz indígena que reciben en castellano distintos denominativos como: “relatos orales”, “literatura oral”, “tradición oral”, “literatura popular” allá en la periferia del “imaginario de la literatura boliviana”. Pues, el denominativo *oral* opera como un dispositivo ideológico de dominación y de colonización hacia la lengua, palabra y voz indígena.

En este sentido, la lengua, palabra y voz indígena han sido encerradas en un “pasado ancestral”. Ahora en los contextos académicos se piensa que hay que estudiarlo como un objeto de estudio. Pero en este trabajo, la lengua, palabra y voz aymara echan vuelo, en este intento de interpretar el vuelo y el canto de las aves, las voces y palabras aymaras se liberan de la jaula y encierro de la colonización, para renacer, volver a echar vuelo y dar a conocer su voz, palabra y lengua que emerge de esa plurivocidad ignorada, acallada, ensordecida por la voz y palabra castellana junto al poder imponente, pero efectiva de la escritura.

Por ello en este trabajo pretendemos liberarnos de aquellos discursos ideológicos, hegemónicos y colonizantes del pensamiento occidental y en lenguas dominantes que en lugar de ayudar a liberar la lengua, palabra, voz y el *yati* [saber/hacer] se han convertido en artefactos y dispositivos que no han permitido que el conocimiento y el saber literario aymara hayan sido escuchadas. En este sentido, cuando me propongo hablar desde los propios marcos teórico metodológicos, propongo partir del *aru* [la lengua], palabra y voz aymara no sólo en un sentido descriptivo de la naturaleza o características del significado del *aru* en aymara; sino propongo pensar en lengua, palabra y voz aymara, es decir que la lengua, palabra y voz aymara sean la herramienta cognitiva para interpelar aquellos discursos ideológicos y académicos sobre la “oralidad de las lenguas indígenas”.

Si bien, es importante el lugar de enunciación de las reflexiones teóricas y su utilidad en contextos socio históricos concretos, estas críticas son realizadas en lenguas dominantes y hegemónicas del pensamiento occidental. Aunque, compartimos la

importancia del lugar de enunciación en la producción de un pensamiento determinado, desde mi punto de vista también sería importante considerar la lengua en el cual se produce ese pensamiento. La colonización es la imposición de una cosmovisión expresada en sus lenguas, con el que se impone un modo de ordenar y organizar la realidad, por lo tanto, un modo de decir y llamar las cosas a través de las palabras. Un modo de organizar el tiempo y el espacio.

En este sentido, intentamos crear las condiciones de discusión y análisis en la lógica y pensamiento aymara en el que prevalece la plurivocidad, la polifonía, la multiplicidad de los tiempos. Si en la cosmovisión aymara existe la polifonía de voces y personajes, multiplicidad de tiempos, no debiera ser extraño que aquí intervengan voces ancestrales/actuales, voces en aymara/voces en castellano, pues impera el principio aymara de *taqinirui*st'anani [escucharemos a todos] o *taqiniaruskipt'*anani [hablemos entre todos]. En este orden tampoco escucharemos sólo la palabra humana sino también nos adentraremos al lenguaje de los animales, aves, montañas que forman parte de la cosmovisión aymara.

3. La oralidad: ¿*Ina aru* o *ch'usa aru*?

En esta búsqueda de encontrar los propios sentidos y las sendas de la lengua, palabra, voz y canto del *jaqi aru* [palabra de los humanos] el *aru*; será la palabra y voz que empiece a operar, cobrar vida, energía y fuerza vital inherente del ser humano capaz de interpelar a aquel lenguaje casi absoluto y verdadero; impuesto y aprendido desde la racionalidad de la lengua castellana como el discurso de la *oralidad*. Si tenemos el término *aru* que significa lengua, palabra, canto y voz, pero no contamos con ningún término o concepto similarmente satisfactorio para referirnos a la “oralidad”.

No obstante, para aquellos conceptos que indican cierta artificialidad, arbitrariedad o un sin sentido se la llama *ina aruki* [palabra inútil, solo palabra], que corresponde básicamente a aquellas palabras cuyo sentido de la palabra está separada de la acción. El sentido de las palabras se las encuentra en la acción. Además, en el pensamiento aymara el sentido de la palabra radica en el *paya* [dos] es decir, en dos palabras complementarias, por ello oralidad puede sonar como un sin sentido, *ina aruki* [solo palabra], que no está vinculado a la acción en cierta medida la palabra sin acción es la pérdida de significado y sentido.

Sin embargo, existe la palabra *ina saya* [es posible, puede que sea y puede que no sea] esta es una palabra que hace referencia a la probable existencia de una palabra, hecho, suceso u cosa, es la forma probabilística e hipotética de la palabra. Entonces *ina saya* es el concepto que abre y da lugar a las múltiples relaciones que pueden existir en la realidad. Pero, una palabra para constituirse, establecerse como *yati* [saber/hacer] necesita transitar hacia un saber comunitario, es decir, en la medida en que constituye en *jiwasa* [nosotros] lo que significa que el “jiwasa se antepone al yo, al ego”.

Tal vez algunos ejemplos pueden ayudar a comprender mejor a la palabra *inasay*, cuando decimos *inasay jutchi* [¿tal vez vaya, o tal vez no vaya?] *Inasay sarsna* [tal vez podamos ir o tal vez no podamos ir]. La palabra *ina*, significa que podía haber ido o no podía haber ido. Otra palabra que puede ayudar a develar la artificialidad del discurso de la oralidad es el *thä aru* [palabra fría], si bien es una figura metafórica que hace alusión a *thaya* [frío, viento] entonces se traduce como aquellas palabras que se lleva el viento, o cuando uno habla sólo para sí, en el que no genera un diálogo con el otro se dice *thayjam thayaski* [soplar como el viento] lo que significa *hablar como el viento*, que no logra asidero en el tiempo ni en el espacio que se desvanece, que se convierte en lo etéreo, inmaterial. Entonces son palabras que no logran interpretar la realidad. O mejor dicho todavía, hay otra categoría que va en el mismo sentido es el *ch'usa aru*⁹ [palabra vacía] sin sentido, sin oído. Aquí adquiere sentido cuando Foucault (1973) analiza de cómo se imponen las ideologías al sujeto de conocimiento.

Hay que tomar nota que en esta reflexión no se pretende que la lengua, palabra y voz aymara sean habladas como *ch'usa aru* o *ina aruki*, sino son las palabra mismas que al ser soltadas, al ser pronunciada cobran *ch'ama* [fuerza] fuerza interna que se convierte y se traduce en voz con *qamasa* [coraje y poder], lengua que expresa la fuerza interna de la palabra localizado en el cuerpo, la *qamasa* circula, opera en el cuerpo que se verbaliza en la palabra y voz *qamasampi arsuña* [hablar con coraje y poder de la vida], capaz de estremecer, sacudir, mover,. Este poder interno, oculto, casi secreto de la voz y la palabra ha debido mantener, permitir y resistir a la colonización de la lengua aymara que históricamente han intentado hacer *polvo la fuerza interna de la lengua que se dice en aymara como* [ch'ama laq'a], intentando apagar, acallar estas lenguas y voces. Pero cuando empieza a hablar y cobrar vida opera con *qamasa*.

⁹ Esta categoría será uno de las que me ayudará a interpelar el lugar que ocupa la literatura en ese lugar vacío que habla Foucault de la literatura.

Por ello aquí no diremos “usar la lengua” “usar palabras” aymaras sólo para designar cosas, o “usar” la palabra como un objeto que está fuera del cuerpo de uno, sino se habla desde la memoria corporal, despertaremos el poder de la memoria de la lengua, la palabra y voz humana y no humana. Aquí la palabra tiene vida, y no nos enfrascaremos ni destinaremos la fuerza y la energía de la lengua y palabra para “erradicar” aquellas otras voces y palabras en el que el “hombre no habla, sino que es hablado”.

Entonces este recobrar, sacudir *a la lengua de su fuerza hecha polvo* [ch'amalaq'a] por la dominación ejercida por las lenguas dominantes para acallar estos cuerpos, lenguas y palabra, más por el contrario estas palabras se convierten, operan, cobran vida y fuerza para no solo designar una realidad, sino *qhana arumpi* [con palabras claras] iluminar, desenmascarar eso que “erradicando al sujeto de enunciación, el hombre no habla, sino que es hablado”.

Jorge Marcone (1997, 147) haciendo referencia a las reflexiones de Foucault sobre el “discurso del sexo” sugiere la conveniencia de pensar el “descubrimiento de la oralidad” como una categoría equivalente o el “discurso de la oralidad”. Entonces con el discurso oral ocurriría algo similar a lo que Foucault llama el “beneficio del hablante” resultante de formular en términos de ‘represión’, las relaciones de poder y sexo. Si el sexo está reprimido, condenado a la prohibición, a la no-existencia y al silencio, entonces el simple hecho de que uno hable sobre el tiene la apariencia de una transgresión deliberada, la persona que habla sobre este lenguaje asume que se ubica así mismo hasta cierto punto fuera del alcance del poder, trastorna la ley establecida, de alguna manera anticipa la libertad por venir.

Decir, por ejemplo, que la oralidad no está reprimida por la escritura no solo contradice una “verdad” bastante aceptada, sino que se enfrenta a toda una “economía” e intereses que subyacen al argumento. No es que se quiera afirmar que la oralidad no esté reprimida, sino que se quiere enfatizar que la afirmación de una oralidad reprimida va de la mano con la grandilocuencia de un discurso que supuestamente estaría destinado a decir la verdad sobre la oralidad, modificar su economía en la realidad subvertir las leyes que la oprimen y cambiar su futuro. Al respecto, Ariruma Kowi (2021) señala que existe una opresión lingüística como consecuencia de uso político, cultural, los pueblos pueden mantener esta situación mientras no tomen conciencia de esta situación de opresión, pero, cuando logran hacer conciencia y reivindican sus derechos lingüísticos y siguen hablando, escribiendo, trabajando en español ¿qué

debemos pensar? Por ejemplo, “en el Ecuador tenemos una constitución que reconoce la oficialidad de la lengua kichwa, shuar, pero, ningún dirigente político y los intelectuales indígenas hacen uso de la lengua, ni oral, peor escrita, en este caso, ¿qué deberíamos pensar?” (Comunicación personal).

Por otro lado, el mismo Marcone (1997), refiere que el discurso moderno y posmoderno ha llamado la atención sobre las condiciones materiales que llevan a la *alienación del sujeto oral*, es decir, aquellas que oprimen y reprimen las identidades sociales, raciales, étnicas o sexuales que se constituyen a través del discurso oral. Al igual que “raza” y género, la posición o actitud “letrada” sobre el discurso oral es una forma cómo un grupo social es inferiorizado a pesar de que ese rasgo no constituya la razón de opresión. Al “oralismo” le anima la voluntad de no reprimir más los discursos por los cuales el sujeto oral expresa y formula sus deseos y necesidades, y de problematizar la identidad otorgada a un grupo social, pero está en peligro de incurrir en la imposición de una identidad alternativa antes que la denuncia de las condiciones de alienación. Entonces de acuerdo a este punto de vista la noción de “oralidad” tendría una *validez estratégica* en tanto es capaz de subvertir un discurso letrado sobre cultura, pero no puede ser asumida como la propuesta de una identidad auténtica.

Aunque la posición o la actitud letrada dan apertura a varias de las identidades sociales, de género, sexuales, las identidades étnicas y lingüísticas son todavía inferiorizadas y oprimidas donde la posición y la actitud letrada sobre el discurso oral oprimen, reprimen y se mira la realidad desde la literatura y la historia oficial. Si bien existe un reconocimiento estratégico de los sujetos orales, se impone identidades alternativas como “memoria narrativa”, “memoria oral”, “historia oral”, “literatura oral”, estas identidades otorgadas a lo oral, no subvierten el discurso hegemónico letrado sobre la lengua y la cultura. Por ejemplo, en el caso de la literatura se la ubica en “un antes de la historia” o en la “época precolombina” (Momura Fujita, 2011), en otros casos se la considera de acuerdo a Ayllón (2007) como una “literatura menor por su impronta oral”.

Al respecto Ariruma Kowii (2021) afirma, que en los espacios académicos seguirán existiendo posturas y visiones en el sentido antes descrito,

Pero, en el caso del Ecuador, ese no es el espacio que nos disputamos porque, existe otra prioridad, y la prioridad en primera instancia es trabajar en los espacios kichwas, en los espacios de los distintos pueblos, en este caso, están en primer plano, porque, lo que nos interesa es que, la población recupere su memoria histórica. Es importante tener

presente que, una obra literaria, o una manifestación cultural, si tiene la claridad, la estética, el discurso lo suficientemente seductor, el texto en sí, la obra, trasciende las fronteras, es en este campo en el que debemos concentrar nuestros esfuerzos (Comunicación personal).

Si bien en el caso ecuatoriano no es importante disputarse el espacio académico, como un espacio de saber poder, en el caso boliviano, sí es importante luchar o copar estos espacios académicos, por que se la consideran espacios y territorios políticos, donde se puede interpelar, cuestionar el saber poder hegemónico, son espacios de lucha por el reconocimiento a la pluralidad. Es así, por ejemplo, en la historia de la educación indígena, la lucha de los Caciques apoderados (1910-1920) por el acceso a una educación escolarizada fue una constante. Asimismo, el movimiento indianista-katarista, tiene su origen desde las aulas universitarias, para denunciar las políticas académicas poco o nada incluyentes.

Por otro lado, en el caso de la “historia oral” si bien se cuestiona la noción de pasado en los Andes, no se analiza ni se cuestiona las condiciones de alienación primero del sujeto oral y segundo de las condiciones de alienación de la oralidad. Por ejemplo, se piensa que está “congelado en el pasado”, allá en lo remoto ancestral del tiempo pasado, a ratos inaccesible a la memoria. Nicolás (2015,131), para querer comprender la noción de “pasado” andino, diferencia dos géneros literarios “*relatos de carácter histórico*” y “*relatos imaginarios*”. Los primeros “tienen un alcance histórico y pretenden transmitir algo que ocurrió realmente”, es decir que son efecto de la realidad. En cambio, los relatos imaginarios serían como efecto de la irrealidad, de algo que no existe, que apuntan hacia un “*universo imaginario*”¹⁰.

Lo imaginario desde la lengua castellana es aquello “que sólo existe en la imaginación”¹¹ como algo “ficticio” o “ilusorio”. Sin embargo, si consideramos desde el pensamiento, lengua y palabra aymara, podemos decir que no existe esa separación de de la realidad entre lo *real/irreal*, entre la *palabra/acción*, *hablar/ser*, *objeto/sujeto*, *tiempo/espacio*, *saber/hacer*. Más bien eso que llaman como irreal es parte de la realidad plural. No sólo forman parte de aquellas múltiples formas de pensar e

¹⁰ De acuerdo al Pequeño Larousse Ilustrado, Ramón García-Pelayo y Gross, 1964, la palabra imaginario define como: Adj. *Que sólo existe en la imaginación*. Ficticio. Sinón. Fabuloso, fantástico, quimérico, utópico. Contrario a lo Real.

¹¹ De acuerdo Pequeño Larousse Ilustrado, Ramón García-Pelayo y Gross, 1964, la palabra imaginación refiere a la *facultad de representarse los objetos no presentes*. Facultad de inventar o contar. Cosa imaginada, idea. (Sinón. *Ilusión*) *opinión sin fundamento*.

interpretar la realidad; sino son modos propios de pensarnos de manera múltiple y metafóricamente, donde la plurivocidad y polifonía es una constante.

Para crear las palabras nos “colocamos dentro de la realidad”, nos sumergimos en la corporalidad del lagarto, del sapo, del escarabajo, de las aves y felinos. Por ejemplo, para crear la frase *chuyma qaqa k'anasilla* [escarabajo corazón vacío] no es una expresión fuera de la realidad, uno ha tenido que introducirse en la “corporalidad” y la subjetividad del escarabajo, y traer a la realidad de los seres humanos para llamar la atención, interpelar y subvertir el ser/estar y la palabra de las gentes que no sienten afecto hacia sus similares *chuyma qaqa* [corazón vacío], o mejor dicho en castellano el *descorazonado*. Al pronunciar estas palabras o frases se pretende subvertir lo vacío del ser de la corporalidad moderna del otro, llamar la atención del vacío existente en la subjetividad del otro.

Así por ejemplo, para subvertir a la pereza o flojera humana,¹² en la lengua y palabra aymara se hace referencia a *jaira* [flojo], pero *jaira* también es para referirse a gente joven que tiene deseos de muerte, o también para identificar la sospecha del caminar de las almas *jairaw sarnaqi* [las almas caminan]. Entonces, ser *jaira* no es percibida como algo normal y regular en el comportamiento humano, la presencia de este rasgo en la personalidad puede convertirse en “una muerte anunciada”. Por eso la palabra *jaira* también está asociado a la palabra *ch'ama laq'a* [fuerza hecho polvo] o *ch'ama jiwata* [muerto la fuerza interna] la presencia de estos rasgos en el estado anímico anuncia la fragilidad, debilidad interna, subjetividad debilitada, del ser humano. Para ilustrar, traemos algunas frases de los registros poéticos de Clemente Mamani (2003, 9) expresada en los funerales, en los entierros o solemnizar el día de los muertos (Todos los Santos) registró lo siguiente:

KunatsaJaltta¹³

Chuy jayra,
Kunatsa jaltta,
Kaukirus sarta.
Chuy jayra,
Jan wawa uywañata,
Jan quta sarañata.

¹² De acuerdo al Pequeño Larousse Ilustrado, 1964, la palabra flojo es un adjetivo que proviene del (Lat. flaccidus). Mal atado, poco apretado: una cuerda floja/Sin fuerza (Simón. Flácido y tierno).

¹³ Clemente Mamani Laruta, *Sarawisa, La Paz, Radio San Gabriel, 2003, p. 9* El poeta aymara clasifica esta forma poética como *Quyqu* “verso y música realizado para homenajear los funerales [...]” (p. 9), la misma fue compilada en los años ochenta asistiendo a los funerales de amistades, en la Localidad de Chua Cocani de la Provincia Omasuyos del Departamento de La Paz.

Chuy jayra.
 Kunatsasarxta,
 Kaukitsjaltawayta.
 Chuy jayra,
 Januywamirayañaata,
 Janyapuirnaqañaata.

Chuy jayra.
 Kunatsakallkta,
 Janitjaqikta,
 Chuy jayra,
 Jannitamuyasiña,
 Lujuch'iwiratipañataki.

Porque huyes¹⁴

Oye flojo,
 ¿Por qué huyes?
 ¿A dónde te marchaste?
 Oye flojo,
 Por no criar los hijos,
 Por no ir al lago.

Oye flojo,
 ¿Por qué te has marchado?
 ¿De dónde te fuiste?
 Oye flojo,
 Por no criar ganados,
 Por no trabajar cultivos.

Oye flojo,
 ¿Por qué sucumbiste?
 No eres ser humano
 Oye flojo,
 Hay que darse cuenta
 Para vencer a la sombra congelante.

Pero, en el otro sentido, *jaira puede* ser una actitud premeditada y consciente de quedarse en la inercia y la quietud para crear, por ejemplo, la metáfora aymara *jaira jararankhu* [lagarto flojo] para crear estas palabras uno ha tenido que estar interconectado con el lagarto y ha tenido que entrar en la corporalidad, la subjetividad del ser flácido y flojo del lagarto que toma el sol de invierno. Nada más objetivo y subjetivo que hace a esta realidad. Nada más real. Entonces si la palabra *imaginación* en castellano refiere a *la facultad de representarse a los objetos no presentes*, en el pensamiento aymara es todo lo contrario, simplemente nos introducimos en otros mundos.

¹⁴ La traducción del aymara al castellano corresponde a Sofia Alcón.

Porque aquello que nombramos con las palabras es una realidad, por ello que el hablar y ser, palabra y acción están interconectadas, y uno representa al mismo tiempo objetos presentes y no presentes por que forman parte de una misma realidad. Estas formas de pensar son útiles para llamar la atención y subvertir a la corporalidad jaira y vivir la dimensión humana y no la del lagarto. La metáfora del lagarto hace referencia a un modo de ser. Las formas de hablar aluden a distintas formas de ser, en esto bien se parece al pensamiento y lengua poética de la literatura occidental. Así como los peces se sumergen en el agua, o las aves se sumergen en sus voces, de la inteligencia y astucia del zorro, en el que un modo de hablar es un modo de ser o un modo de ser responde a un modo de hablar.

Entonces, el *ina aruki* en el marco del pensamiento andino de opuestos complementarios, en su sentido positivo, es una categoría que da la posibilidad no solo de otro “mundo posible”, sino a “mundos posibles”. Es decir que propone pensar en la pluralidad de experiencias sensitivas, de ahí que, si sostenemos la idea de que la poesía piensa y puede leer la realidad, significa ubicarla en su contexto socio histórico desde donde se la siente, se la piensa y se la produce.

Entonces eso que desde el pensamiento literario occidental pueden ser considerados “relatos imaginarios”, desde el mundo andino aymara es *una forma de pensar la realidad*, si el ser y la palabra se constituyen interconectadas expresa una forma de la realidad, se habla desde otra dimensión de la realidad donde todos los relatos juntos forman parte de la constelación de voces y personajes en el que se crean alternativas y realidades múltiples en el que se abre un abanico de significados cuya naturaleza radica en una experiencia de la pluralidad, frente a la forma de habla y ser de la cotidianidad hegemónica.

Si la literatura da la posibilidad de pensar como obras de arte, en el que se crea y construye, en el que “artefactos” y “artificios” de la palabra aymara operan como herramientas cognitivas para preservar el pensamiento múltiple y multidimensional. Un término que bien podría aproximarse a eso que llaman “imaginación” o “irrealidad” es *manqha aru* [palabras de adentro] o *chuyma manqhanki* [que está dentro del corazón] Algo así como el diálogo o monólogo interno que no logra ser verbalizado o exteriorizado hacia afuera. Estos modos múltiples de hablar y ser de los humanos forman parte de las voces de los animales, el canto de las aves, los dioses, animales, aves, felinos, montañas, plantas, semillas, hilos etc.

Por ejemplo, en el contexto de esta discusión adquiere importancia aquellos relatos del “*zorro andino*”, un personaje tan mencionado, pero muy poco comprendido. Donde el ser humano viaja a través del zorro para regular los excesos del ser humano, en el que el ser del zorro parece al mismo tiempo ser inherente al ser humano, o lo humano parece ser parte del zorro. En buena parte se aproxima a aquellas narrativas de la literatura de “*los cuerpos extraños*” estos relatos escritos de “la doble” en buena parte a través de sus narrativas quieren subvertir el orden establecido por la literatura tradicional, es decir es una manera de interpelar el poder establecido. En la literatura andina, los relatos de la “doble personalidad del zorro” no solo interpela la hegemonía de un tipo de narrativa, más por el contrario interpela a un modelo de pensamiento único en el que la multidimensionalidad del personaje y el tiempo están presentes. Por ejemplo, estos relatos se piensan del límite entre lo humano/no humano, ser/no ser, noche/día, muerte/vida etc.

En el caso de la “historia oral”, Nicolás (2015, 27) define como “*el acceso a los modos de rememoración y de narración del pasado propios*”, si bien reconoce que estos relatos permiten pensar e interpelar la concepción del pasado; sin embargo, la categoría oral y memoria no son reflexionadas desde los propios parámetros conceptuales y lo que ello implica en las construcciones ideológicas pensadas desde las lenguas dominantes. Aunque su trabajo se inscribe en un proyecto descolonizador de la historia mediante *el reconocimiento de las historiografías indígenas como esfuerzos contemporáneos a los nuestros de interpelar el pasado*. Todavía se piensa desde un tiempo fragmentado, tiempo fracturado, un tiempo dividido. El pasado entendido como aquel tiempo congelado en el pasado.

Desde la lengua y palabra aymara a la gente no sólo le interesa la cuestión del pasado, en cierta medida este pasado continúa siendo su ojo. El *nayra/qhipa* [pasado/futuro] no están separados están interconectados, así decimos *nayra sarka* [iré el pasado adelante], el pasado y el futuro son inherentes al *sarawi* [las sendas del tiempo] de la historia. En el contexto de la agricultura hablar de *nayra/qhipa* es natural, para hacer referencia *nayra sata* [siembra adelantada] o *qhipa sata* [siembra atrasada]. Entonces no sólo “existen unos modos propios de rememorar y narrar”, sino también existen unos modos propios de organizar la palabra, porque existen unos modos propios de organizar el tiempo espacio. La importancia del “relato oral” no sólo radica en la capacidad de interpelar, cuestionar la historia o la literatura oficial, sino en su capacidad de ofrecer nuevas perspectivas no sólo de comprensión de la literatura o la historia, sino se

convierte en una herramienta cognitiva para interpretar la realidad y pensamiento occidental. Entonces más allá de “reconocer que hay un conocimiento de la historia o de la literatura” la lengua, palabra y voz indígena aymara permite develar el contenido ficticio y artificial de los “discursos de la oralidad”, en el que el *aru* opera, actúa con vida propia para desmontar el *ina aru* en el sentido negativo. Entonces “la memoria oral” no sólo habla de “un pasado”; sino habla de tiempos múltiples, la noción de tiempo espacio es vivo, opera en la cotidianidad de la vida.

El encargado de constituir las sendas del pensamiento aymara es el *amawt'a*, es la *persona* quien tiene la posibilidad de entrar en la profundidad de la circularidad del pensamiento aymara, es él, o son ellos quienes forman parte en la constitución del *amuyu*, a partir del *aru* [lengua], donde el *hablar y ser, palabra y acción, tiempo y espacio* están íntimamente conectados. La palabra *Amawt'a* proviene de la raíz *amuyu* [pensamiento, idea], pero si analizamos la palabra encontramos sentidos mucho más profundos *amuyu/a [ru] / muyu* [palabra en movimiento circular], entonces, es poner en movimiento circular el pensamiento a través de la palabra, implica gestar un movimiento desde adentro hacia afuera, desde lo individual hacia lo colectivo, para luego constituirse en *amuyt'a* [pensamiento constituido] con la que se regirá la convivencia entre el *jiwasa* [nosotros].

Otra palabra es *Amta* [remembranza, recuerdo] esto implica volver a poner en movimiento circular a la palabra, el pensamiento en el tiempo de hoy, aquello que fue dejado fuera de la circulación; no sólo los significados de la palabra, sino aquello que contiene la palabra misma, con los cuales se ha dejado de interpretar parte de una realidad concreta.

Por eso, cuando decimos *jan amtataxiti* [ya no esta recorda], no sólo no recuerda la palabra, sino, en un caso hace referencia al abandono de los adoratorios, de los lugares sagrados, abandono a los espíritus de las montañas, illas, wak'as, apus, ispalla. Entonces, la palabra *amta* es parte inherente al *aru*, porque es a travez del *aru* que se invoca la presencia de las illas, *jan amtaña* [no recordar] significa que “ya no forma parte de la dinámica de la vida”. Pero, no se entendería bien el significado de la palabra *amta*, si no se hace mención al mismo tiempo al *arnt'a* [olvido, dejar, abandonar algo o alguien], es dejar un tiempo y espacio atrás. Entonces podríamos decir que es un dejar a la objetividad y la subjetividad de la lengua, palabra y voz, es un sacar fuera de circulación y movimiento un pensamiento, dejar de interpretar la vida con aquellos *ajayus/espíritus* que fueron abandonados.

En este contexto la palabra *amtaña* [recordar] si bien está presente la idea de darse cuenta, recordar, pero la palabra va más allá, es volver a poner en movimiento la palabra en circulación, es volver a revivir a través de la lengua, palabra y voz, conlleva un tiempo y espacio. *Amtaña* es invocar, pedir las fuerzas, abundancia de la vida, entonces *amta* es la expresión de vida. Entonces no es sólo como recordar un pasado.

Pero, también está presente el término *amuyta* [pienso], que hace referencia a poner a circular el pensamiento individual de una persona, por ejemplo, diremos *naya ukham amuyta* [Yo pienso así]. No obstante, la palabra *amuyt'a* hace referencia a aquella palabra y pensamiento socialmente constituido, legitimado y puesta en circulación en la comunidad con las cuales se orienta la vida colectiva. Por lo que *amuyt'a* es el orden de un pensamiento constituido.

Ya en líneas arriba habíamos mencionado que la palabra *amuyt'a* y *amuyta* tiene relación con la ciclicidad de la palabra, cuando hace referencia a *muyta* [dar vuelta (literal)], en este sentido, “cuando en el ayllu se siembra papa hay *muyta* de las familias del ayllu [...] *muyta* significa su participación física. En cambio, *muyt'a* significa recoger las energías no físicas del entorno del ayllu; *muyt'a* es entonces una especie de vacío, algo no material, intangible, pero que es parte de la vida del ayllu”. (Yampara y Temple 2008,29)

Ahora en relación de cómo opera la *muyta* y la *muyt'a* en la palabra, significa hablar de la política de la palabra en la comunidad hablante, puesto que la palabra se constituye en pensamiento, en la medida en que ella es puesta en movimiento circular en la sociedad, es decir, que la palabra en cierta medida debe ser puesta a la “participación física” y “no física” de sus hablantes. En definitiva, el *muytu* [dar vuelta] el movimiento circular es inherente y parte constitutiva del ser/estar de la palabra y pensamiento aymara.

Precisamente la persona o el especialista que se dedica en la constitución del pensamiento a través de la palabra es el *amawt'a* es aquel que piensa. Es el que pone a circular el *amuytu*, el *aru*, siguiendo la lógica circular del pensamiento expresado a través de la lengua va dar lugar a un modo de organizar y manejar el tiempo espacio andino que también permite captar el *muytu*, las vibraciones internas de la palabra en forma circular.

Sin embargo, existe la posibilidad de que la palabra y el pensamiento se detenga en la circularidad del tiempo y espacio vacío que se denomina *muytu muytu* [vuelta que vuelta] aunque desde la lengua castellana podríamos estar tentados a decir como un

sujeto, pensamiento o palabra desorbitada que no encuentra conexión, intersección en la circularidad de la palabra. Si la palabra es la interpretación de la realidad es infinita, inherente a la vida y muerte, esto nos puede llevar a hacer una cierta analogía con el pensamiento occidental.

Mientras realicé la lectura sobre algunos pasajes de las “Vidas de Michel Foucault” narradas por David Macey (1995, 208) sobre “Las palabras y las cosas” me encontré con el siguiente análisis. Macey, comenta que Foucault percibe la “*conexión entre el lenguaje y la muerte*”, aunque infinitas en potencia, las interpretaciones se interrumpen de forma inevitable. Para Freud, su transferencia es lo que señala lo inagotable del análisis y *la aproximación a una zona peligrosa* que hace imposible analizar más. Para Nietzsche, “puede corresponder a la naturaleza fundamental de la existencia y *su completo conocimiento nos destruiría*”. Y para el mismo Foucault, “lo que se cuestiona en el punto en que se interrumpe la interpretación, en la convergencia de la interpretación hacia un punto que la hace imposible, puede muy bien ser *algo semejante a la experiencia de la locura* (208). No obstante, la especialidad de los signos y su interpretación no era el tema principal de Foucault, más bien lo que le interesa realmente es la naturaleza infinita de la interpretación.

Pero, una cosa distinta es pensar desde un tiempo-espacio andino, por eso existe una forma de decir, *thakin sarkasaja qhipa nayra uñtasawa saraña* [cuando uno va por el camino hay que ir mirando atrás para ir adelante] o en términos espaciales podemos decir que “para ir adelante hay que mirar atrás” o en términos temporales podemos decir “para ir al futuro hay que mirar el pasado”.

La metáfora aymara no sólo funciona y opera en el marco de una teoría del viaje, sino que es un modo de interpretar el tiempo espacio andino. Para pensar en el futuro uno debe traer el pasado delante para pensarnos, interpretarnos, enrollarnos con el pasado para luego desenrollarnos y proyectarnos al futuro. Encuentro más sentido en la noción de *nayra/qhipa* [antes/después; atrás/adelante].

No en vano en aymara a los “ojos” se los llama “*nayra*”, que nos permite ver la vida toda, pero también para referirnos al tiempo pasado fragmentado se le llama “*nayra pacha*” como tiempo interconectado al tiempo todo. Por ello, en el mismo sentido metafórico de la lengua aymara podemos decir “*traer los ojos del pasado a los ojos del presente para mirar el futuro*” en esta lógica el futuro está atrás y el pasado adelante.

Desde nuestra realidad y conciencia lingüística, la noción de la plasticidad de la lengua está presente, producto del cual la lengua y la palabra puede ser maleable,

moldeable y manipulable, no sólo en el sentido creativo en el que el *qhana aru* [palabras claras], son las que prevalecen e iluminan la senda de la palabra; sino también está presente el otro sentido, el *aru luriri* [hacedor de la palabra] algo así como el “inventor de palabras”, o el *aru q'iwiri* [el que tuerce el sentido de las palabras], el que manipula para enmascarar los intereses y poderes ocultos de algunos y unos cuantos.

Engarza perfectamente en esta forma de hablar, aquellos inventores de discursos e ideologías dominantes, entre ellos las ideologías de la “oralidad de las lenguas” en el que “una vez erradicado al sujeto de enunciación el hombre no habla, sino que es hablado” donde la lengua y la palabra es manipulado, torcido, enmascarado por que existen intereses y poderes ocultos de dominación; porque al ponerle el apelativo de oralidad a las lenguas han convertido y suprimido su potencia de interlocución en el dialogo de saberes, cortando, restado e intentado hacer polvo la fuerza interna, viva de las lenguas frente a la escritura. Haciendo creer que al hablar éstas son “carentes, arcaicas, primitivas, tradicionales, y pre modernas” y como consecuencia para sacarle de su estado arcaico, primitivo y tradicional y si estas lenguas pueden tener alguna utilidad, hay que modernizarlas y ponerles escritura. Y si la recuperan en su forma oral éstas son utilizadas sólo para justificar sus creencias o sus propios puntos de vista.

Si desde nuestra concepción también existen aquellos que construyen discursos e ideologías como el *aru luriri* o el *aru q'iwiri* que convierte la palabra en *ina aru* o *ch'usa aru*, *en thä aru*, ocurre que al interior de la comunidad hablante, éstas categorías bien pueden interpelar a aquellas ideologías de las lenguas indígenas que producen e imponen los intelectuales occidentales donde “existe un sistema de poder que obstaculiza, que prohíbe, que invalida ese discurso y saber. Poder que no está solamente en las instancias superiores de censura, sino que se hunde más profundamente, más sutilmente en toda la malla de la sociedad” (Foucault 1972, 79; énfasis añadido).

En este contexto la palabra oralidad se parece como a una palabra que se lleva el viento, es una palabra que no denotaba acción, o es una palabra vacía. Entonces, más parece aproximarse a aquellas ideologías distantes de la realidad en el que es sólo discurso, sólo palabras sin acción o también el *ch'usa aru* [palabra vacía]. A decir de Abadio Green, “debemos llegar a una conciencia plena de lo que decimos diariamente y, a partir de nuestras palabras, saber profundamente de lo que hablamos, tener el oído fino como el delfín, tener el olfato como el cóndor, tener la mirada del águila”.

4. Conclusión

En este apartado se devela que aquella tradición académica del *discurso de la oralidad* es un constructo teórico colonialista, es una categoría teórica construida por aquellos que controlan la palabra y el discurso sobre las lenguas indígenas. Esto lleva inminentemente a un problema y dificultad teórico metodológico que no permite transformar ni modificar aquella relación y condición colonial de la palabra y lengua aymara.

Aunque a través del discurso de la oralidad se reivindique el reconocimiento de la cosmovisión del saber y conocimiento indígena, en los hechos, no cambian la relación colonial de la lengua manteniendo su situación de una lengua minorizada, que sólo es fuente de dato e información para justificar el punto de vista del investigador externo e interno cuya lengua generalmente es una lengua dominante.

Sin embargo, desde nuestra propia perspectiva, al interior de la comunidad de habla, también existe palabras que hacen referencia a aquellas personas que construyen discursos como el *aru luriri* [hacedor de la palabra] o el *aru q'iwiri* [que construye discursos torcidos] para convertirlos en *ina aru, ch'usa aru, thä aru*.

Entonces, engarza perfectamente en este sistema clasificatorio del *aru* aquellos inventores de discursos e ideologías dominantes. Entre ellos están los ideólogos del “discurso de la oralidad” donde “una vez erradicado al sujeto de enunciación el hombre no habla, sino que es hablado”.

La lengua y la palabra son manipuladas, torcidas, enmascaradas porque existen intereses y poderes ocultos de dominación, que al ponerle el apelativo de oralidad a las lenguas han convertido en un “objeto de estudio”. Restado e intentado hacer “polvo la fuerza interna” viva de las lenguas frente a la escritura.

Pues hacen creer que el habla, la voz y la palabra son “carentes, arcaicas, primitivas, tradicionales, pre modernas”, y como consecuencia para sacarle de su estado arcaico, primitivo y tradicional, hay que modernizarlas escribiéndola. Y si la recuperan en su forma oral éstas son utilizadas sólo para justificar sus creencias o sus propios puntos de vista, “Existe un sistema de poder que obstaculiza, que prohíbe, que invalida ese discurso y saber. Poder que no está solamente en las instancias superiores de censura, sino que se hunde más profundamente, más sutilmente en toda la malla de la sociedad”. (Foucault, 1972,79)

Capítulo segundo

Arunakasana sarawinakapa: Las sendas de nuestras palabras

Taqi kunasa saran saraniwa
[Todas las cosas tienen una senda que seguir]
(Memoria de la lengua y los hablantes)

1. Introducción

En este apartado, sobre *Arunakasan Sarawinakapa* [Las sendas de nuestras palabras] intentamos mirar el acontecer de las palabras desde el mundo aymara, es un intento de mirar lo que contiene la lengua, la palabra aymara, no solo en cuanto al significado de las palabras, sino aquellos sentidos propios que la organizan.

El yatiri [el que sabe curar] usa el lenguaje de un modo distinto al uso cotidiano de la lengua, invoca a través de las palabras a los principales centros energéticos de vida, invoca la fuerza y energía de las montañas, de los ríos, mares, lagos, bosques, constelaciones. Así podemos ilustrar en los versos emitidos por un yatiri que fue musicalizada en memoria al Willka kuti que se celebra cada solsticio de invierno.¹⁵ (se muestra en su forma más ampliada en el acápite de *qullana arunaka*, de este mismo capítulo)

Munata achachilanaka, laq´a achachilanaka
Laqa awichanaka
[Adorados Abuelos, abuelo de la tierra,
abuela de la tierra]

Kawkipachat pacha, alaxpachatpacha, Akapachat
Pacha, manqhachakama
[Desde el infinito, a las alturas celestiales,
a la tierra y el mundo interior]

Qullana qhapak apu inti willka tata
Qullana phaxsi mama,
Qullana wara wara
[Espíritu capaz, señor Sol en las alturas.
Sagrada y madre Luna
Sagradas estrellas del infinito]

¹⁵ Estos versos son parte de una oración titulada Willka Kutu, que es musicalizada por el grupo musical Kala Marka (pueblo de piedra o Hombres eternos). El contenido de la pieza musical Willka kutu, recoge la oración del Mallku-Yatiri Don Valentín Mejillones. Tiwanaku 2006. Asimismo, contiene la traducción al castellano. <http://kalamarka.chez-alice.fr/willka...>

Jalsu wara wara, jalanta warawara, Ukhamaraki
 willxta warawara, chhaphu chhaphu wara wara [...]
 [Estrella del amanecer, estrella del ocaso,
 Estrella fugaz, estrellas intermitentes] [...]

En este sentido, parafraseando a Carmen Dolores Carrillo (2015, 26) podemos decir, que en la vida cotidiana de los hablantes el lenguaje es utilizado en su sentido literal y con una acepción fija, lo que crea la impresión de que los significados están establecidos y la potencialidad de la significación de las palabras está desgastada. “El lenguaje se usa habitualmente como un vehículo de comunicación sin percatarse, que en sí mismo ya es un modo de concebir el mundo y su riqueza de posibilidades se restringe a unos cuantos verbos y sustantivos considerados desde un único significado”.

Por ello, es necesario pensar no sólo sobre lo que hablamos o decimos, sino “sobre lo que esconden las palabras que usamos, especialmente para no caer en errores [...] ignorar nuestro mundo, nuestros ancestros y a aquel que está en nuestro lado”. (Cobo 2016, 21)

Sin embargo, ese no darse cuenta sobre la importancia de la palabra en la cotidianidad se la piensa desde las lenguas dominantes, y la escritura cuya “potencia existe ya en el lenguaje, pero son los escritores los que la exploran con mayor asiduidad”. A decir de Ariruma Kowii (2021), desde la concepción andina de la escritura, por ejemplo, “los kamayuk, los especialistas: los tejedores, lo agricultores, los expertos en canales de riego de las comunidades cumplen similar función” (Comunicación personal).

En este sentido, María del Pilar Cobo (2016) correctora de textos y lexicógrafa, observa evidentemente desde la escritura la importancia de la lengua y palabra como el mayor ‘contenedor’ de significados.

No hay mejor manera de conocer una lengua y una cultura que a través de sus palabras. La palabra es la expresión de los recursos que las diversas culturas usan para llamar a las cosas. Esta nominación no es arbitraria, pues esconde la historia, el recorrido, la manera de ver el mundo de una sociedad. De ahí que las palabras sean fundamentales para entender la realidad. Las palabras que usamos dan cuenta también de cómo somos, de nuestra manera particular e individual de ver el mundo. Son testimonio de nuestra historia personal y de cómo esa historia se ha ido articulando a lo largo de generaciones con otras historias y otras realidades.

Si este análisis es válido para todas las lenguas, quisiera partir no sólo de las “restricciones” que nos imponen; sino de sus riquezas y posibilidades de la lengua y palabra aymara. Por ejemplo, una restricción de las políticas lingüísticas en Bolivia, así

como de los propios hablantes es que las lenguas indígenas deben ser aprendidas principalmente como “vehículo de comunicación” sin percatarse que la lengua expresa una cosmovisión, por lo que su aprendizaje precario se restringe a memorizar algunas palabras, frases, saludos, nombres, instalando en el imaginario colectivo como que “la potencialidad de la significación de las palabras está desgastada” restringiendo así, el uso de la lengua en la familia solo para aquellos casos; más no como portadora de un saber que encierra un orden y una organización de las cosas y las palabras, menos como una manera de ver la realidad.

Si bien estas lenguas contienen las propias nociones sobre la importancia de la palabra, sobre la organización de la palabra, los hablantes de estas lenguas, han estado sujetos a un proceso de ideologización sobre el saber lingüístico dominante, producto del cual los espacios para expresar y contrastar nuestras propias teorías y nociones de la palabra, sobre aquello que contienen las lenguas, como parte de una realidad plural. Producto de ello la lengua aymara ha entrado en un proceso de erosión y debilitamiento.

Esto que parece tan obvio para los estudiosos de la literatura por que “la literatura está hecha con palabras”, entonces, “si la literatura *se teje con palabras* una reflexión rápida sobre la palabra en la literatura conduciría a realzar la trascendencia de los estudios literarios para la literatura” (Carrillo 2015, 34), Si bien comparto la idea de la trascendencia de la palabra como tejedor de la literatura, es necesario recordar que la misma es tejida desde el sentido y orden de una lengua dominante. En este caso responde a la sensibilidad de la lengua y palabra dominante. Sin embargo, “si se acepta que cada lengua encierra en ella misma una cosmovisión, entonces se entiende que el lenguaje teje con las palabras un sentido, forma campos semánticos que relacionan las cosas entre sí según un sentido” (35).

Carrillo, refiere que la consideración de la palabra como algo construido, no es un descubrimiento sin sentido, sino un tejido cultural creado por los grupos hablantes de una lengua, a partir del cual integran una manera de ver el mundo que incluye en ella una posibilidad generadora de significación. Por lo que lo real no es lo ‘externo’ y ajeno al ser humano, sino que en cuanto se nombra, se vuelve real y se engarza en algún campo semántico de acciones o de palabras. “En el lenguaje la naturaleza se vuelve mundo, cosmos. No es lo que existe así ya dado independientemente de la participación humana” (35). Pero, en la cotidianidad los hablantes de una lengua no perciben así, sino como algo que está establecido y fijo que sirve para la comunicación y la riqueza de las

posibilidades de su creación se restringe y se achica. Entonces, es “en este aplanamiento de las posibilidades del lenguaje es donde la literatura explica su trascendencia” (36).

Sin embargo, en este trabajo se pretende reflexionar no solo el significado de la palabra, sino captar el sentido, el orden, el tiempo espacio de *la lengua y palabra en el universo aymara*, no solo en su sentido descriptivo de la palabra, sino en su sentido creativo de la palabra a ratos en aymara y a ratos en castellano andino, pero como aquella palabra que interpela y subvierte el poder, orden y el sentido de la palabra occidental moderna y dominante.

En este trabajo se utiliza la *lengua aymara como método de interpretación* de la literatura aymara. Parafraseando a Crystal (2001, 63) para esta discusión, sobre la importancia de la lengua en la investigación científica, sostiene que existen muchos estudios realizados en distintas partes del mundo que revelan el tipo de “descubrimiento” que puede representar para los investigadores cuando *toman en serio una lengua* y la utilizan para comprender la cosmovisión de una comunidad.

Crystal (2001), insiste en las áreas donde se ha utilizado *el lenguaje como método de orientación e interpretación* como en la ganadería, la agricultura, la botánica y la medicina entre algunos de donde han obtenido resultados más eficientes y fructíferos; que utilizando aquellos métodos tradicionales de observación empírica.

El autor, sostiene qué, por ejemplo, es posible que dentro del campo de la botánica los observadores occidentales no encuentren ninguna diferencia elemental entre dos plantas; sin embargo, si se toma *como referencia la lengua* se comprobará que *las plantas reciben nombres distintos* y qué, por tanto, debe *existir alguna diferencia en su especie* o en su función ecológica. Entonces de manera analógica diríamos que en la literatura aymara deben existir diferencias en la organización de la palabra o qué función cumple en la ecología de la lengua, es decir, cuál es la potencialidad y riqueza de las posibilidades de su creación.

Es precisamente por esto, que subrayamos la importancia de las lenguas para mostrar, para visibilizar ese otro modo distinto de pensar, nombrar, ordenar y dar sentido a las cosas, a las plantas, a los animales, a las subjetividades, sensibilidades y relaciones con la *pacha* [universo] en la creación de la palabra poética y el relato. Aunque en este apartado no ponemos énfasis para explicar el mundo de los animales y las plantas donde hay casos de especies de plantas y animales que reciben nombres específicos en la lengua aymara mucho antes que fueran reconocidos como especies según la taxonomía biológica occidental, en el que existen un extenso vocabulario para

identificar a las aves, animales y plantas bajo un orden andino y estos “*se revelen por medio de los hechos que se cuentan en sus relatos o por el modo en que organizan su léxico*”. (Crystal 2001, 64; énfasis añadido)

El hacer referencia a las lenguas indígenas como método de interpretación de la realidad, ofrece posibilidades infinitas. Otro campo en el que el lenguaje adquiere estilo, ritmo, sentido de vida es la medicina donde intervienen especialistas como el *yatiri* [sabedor y hacedor de la ciencia médica aymara]. El *yatiri* es el sabedor de las diversas especies de plantas, este saber está depositado en los rituales, en el lenguaje, en las palabras, en los relatos. En este contexto, gobierna el estilo de la lengua que se utiliza, la selección de palabras y el léxico que se utiliza, la selección del tipo de discurso en el que por ejemplo el “decir y ser” están interconectados, en el que un modo de ser expresa un modo de hablar, y un modo de hablar expresa un modo de ser que define la comunidad hablante.

En el caso de las artes verbales se pone el énfasis, como es natural, en *las formas que adopta la lengua propiamente dicha*, por ejemplo, de acuerdo a este autor, uno de los grandes éxitos de los etnolingüistas ha sido llamar la atención *sobre las formas características y elaboradas con que las distintas lenguas entretienen modelos de sonido, gramática, vocabulario, expresiones hechas y expresión figurativa como parte de sus convenciones artísticas discursivas* (2001, 65; énfasis añadido).

En este sentido, cuando Crystal (2001) refiere qué, en el mundo del arte, así como en las ciencias la lengua puede ser un instrumento básico para el disfrute de estas disciplinas artísticas, pues suelen representar normalmente una tradición mitológica o folklórica que requiere una elaboración verbal para ser comprendida.

2. Arux saran saraniwa: Las palabras tienen una senda que seguir

En este acápite nos detendremos a analizar, interpretar y explicar de cómo se origina y teje la palabra en el pensamiento aymara. De acuerdo a Briggs (1993, 6) “El aymara pertenece a la familia lingüística jaqi aru, la palabra *jaqi* significa gente, ser humano y la palabra *aru* significa *idioma, palabra*” [Énfasis añadido] en síntesis significaría *lengua y palabra del ser humano*. Pero, aquí no sólo nos interesa compartir con algunas definiciones lingüísticas, menos quedarnos con la traducción de la lengua y palabra aymara; si no se trata de buscar, encontrar en la lengua y palabra aymara aquellas relaciones y sentidos en el contexto de la comunidad de habla. Entonces nos

interesa observar sobre cuáles son aquellas nociones propias que subyacen y sustentan a las palabras, más allá del lenguaje como función comunicativa.

En la cosmovisión aymara hay un mandato categórico que seguir para organizar la vida. Así también este mandato es útil para analizar e interpretar la realidad, las cosas y las palabras. Entonces podemos decir, todas las palabras que se dice, todas las cosas que se hace, responde a un orden, sentido, un camino, es un saber/hacer, responde a un modo de pensar. Una manera, una forma de organizar el *yati* [saber hacer], una manera de organizar las cosas y las palabras, por lo que las palabras también tienen su propia senda, su propio camino. En este sentido, para transitar por nuestras propias sendas de pensamiento, es decir, interpretar desde nuestros propios modos de pensar significa transitar por las sendas de nuestro *yati*.

Si revisamos el concepto *Aru* se complejiza y contiene múltiples sentidos porque: 1) el *aru* por la alta productividad del lenguaje se desglosa en varias categorías; 2) el *aru* como lengua y palabra de los seres humanos; 3) El *aru* como la expresión de la voz y canto; 4) el *aru* como la expresión de la vida y muerte de los seres humanos; 5) el *aru*, también hace referencia a la voz y canto de aves y animales.

En un idioma aglutinante como el aymara, el verbo *arsuña* [hablar] puede combinarse con varios sufijos derivativos, que modifican el significado de la palabra base (la raíz). Por ejemplo, *aruskipaña* [hablar entre varios], *aruskipaniña* [hablar con otros en otro lugar], *arusiña* [hablar por hablar, divagar], *arsuyaña* [hacer hablar, traducir por medio de], *arsusiña* [hablar, manifestarse frente a los otros], *arskaña* [hablar todavía], *arускаña* [estar hablando], *arsuniña* [ir a hablar, y otros] *aruskipawi* [lugar donde se habla].

Por otro lado, revisando la palabra *sara* [senda] está presente la idea de transcurrir o transitar, pero al combinarse con varios sufijos derivativos, modifican el significado de la raíz *sara*. Por ejemplo, algunas de sus derivaciones son: el verbo *saraña* [ir por la senda], *sartaña* [caminar, levantar], *sartasiña* [levantarse], *sartasipxañani* [nos levantaremos], *sarantaña* [enrumbar], *sarxataña* [llegar después de], *sarthapiña* [juntarse uno con el otro momentáneamente] *saraqaña* [bajar de un lugar a otro], *sarnaqaña* [caminar, transitar parte de], *sarayaña* [conducir por medio de], *sarawi* [la senda por donde se ha caminado], *sarnaqawi* [lugar donde camina], *saraskaña* [estar yendo], *saramukuña* [irse, deambular].

De esta manera, la palabra *sara* es aquella que indica la senda por donde caminar, por ello, para los mayores debe ser tan importante cuando la generación joven

toma decisiones trascendentales en las diferentes etapas de la vida, y normalmente arranca un conjunto de palabras llamadas *iwxas* [consejos, recomendaciones]; éstas palabras “contienen de manera intrínseca una lógica de entender la convivencia entre seres humanos en comunidad y en vida plena con todo el medio que los acoge dentro de sus cosmovisión [...]” (Schmidt 2018, 69).

Entre una de las *iwxas*, está presente la idea de “*caminar por la senda*”, por ejemplo, a la pareja recién casada normalmente los mayores dan *iwxas* como, “*suma sarnaqapxäta*” [van a caminar bien]. *Suma sarnaqaña* significa lo agradable que debe ser la vida en pareja, lo agradable que debe ser la compañía, la convivencia entre dos, así como también está presente la idea del goce y disfrute, saborear los alimentos que se traduce en *suma manq’a*, más allá del placer sensual efímero que puede resultar. Otra idea es la de no caminar como el perro, *anjamarak sarnaqasma* [cuidado caminos como el perro], más allá de la agradable compañía y solidaridad del perro con los seres humanos, está presente la idea de no caminar o deambular solo; se pretende llamar la atención para tener una vida de pareja, además de vida comunitaria, pero nunca solo de manera individualista. Se enfatiza bastante la idea de vivir como humanos *jaqxamawa sarnaqäta*. De esta manera, los mayores orientan para transitar por la senda trazada, a ser caminada en tanto existencia en este mundo.

De manera similar, en otros ejemplos, se percibe, la misma preocupación en las siguientes palabras de los mayores:

Yatichapxaspa wawanakasaru wali suma sarnqawinaka, jiwasanakana sarawinakasa¹⁶
[Que deberían enseñar a nuestros hijos los mejores recorridos de la historia, nuestras sendas de conocimiento].

Ch’amanchaña sarawisarjama
[Fortalecer de acuerdo a nuestras sendas]

Sartapxañani thakisarjama, sarawisarjama¹⁷
[Nos levantaremos de acuerdo a nuestro camino].

Revisando el término, *sarawinakasa* su traducción sería como el *lugar de nuestras sendas* y *sarnaqawinakasa* como [nuestras sendas transitadas] ambos conceptos provienen de la raíz *sara* [senda, camino]. En otras palabras, podemos decir que es el camino, la senda por el cual los abuelos han transitado y nos piden que continuemos caminando mientras tengamos paso por esta vida. El término *sara* contiene

¹⁶ Conversación con Mercedes Ramos, Comunidad Sullkatiti Arriba, La Paz, 16/06/08.

¹⁷ Palabras emitidas en aymara en el Programa de Maestría en Educación descolonizadora con profesores aymaras de la Universidad Indígena Boliviana Tupak Katari (2015).

un orden, la organización, el sentido, un espacio/tiempo, es el color, sabor, etc. También la palabra *sara* es la generadora de un saber/hacer de la realidad humana y no humana. Es saber sobre la vida, de los humanos, animales, plantas, semillas, flores, aves etc... De la misma manera, regula las relaciones que se dan entre ellos.

Ahí tiene su explicación la frase *taqi kunas saran saraniwa* [Todo tiene una senda por el cual transitar y circular]. Todo tiene correspondencia a un tiempo y espacio determinado. Por ejemplo; el orden que mantienen los manantiales de agua, responden a un orden geológico, que se objetiva, pero al mismo tiempo se subjetiva. En la lógica de la oposición complementaria, los manantiales de agua funcionan en su sentido negativo/positivo, responden tanto al paradigma de la noche y al paradigma del día, pero al mismo tiempo exige a los seres humanos un modo de relacionarse con él.

Por esto, que una persona no podría quedarse dormida en proximidades del manantial de agua en los atardeceres y la noche, asimismo no debería caminar de noche en estos sitios, en caso de infringir este principio, podría quedar enfermo, esto que geológicamente está en su tiempo negativo, y al entrar en contacto el ser humano con estas energías, quedará enfermo. Entonces, producto de la influencia cristiana, se dirá que el lugar estaba en su *saxra hora* [hora de los demonios].

Entonces, la palabra *sara*, contiene un tiempo/espacio que trasciende las relaciones humano-humano, orienta, ordena, organiza, define, articula, separa, une, una parte del todo. Es así, que ordena no solo las cosas objetivas; sino también subjetivas de la realidad. En otros términos, el concepto *sara* organiza las voces, el “universo sonoro” de día y de la noche, ordena las ondas del flujo energético, orienta los sentidos de la vida y de la muerte. La cotidianidad de la convivencia humana está orientada por la *sara*, ordena no solo el comportamiento humano, sino la existencia y la vida toda.

No obstante, este orden y sentido ha sido interrumpido por la colonización que ha impuesto otros modos de ordenar, organizar y sentir la realidad y las cosas. Sin embargo, en tanto existe el aru aymara pervive esas maneras propias de relacionarse de nombrar y llamar a las cosas y otros modos de pensar la realidad y la vida.

El verbo *sarnaqaña* se traduciría como caminar, pero si analizamos minuciosamente adquiere otro significado, *sarnaqaña* proviene de la raíz *sara* [senda] camino, el sufijo *naqa, qa* indica [una parte del todo] y *ña* [equivalente al infinitivo ar, er, ir]. Entonces, *sarnaqaña* significa *caminar/transitar una parte de la senda*. Es decir, que en nuestra dimensión humana nos toca vivir una parte de la senda trazada por nuestros abuelos, es transitar y vivir el tiempo finito del tiempo infinito de la senda de la

historia. Es caminar parte del tiempo ancestral de los abuelos en el tiempo de hoy. Aquí bien, pudiera ejemplificar la metáfora del Chaski¹⁸ del tiempo incario, donde recorrían a través de un sistema de postas, los extensos caminos. Además, de ser el receptor del saber ancestral, *recibido de parte de los sabios ancianos, para ser entregado a un nuevo relevo*, y así transmitir los conocimientos en forma hermética, a fin de preservar los principios esenciales de la cultura andina ante el avasallamiento de la civilización occidental. En este sentido, transitar/caminar una parte de la senda significa la transferencia intergeneracional de la información para seguir recorriendo la sara/senda finita e infinita.

La palabra *saranaka* [sendas], *abre a la posibilidad de* múltiples sendas, por lo que significa vivir tiempos y espacios múltiples. Cuando en las comunidades aymaras los mayores reclaman para que sus hijos caminen por la senda de los mayores, en el fondo es un reclamo de que el “nuevo relevo” recepcione los conocimientos a fin de preservar los principios esenciales de la cultura andina.

Por otro lado, la palabra *saraña*, significa la acción de ir o *sarä* [iré, caminaré, viajaré], por lo que también significa movimiento. También cuando un ser humano se encuentra en el límite de la vida y la muerte¹⁹ se dice *sarxiwa* [se ha ido, se fue], aquí está presente la idea de viaje en el sentido espiritual. De la misma manera, también se dice *jaltawixiwa* [se corrió, voló]. Ambas palabras contienen la idea de viaje, es un irse a *wiñay marka* [ciudad eterna].

En la actualidad, cuando los mayores exigen caminar y transitar por las sendas de los abuelos, también ven la necesidad de que los hijos continúen por el camino, por que ven que están transitando por la senda de la modernidad que cada vez se convierte en un espejismo [payi] para las nuevas generaciones, “*jiwasana sarawinakasa, ukhamaraki sarnaqawinakasa. Ukatwama yati irpirjamaxa jiwasa ayllusana*

¹⁸ El chasqui era el mensajero personal del inca que utilizaba un sistema de postas para entrega mensajes u objetos. Fundamentalmente transportaban la información en los Quipu que había sido elaborada por los Quipucamayoc. En pocas palabras, los chasquis eran como los carteros de la realeza inca. Los chasquis eran viejos diestros y preparados físicamente desde temprana edad y *recorrían a través de un sistema de postas (tambos), los extensos caminos construidos por el estado inca*, pues de ellos pudiera depender una orden de suspensión de una acción bélica a tiempo o llegaran los refuerzos a una batalla. Eran hijos de curacas, gente de confianza. Llevaba siempre un pututu, trompeta de caracol, para anunciar u llegada peruana y alertar a su relevo; por armas portaba una porra y una huaraca, un quipu, donde traía la información, un atado a la espalda, donde conducía objetos y encomiendas, una vara, y en la cabeza, un penacho de plumas blancas a modo de identificador visual. <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Chaski> (Consultado en 19.02.21).

¹⁹ En la lengua castellana la palabra muerte alude a la “cesación definitiva de la vida” pero desde la concepción de muerte en el mundo andino, mejor dicho, en lengua aymara es entendida de diferente manera.

sarawiparjama”²⁰ [los hijos deben aprender a transitar nuestras sendas, así como deben aprender nuestras historias, por eso como guía del saber, [enseñar] de acuerdo a nuestras sendas del ayllu].

2.1. Aru: Palabra, vida y muerte

Otra de las connotaciones profundas y secretas que adquiere el término *Aru*, es cuando el ser humano se encuentra en el límite entre la vida y la muerte, decimos; *aruniskiwa* [todavía tiene palabra y voz] esto significa que la voz es signo de *jaka* [vida], también hay una forma de decir; *kakaskiwa* [todavía tiene vida]; en el sentido opuesto, *janiw arunixiti* [ya no tiene palabra y voz], *jiwaskiwa* [se está apagando]; como se puede apreciar, en este caso, la palabra *aru* piensa desde el límite de la vida y la muerte. Entonces, el *aru* contiene al mismo tiempo vida y muerte. En este orden, existe otra forma de decir, *aru churaña* [dar la palabra], o *arux churataxiwa* [ya está dada la palabra], de esta manera, cuando uno da la palabra significa que se involucra a uno mismo, la palabra ha tenido que atravesar por el cuerpo de quien la da, para ser soltadas, por lo que ya no tiene retorno. Por esto, en el caso de los acuerdos y tratos verbales, no es ético ni correcto que las personas no cumplan con la palabra dada; por ello que “*la palabra es sagrada*”; así como la vida es sagrada.

No en vano el desborde de la palabra, también es comparado con *nina* [fuego], significa aquel o aquella persona que se dedica a regar la palabra de manera descontrolada, también hay forma de decir, *nina k'ara* [persona que enciende el fuego], llevar el fuego de un lugar a otro; o *nina nina* [fuego fuego] que acelera la llama. Esta metáfora de la palabra como fuego, hace referencia a la intensidad de la palabra que quema, arrasa, atiza, sin medida ni control en las relaciones sociales. Con estas palabras lo que se pretende, es subvertir un modo de *hablar y ser*, pues desde este orden la acción de hablar no está separada de una forma de ser del *jaqi*. No obstante, así como la palabra *aru* contiene a la vida y la muerte; *nina*, también hace referencia a la vida y muerte, por eso decimos *nina wiyaña* [atizar el fuego]; *nina jakaski* [vive el fuego], *nina jiwata* [fuego apagado, fuego muerto].

Este pensar sobre el *aru* desde límite de la vida y la muerte, también hace referencia a aquel conocimiento o teoría del viaje en el mundo andino, de cuando los

²⁰ Palabras de Basilio Ramos, (11.04. 2008).

viajeros antiguos llegaban o pasaban por la *Apachita*,²¹ un espacio tiempo destinado al encuentro y desencuentro entre los humanos, pero también son espacios destinados al encuentro/desencuentro espiritual de los viajeros. La apachita, con frecuencia son lugares elevados que se constituyen como el límite entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, es decir, es el límite entre la parcialidad de arriba y la parcialidad de abajo. Para los viajeros de antes y hoy, el cruzar este espacio a ratos “sagrado” se constituye en una celebración, donde se *ch’alla*,²² por pasar la apachita.

2.2. Aru: Voz

Otra acepción de la palabra *aru* está relacionada a la *voz humana*, en la realidad existe una interdependencia entre la *palabra/voz*, éste es un signo que indica la vida o la muerte de los seres humanos. Por ello, también cuando en la noche se suele escuchar aquel o aquella voz andante de algún comunario (en forma de saludos, nombres de personas o imágenes fugaces) es el anticipo de una muerte anunciada de aquel o aquella cuya voz ha sido reconocida. En este mismo orden, la *voz o las voces ocupan un lugar importante* en los rituales de curación del *ch’amakani* [persona que tiene la fuerza de la noche] el cual invoca a todas y todos los espíritus de las deidades aymaras a presenciar el “banquete” de la mesa ritual.

De manera similar, en el mundo guaraní “los mismos se manifiestan en la escena de la representación tanto a través de sus imágenes como *de sus puras voces*. Hay divinidades que no tienen imagen: son sólo voz [...]”. (Ramos 2012,116). En el mundo aymara la presencia de las deidades se manifiestan a través de la voz, muchas veces está asociada a las voces que ocurren en el akapacha. Muchas veces se identifica con el *sonido de la voz*, tienen relación con la oscuridad de la noche, y pueden reconocer de tal o cual persona sea, o de tal o cual deidad sea: *jupan arupänwa* [era su voz de él/ella]. También una acepción afín es cuando se dice *jupan kunkapawa* [es su garganta (literal)] dando a entender por el lugar de donde se emite la voz.

²¹ La apachita significa montón de piedras en un abra (willk’i), donde los viajeros descansan un rato, es el lugar donde *ch’allan* para pedir llegar sin problemas al destino.

²² La *ch’alla*, es un gesto de agradecimiento a la pachamama, gesto que se traduce en echar un poco de alcohol y coca, agradeciendo y deseando buenos augurios por su ascenso y descenso de la Apachita, se cree que se cruza límite y se ruega diciendo que se “llegue a buen destino”.

Alvarado y Mamani (2016) refieren que en los ritos aymaras las mujeres dialogan utilizando el alcohol y la voz *dulce*²³ y en los cantos se trenzan las voces como el tejido para hablar. Es distinta la voz de diálogo con la naturaleza que encierra el sentir por ella en el tono de voz suave, pero cuando el hombre usa la voz, es una voz de mando y de conjuro que tiene mucha fuerza y poder; aunque siempre encuentran el perfecto equilibrio dentro de la comunidad.

2.3. Qamaqi Aru: Canto del Zorro

También, otra acepción del aru está referida al canto del zorro. En el mundo aymara se suele identificar al canto del zorro de dos maneras: *salla aru* [canto sonoro] y *khakha aru* [canto tartamudo]. El canto sonoro del zorro es el indicador de lluvias abundantes y buena producción; entre tanto el canto tartamudo es el indicador de lluvias escasas; por lo tanto, la producción será escasa. En otros términos, el canto del zorro podía anunciar un ciclo agrícola con abundancia o escases de las lluvias. En este caso, el canto del zorro tiene que ver con la relación existente entre el *canto* y *el agua*. También es importante observar la relación existente entre el *canto* y *el sonido*, forma parte de aquel universo sonoro de los Andes.

2.4. Jamachi Aru: Canto del pájaro

Asimismo, la palabra *aru*, hace referencia al *jamach aru* que significa el [canto del pájaro], tiene relación con el universo sonoro del día y de la noche; por ejemplo el contrapunteo del canto bullicioso de los pájaros en el día alerta los días lluviosos y con mucha agua y el canto aislado y solitario del gorrión anuncia días secos, también está presente la frase *jamachiw ch'ikhi*, esto por el sonido onomatopéyico que emite el pájaro, *ch'ik, ch'ik, ch'ik* o *jamach'iw ch'iwi*, esto significa de cuando el pájaro canta, o emite el sonido *ch'iwi*, *estos son* cantos solitarios y aislados, se parece a las escasas o aisladas gotas de lluvia. Este canto solitario del gorrión casi sombrío también se traduce como *ch'iwi* que significa *sombra*, pero, a través de la metáfora del *pájaro sombra*, es el anuncio de la llegada de días sombríos, las sequías, granizos y heladas son la gran sombra temida para los habitantes de los Andes, a esto, el efecto de estos fenómenos se

²³ Voz dulce, de acuerdo al orden de las palabras aymaras equivale a decir *muxsa aru*/ palabra voz dulce, o *quña aru/plabra*, voz suave. Por lo que a las deidades las mujeres se acercan con palabras y voz dulce.

define como *ch'iwjata* [ensombrecido (literal)], o empobrecido; pero a través de la metáfora del pájaro sombra hace referencia al desastre de los cultivos

Entonces, el canto polifónico y el canto solitario de los pájaros; así como el canto sonoro o el canto tartamudo del zorro tienen una estrecha relación con la presencia o ausencia de lluvias, es decir, está relacionada a la abundancia o escases de agua, donde la relación fundamental está ligada al canto *múltiple/canto solitario; canto sonoro/ canto tartamudo*.

Pero, el término *ch'iw* también tiene que ver con el comportamiento humano, tiene que ver con un modo de ser de las personas, así *jaqi ch'iw/ ser humano sombra* (literal), hace referencia o tiene que ver con aquellas acciones y comportamientos referido a la ética del trabajo, el sueño, higiene y otros. Es decir, tiene que ver con el *suma qamaña* [buen vivir]; *suma sarnaqaña* [caminar bien por la senda de la vida]. Entonces, desde la cosmovisión aymara, no es bien visto: levantarse de la cama ya salido el sol, como tampoco es bien visto realizar trabajos de limpieza, aseo de la casa o del cuerpo a la puesta del sol; es una irreverencia de las mujeres, envolver el ovillo de lana en el atardecer. Entonces, con la frase *jaqi ch'iw*, se pretende llamar la atención sobre el correcto manejo de los tiempos en los seres humanos. Por ejemplo, el hecho de envolver el ovillo de lana en el atardecer, no es sólo la censura, o la llamada de atención a una simple indisciplina de las mujeres; sino el envolver el hilo en dirección de la entrada del sol, significa que se va en contra del hilo de la vida, por lo que se acorta la vida. Pues desde esta lógica la entrada del sol está relacionada con la muerte. Hay determinadas conductas humanas que corresponden al paradigma del día y la noche. Es importante ver que la vida es resultado de determinados comportamientos que puede acortar o alargar la vida, en otros términos, el hilo de la vida está íntimamente conectado al movimiento solar.

Entonces el ser *jaqi* en el mundo aymara, significa vivir en equilibrio con la pacha, con el universo, esto dará lugar a vivir y movilizar, la energía, el ritmo, las vibraciones del sol y la luna, dará lugar a movilizar energías positivas y negativas, ser/no ser. Entonces la frase *jaqi ch'iw* significa ir en contra del movimiento circular positivo de la vida, por lo que las acciones realizadas en este paradigma serán improductivas, poco constructivas y efectivas.

Volviendo a retomar la discusión sobre los diferentes significados y connotaciones más difundidas de la palabra *aru* como canto de ave, está presente el

wallpa aru [canto del gallo].²⁴ En el mismo sentido, de acuerdo a la lógica de oposición complementaria del mundo andino, *el canto del gallo* más que ser clasificado por el sonido del canto, éste se lo toma en cuenta por los tiempos en que canta el gallo. El gallo es un ave doméstica que corresponde al paradigma del día y no de la noche, por lo que será clave la correspondencia del canto con el día y tiene connotaciones negativas y positivas. El canto del gallo, después de la entrada del sol es el anuncio de un mal augurio, puesto que no es normal escucharlo en proximidades a la entrada del sol, y si esto ocurriera, a instante puede ser revertido, realizando el ritual del kuti [retorno del canto]. El canto de gallo corresponde al paradigma del día, por lo que no es regular al oído humano escuchar en la noche. Esta forma de habla es ampliamente difundida en los relatos del zorro *bailarín/qhachwiri*, donde el *wallpa aru* cumple la función de alertar al zorro para retirarse inmediatamente del festín de la noche.

Por otro lado, para hacer referencia al canto de los humanos existen distintos denominativos que corresponden a distintas situaciones de la vida. Una de las formas más difundidas además de tener cierta relación con el *canto de los pájaros*, es aquel canto relacionado a la presencia o ausencia de lluvias, que se conoce actualmente como el *jaylli*, este canto está relacionado al crecimiento y la maduración de los cultivos y los alimentos. Por otro lado, la *Qhachwa* tiene relación con la fertilidad de los seres humanos, las plantas y animales. Esta es una forma cantada, si bien tiene orígenes prehispánicos, en los tiempos contemporáneos es descrita por Clemente Mamani (2004, 10; énfasis añadidos), como las “*coplas románticas* de contrapunteo juvenil elaboradas de manera grupal, empleando rimas joviales [...]. Su práctica era nocturna [...] además este jolgorio servía para efectuar *la llamada de las lluvias*, para nutrir los sembradíos [...]”. Además esta es una de las “*Danzas autóctonas*” que tienen presencia en el departamento de La Paz, así se lo puede advertir en un estudio realizado sobre el tema por Eveline Sigl (2009), “*El qhachwiri es una danza de enamoramiento típica para la época de carnavales*”. El *qhachwiri* es acompañada por el pinkillo, instrumento musical “autóctono” y está relacionado con el ciclo productivo de la papa, con el crecimiento y la maduración de los primeros frutos, por lo que se baila desde el mes de diciembre a febrero, que corresponde al tiempo del *jallupacha* [tiempo de lluvia] (140). (Sobre este punto de profundiza en el capítulo 2).

²⁴Wallpa nombre para referirse al gallo y gallina. Aunque también es común llamar al gallo como llallu forma refonemizada del castellano al aymara.

Aquí, la relación ideal pareciera ser el *canto/danza* (relación prehispánica) pero, esta es la forma cada vez menos difundida, observándose cada vez más la presencia de la forma *danza/música*. Existe un exceso o abundancia de danza; y cada vez menos del canto. Esta ausencia del canto parece ser uno de los cambios trascendentales que ha debilitado a la cosmovisión aymara, es decir este cambio ha modificado la organización y el orden andino de la palabra, debido a la ruptura que ha producido la colonización al imponer un modo distinto de relacionarnos con la realidad y la naturaleza. La religión católica ha tenido que ver mucho en la colonización de los cuerpos.

Por lo demás, queda claro que el canto de los pájaros, como el canto del zorro y el canto de los seres humanos tienen una estrecha relación con el cosmos, que se expresa en la unidad del *canto/agua*. O sea, el canto polifónico de los pájaros y el canto sonoro del zorro tienen un estrecho vínculo con esa línea fina que separa y une el canto con el agua. El oído fino del zorro capta ese sonido fino del agua de lluvia, que es expresada en el *canto sonoro* [salla aru]. Así como el oído de los pájaros captan las finas y bulliciosas gotas de la lluvia, gotas que son expresadas en el canto plifónico de los pájaros. El canto de los pájaros atrae la lluvia y la lluvia atrae el canto de los pájaros.

3. Taqi kasta aruwa uthi: Formas originarias de organizar la palabra

La literatura alude a la organización de la palabra en sus formas especiales. Pero, también alude a la organización del tiempo y espacio, esta noción va dar lugar a un cierto orden a las “cosas y las palabras”. En las diferentes lenguas existen formas sofisticadas de organizar la palabra. Entonces va más allá de hacer referencia a la oralidad y la escritura, contraponiendo como dos sistemas opuestos donde prima más la ideología de la escritura, como si fuera ésta la forma más sofisticada en la organización de la palabra (literatura). Por ello que fue el artefacto de dominación.

En la lengua aymara existe una manera propia de organizar la palabra. Si en castellano “se ha dicho que la literatura es el arte de saber leer y escribir”; en aymara por analogía diríamos es *yäpar arsuña*, [el hablar coherente, el buen uso de la palabra]. Esto exige una sofisticada forma de organización del pensamiento a través de la palabra.

Cuando los colonizadores llegaron a estas tierras, una de sus principales armas de dominación, seducción, convencimiento, negociación fue el uso de la palabra. Es a través de la palabra castellana que el cura Francisco de Ávila que desplegó su poder divino y humano para obligar a los indígenas a confesar sobre sus lugares sagrados y

adoratorio principales para luego ser extirpados (en Dioses y hombres de huarochiri). Es a través de la palabra y la escritura que impusieron su política de evangelización y obligaron a balbucear los rezos y cantos católicos. Luego cuando las repúblicas se instauraron en toda Abya Yala, nos impusieron patrias y nacionalismos europeos, es a través de la palabra que nos imponen imaginarios, líneas y fronteras que nos partieron y dividieron nuestros territorios.

Es a través de la lengua y la palabra castellana que las “misiones” europeas llegan a AbyaYala para imponer a través de sus instituciones permearon e hizo más susceptibles a las generaciones jóvenes a estas influencias y otras formas de nombrar y escribir, clasificar y organizar las cosas, los territorios, montañas, lagos, ríos, plantas, flores, semillas, animales, aves, insectos, dioses. No obstante, “los mayores de la comunidad, quienes, a pesar de todo, han logrado conservar sus matrices culturales, sus propias formas de decir y hacer” (Kowii 2021, comunicación personal).

Los mayores de las comunidades fueron la resistencia a la dominación frente al saber poder, pero al mismo tiempo, el aprender a “leer y escribir”, se convirtió en una oportunidad para aprender el lenguaje de los opresores, para utilizar las mismas herramientas para recuperar sus territorios, por lo tanto, había que luchar por acceder a estos espacios. Sin embargo, ese sentido histórico político de los antecesores, ha sido erosionado, por lo que sabe más predominante es el discurso sobre el lenguaje científico dominante, más que aprender las formas de hacer ciencia.

Sin embargo, todavía, persiste, resiste nuestras formas originarias el saber, formas de organizar la taxonomía de las plantas, animales, aves, semillas, suelos, ríos, a través de las palabras persisten, son perceptibles y audibles.

Están presentes los modos originarios de organizar y clasificar las palabras de acuerdo a las múltiples relaciones que se dan con la realidad en el que esta inmerso el ser humano. En este sentido, tengo “una firme creencia en la inteligencia y la capacidad intelectual de mis antepasados”, (Nakata 2015, 12) para dar sentido a las cosas y la realidad a través de la palabra. Por eso a partir de la genealogía de las palabras en lengua aymara encontramos múltiples formas de organizar y clasificar las palabras, que al mismo tiempo nos muestran las sendas a ser transitadas.

En este orden, revisando el vocabulario de la lengua aymara escrito y publicado en 1612, por el jesuita Juan Ludovico Bertonio, encontramos una diversidad de formas de clasificar la palabra en la lengua aymara del siglo XVI como podemos ver. Aunque

existen posturas radicales para desmerecer este diccionario casi único en lengua aymara, comparto las palabras finales de Alavi (2008, XLI) cuando dice que:

[...] el vocabulario de la Lengua Aymara de Ludovico Bertonio tiene dos rostros: uno eminentemente religioso destinado a la evangelización de ‘indios’ para la utilización de los evangelizadores, y tampoco se puede ocultar, un instrumento para el mayor control y sometimiento a los aymaras por los conquistadores. De modo que contribuyó a la desestructuración de la cultura aymara. Y dos algo oculto, esto es algo así como una herencia de la lengua hablada en el siglo XVI entre los Lupaka [...] nos dejó una riqueza lingüística, tal vez nunca imaginada por el padre Bertonio. Hoy el vocabulario de la Lengua Aymara constituye una riqueza monumental pese a las limitaciones del propio Bertonio y el paso del tiempo.

En este sentido, Bertonio (2008, 343) quien al elaborar el vocabulario de la lengua aymara acuñó o describió sobre el término *palabra* Aro; Arufiui, Sauti, lo que en el aymara actual se escribe como *aru* [lengua, palabra, voz]. A su vez Bertonio describe *quinze formas de hablar* en la lengua aymara, es como sigue:

Palabras injuriosas:	Toque Aro; Sillpi, Yancca, Hamco aro Dezirlas. Toquetha, Sillpitha
Palabras defabridas:	Haro Aro.
Palabras dulces:	Mokhsa Aro.
Palabras de requiebro:	Ihuayoy Apancay, Choquehay, Chuyma apiri hay, Vyayay, Munayay, Chuyma kharuhay, ñatikharuhay, Chuyma fircahay, &c Vide mi alma + Deczirlas: Ihuayoy fatha. &c.
Palabras de compasión:	Vide Laftimofas.
Palabras tristes:	Llaquifiña Aro.
Palabras detrificas:	Laruña, llama llama, Sauca Aro.
Palabras tiernas:	CCuyathapiña, Phutithapiña Aro.
Palabras tiernas:	Huaynafcaña, Amutafcaña, Halutafcaña Aro. +Enternecer con ellas. .Huaynafcaña arona haccontatha, Cahantatha.
Palabras sentidas:	Idem.
Palabras ociosas o vanas:	Ina Aro.
Palabras dobladas:	Huateca Mafftaa, Haccafttaa Aro.
Palabras a pofito:	Purittiri aro.
Palabras fuera de propósito:	Pá pa Aro, Ina Aro.
Palabras de brío:	Chacha pacha aro, chacha cati aro.
Palabras efantosas:	Huaracasiña, mulla huara. Hakhfaraña aro.

A su vez, para comprender la organización del *aru* desde el orden y lógica aymara, es importante considerar el estudio realizado por Montes (1984) sobre *Los Modelos humanos y la dialéctica de oposición complementaria en la personalidad aymara en la historia*, donde organiza y ordena la vida de los habitantes de los Andes bolivianos de acuerdo al modelo de oposición complementaria, el mismo se traduce

también en la organización del espacio tiempo andino y la cotidianidad de las relaciones humanas. A este orden también responde el lenguaje.

Para Montes, el modelo de interpretación de la realidad es dual, se trata de una dualidad de opuestos: dos términos contrarios cuyos atributos son antitéticos y sus polaridades contrapuestas, en el que son ejemplos de tales oposiciones el hombre y la mujer, cuyas cualidades obviamente distintas son mutuamente necesarias; las dos mitades del cuerpo, mientras el miembro derecho hace una tarea el izquierdo lo secunda y viceversa.

Asimismo, sostiene que es evidente la *oposición entre los términos* lo que hace posible su complementariedad. Pues precisamente en virtud de sus diferencias cada término posee lo que le hace falta al otro, de modo que combinando sus respectivas carencias y disponibilidades a través de un intercambio recíproco pueden complementarse mutuamente y restituir el todo. Sin embargo, por el mismo hecho de ser entidades diferentes de naturaleza y polaridad antitéticas, los términos de la oposición tienden hacia la competencia y el antagonismo.

Desde este punto de vista, la oposición dual puede ser por tanto antagonica o complementaria dependiendo esto de la simetría o de la asimetría entre sus términos: en caso de haber una relación asimétrica entre los opuestos, uno de ellos se beneficia siempre a expensas del otro, tornándose los intereses inevitablemente competitivos y divergentes. Esto impide una verdadera complementación y da lugar a un antagonismo potencialmente conflictivo que pone en peligro la integridad y la unidad del paradigma.

Además, el autor mencionado refiere qué, si la asimetría es pronunciada, uno de los términos puede llegar anular totalmente al otro y dado que la reciprocidad complementaria supone necesariamente la dualidad de opuestos, esta supresión de unos de los términos significa la destrucción del paradigma. La asimetría niega las condiciones de posibilidad de la dialéctica andina. (134)

Por el contrario, si la reciprocidad es simétrica cada opuesto obtiene efectivamente lo que requiere del otro, a través de un intercambio equitativo que favorece a ambos por igual. Esta comunidad de intereses permite a la dualidad de opuestos complementar sus carencias y sintetizar sus contradicciones en una unidad que restituye el todo. Además, la igualdad garantiza la estabilidad del sistema, puesto que la certeza de un empate entre los contrarios mantiene latente el conflicto, mientras que la perspectiva de supremacía para uno de ellos desencadena. Así el punto de partida y la

justificación ideológica de la reciprocidad complementaria es el beneficio mutuo que presupone un intercambio en que lo dado equivale con exactitud a lo recibido (135).

Sin embargo, si el orden y la lógica andina es un sistema unitario formado por dos opuestos complementarios que se integran por un intercambio recíproco que para ser efectivo requiere de la igualdad entre los términos involucrados,

La dialéctica de oposición complementaria esta *desgarrada por una doble contradicción interna*: la coexistencia forzosa de dos términos opuestos y potencialmente antagónicos dentro de una entidad unitaria basada en la complementariedad. Dicha contradicción, alentada por la acción disociadora de la asimetría, da lugar a un conflicto que amenaza la unidad y la estabilidad del sistema. Dado que la oposición y la dualidad son inherentes al paradigma e indispensables para su funcionamiento, y puesto que los dos términos tienden inevitablemente a ser asimétricos, no queda más que un camino para resolver la contradicción. (Montes 1984,135; énfasis añadido).

Asimismo, Montes sostiene que la cultura andina ofrece cuatro recursos simbólicos para contrarrestar las asimetrías y favorecer la complementación: la *asimetría en triángulo*, *el tinku*, *la mediación* y *el Kuti*. Sin embargo, en este trabajo no nos detendremos en cada una de las soluciones propuestas por Montes. Pero sí nos interesa la *mediación*, como un mecanismo que la cultura andina ha encontrado para reforzar la unidad complementaria de los opuestos y para atenuar sus contradicciones. La función de la mediación es la de “*interponer entre los dos términos polares un tercer elemento ambivalente que simultáneamente los delimite y los una*” (138), es a través de este componente mediador neutral que operan las relaciones de reciprocidad complementaria que integran y cohesionan a los contrarios. En este sentido, la mediación en los Andes adopta tres formas distintas: tripartición, trivalencia y cuatripartición.

Pero, como nos ocupamos del orden y la lógica de la lengua y palabra aymara, aquí se toma en cuenta la sugerente idea de Ivan Guzmán de Rojas citado por Montes (1984) cuando dice que “en el idioma aymara hay un sistema lógico trivalente [...]. A diferencia de los idiomas indoeuropeos que son bivalentes, el aymara opera con tres valores de verdad: Uno afirmativo *jisa*: *sí*; otro negativo *janiwa*: *no* y un tercero ambivalente, que niega y afirma a la vez *ina*: quizás sí y quizás no, el cual corresponde al término mediador [...]”. (139)

En general, siempre que está presente un término se incluye también a su contrario, aunque sea en pequeñas proporciones. Se trata de que la balanza no se incline

totalmente hacia ninguno de los términos opuestos y más bien se conserve hacia un equilibrio ambivalente que equidiste de los extremos a fin de preservar la armonía y la simetría de los contrarios. Una muestra de esta búsqueda de equilibrio es que los *yatiris*, que usualmente invocan a las divinidades de arriba, también liban en honor a las de abajo, y de la misma forma, los *laygas* que trabajan con los seres sobrenaturales de abajo, cuidan de hacer ofrendas a los de arriba. (Montes 1984, 140)

Así como el *aru* contiene múltiples sentidos: *lengua, palabra, voz, canto, vida y muerte*. También el *aru* organiza la vida del ser humano de múltiples maneras y múltiples modos de ser, adquiere múltiples sentidos. Pero, al mismo tiempo opuesto y complementario. Entonces, el hablar de una determinada manera también da lugar a un modo de ser *jaqi*. Así como el tiempo y el espacio está interconectado *el hablar y ser* está mutuamente interconectado. Por ello que las múltiples maneras de hablar, también puede expresar las múltiples formas de pensar y sentir. Este “hablar” y “ser” me lleva a recordar a aquellas discusiones académicas occidentales, de cuando cuestionan la relación entre el *discurso y la práctica*, o la *teoría y la práctica*. Evidentemente, la palabra no está separada de la acción, al igual que en la palabra *yati* está presente la idea de *saber*, pero no está separada del *hacer*, en realidad el *yati* es un saber hacer o es un hacer sabiendo.

En este orden, en el aymara contemporáneo se puede encontrar una diversidad de formas de organizar el *aru* aymara, esto de acuerdo al principio de opuestos complementarias de la palabra que tiende a la competencia y el antagonismo:

Qhana arunaka:	palabras claras
Manqha arunaka:	palabras de adentro
Chiqa arunaka:	palabras rectas, discurso recto
K'ari arunaka:	palabras mentirosas, engañosas.
Thaya arunaka:	palabras frías
Junt'u arunaka:	palabras calientes
Qhuru arunaka:	palabras de enojo, dura.
Quña arunaka:	palabras suaves
Muxsa arunaka:	palabras dulces
Chuymancht'iri arunaka:	palabras que llegan a la conciencia.
Qhañi arunaka:	palabras tontas
Qamasan arunaka:	palabras con poder y coraje.
Sallqa arunaka:	palabras de doble sentido, doble discurso
Iwxa arunaka:	palabras que aconsejan.
Qullana arunaka:	palabras que sanan, palabras que acercan a los dioses.
Wiñay arunaka:	palabras eternas
Chhixllata arunaka:	palabras escogidas.

Además, así como existen una diversidad de formas de organizar las palabras por sus significados; también están aquellas palabras que no tienen significado ni contenido que se expresan en el *ch'usa aru* [palabras vacías] o *ina aru* [solo palabra] estas formas son aquellas palabras que no están constituidas, y pueden moverse en el plano hipotético, probabilístico del saber y el conocimiento. Sin embargo, vamos a detenernos en varias de las formas, siguiendo el orden y la lógica aymara.

3.1. Qhana arunaka/manqha arunaka: Palabras claras/palabras de adentro

La palabra *qhana* se traduce como *luz, claridad*. Entonces *qhana aru* se traduce como palabras claras, iluminadoras, otra forma de decir es *qhananchaña* [aclarar], *qhananchiri* [persona que aclara, que ilumina]. Por ello cuando uno interviene en una discusión se dice *Qhana arsuña* [hablar de manera clara y transparente]. En este sentido, aquella persona que habla de manera clara se le llama como *qhana jaqi* literalmente significa *hombre con luz*, pero hace referencia a aquel “hombre claro, llano, que nada encubre, que procede sin doblez” (Montes 1984, 116), por lo tanto, aquel hombre que habla claro, que no encubre nada ni a nadie, que procede sin dobleces. En este orden *qhana* está relacionado a *alax* que denota lo alto, derecho, externo, superficial, manifiesto, aparente, visible, abierto, claro y luminoso, y representa asimismo los atributos humanos correspondientes: la sinceridad, franqueza, sencillez, llaneza, sociabilidad, comunicación, alegría, viveza, diligencia, laboriosidad y belicosidad; cualidades superiores o “civilizadas” que constituyen la faz externa y manifiesta del ser humano, en esta línea el *alax* es lo masculino, principal, dominante, privilegiado noble y guerrero. Todos estos significados en conjunto identifican con el *alaxpacha*. Por lo que el *qhana jaqi* tiene dominio de la parcialidad de *alaxpacha*/el cielo, la parcialidad de arriba. (Montes 1984)

Lo opuesto complementario de *alax* es *manqha*, que significa abajo, por ejemplo, *manqhata* [de adentro], en términos espaciales corresponde a la parcialidad de abajo; pero a nivel humano *manqha* es contrario de *qhana*, *manqhani* [lo interno, lo profundo del ser humano]. Montes, para llamar la atención sobre el concepto *manqha* hace referencia a la metáfora de la casa *uta manqha* [el interior de una casa]. Otro significado que se atribuye por ejemplo a *manqha* es *manqhata juti*, significa que viene de adentro, algo así como cuando el agua brota de la profundidad de la tierra. Otra acepción humana está referida a *chuyma manqhata arusiri* lo que significa que habla

desde la profundidad del corazón, más aún, en la profundidad de la conciencia y el pensamiento.

Entonces la palabra *manqha* también está relacionada con la profundidad, con aquello que no es visible. No obstante, si *qhana* es opuesto complementario de *manqha* cuando se dice *manqhata arusita* [que habla de adentro] su sinónimo sería *jamasata arusita* [hablar en secreto, oculto]; por extensión diríamos hablar a oscuras. En este orden también estaría “hablar en voz baja o despacio” o *pä chuyma*, hablar dobladamente “*decir una cosa y sentir otra*” no ser transparente, no ser sincero.

En la misma línea, Montes (1984, 17) identifica a aquel individuo volcado hacia el interior de su personalidad con el apelativo de *manqheni haqi* como “hombre profundo, intrínseco, que no se declara con nadie y que todo lo juzga como el *amuli jaqi*, *amuli* es “callado y malicioso”. *Manqheni* haque significa además “taimado, doblado, disimulado” y “hombre de dos caras, fingidor doblado” *pä chuyma jaqi*, cuyo contrario es *qhana jaqi*, el hombre claro”.

Pero, lo opuesto complementario es *qhana arusiña*/hablar claramente, literalmente es *hablar con luz* y no con la oscuridad. También Montes (1984; 17), analiza el significado y el sentido de estas formas de habla humana en los contextos o en las parcialidades de *alaxpacha* y *manqha pacha* y su relación del ser humano y los modos de ser y hablar en el mundo aymara, donde identifica y hace asociaciones de la palabra *manqha* con los conceptos de “abajo”, “bajo”, “adentro”, “interior”, “profundo”, “oculto”, “escondido”, “secreto” y “oscuro”.

Si embargo, no estoy del todo de acuerdo cuando, Montes asocia el término *manqha*, con “lo oculto, escondido, secreto”; porque para referirse a estos términos está presente la palabra *Imantata*, significa aquello que está *oculto, escondido, en secreto*; el concepto proviene de la raíz *imanta* [que esconde, que culta o que guarda en secreto], pero al combinarse con varios sufijos derivativos existen varios términos que modifican el significado de la raíz *imanta*. Por ejemplo, algunas de sus derivaciones son: *imantaña* [esconder], *imxatata* [cubrir encima, tapar]; *imantasiña* [que se esconde], *imantapxi* [que lo esconden], *imaraña* [destapar, descubrir], *imxaña* [guardar]. Estos ejemplos nos hacen ver que *lo oculto* no necesariamente quiere decir que está abajo, adentro, en el interior o en lo profundo.

Entonces la palabra *manqha* en la dimensión humana hace referencia a aquello que no es invisible, que no se ve, alude a lo profundo, interno, subjetivo. En el habla humana está referido más al *diálogo interno* que sostienen algunas personas. En el

marco de la oposición complementaria esta puede adquirir dos connotaciones y sentidos. Por un lado, adopta el sentido negativo cuando se enfrenta al *qhana aru* a las palabras claras y transparentes, donde no logra ser verbalizada ni escuchada por los otros, por lo que no resulta claro, se reduce en lo oscuro, esta forma de hablar daría lugar a “tramar un conjuro” en contra del otro, en este sentido la palabra no es transparentada ni aclarada lo que puede llevar a suposiciones contrarias al pensamiento interno de uno. Por otro lado, es distinto el sentido positivo las palabras que salen del *Chuyma manqhata arsuri* [Hablar desde lo profundo del corazón], hablar desde la profundidad del corazón, hablar desde la conciencia plena del pensamiento.

3.2. **Chiqa arunaka/ k’ari arunaka: Palabras rectas/palabras torcidas**

El término *Chiqa* significa *recto, verdad* por lo *chiqa aru* denota *palabras rectas, palabras veraces*. También esta palabra hace referencia a la línea recta, por ejemplo, se dice *chiqa untaña* [mirar recto], otra acepción que está referida para la convivencia humana se traduce en *chiqa sarnaqaña* que significa caminar recto, caminar éticamente correcto. Lo opuesto a este concepto será *k’ari arunaka* que significa *palabras mentirosas, palabras poco veraces, jani kunas chiqakitixa*, lo que quiere decir, que *nada es recto ni veraz*. Por ejemplo, la palabra *k’ari* tiene relación con la palabra *k’ara k’ara*, que significa cresta ondulada, torcido. Entonces la palabra *k’ari* hace referencia a las palabras poco claras, hablar torcido y distorsionado, medias verdades, *jaqir k’arintaña* lo que significa engañar, mentir, torcer la palabra a las personas.

También a este orden corresponden las palabras *siw sawi arunaka* que significa palabras que *así dice* o *situ situ arunaka*, dice que dicen son palabras que pasa de *voz en voz*, y generan *rumor*. Estas palabras carecen de objetividad y veracidad *ukham siwa akham siwa* [eso dice, esto dice] por lo que se convierte en *jan chiqpacha aru* [palabras que no son rectas ni veraces]. La persona que suele fascinarse con estas palabras adoptan distintos nombres como *kuwintu apa* [lleva cuento], *kuintu qipi* [cargador de cuento], *kuintu q’ipnaqaski* [el que está cargando cuento]; “*ukham siwa akham siwa, ukham jaqix uthix quintu q’ipi*”²⁵ [Así dice, esto dice, así existen personas que cargan cuentos].

²⁵También se dice *Nina Nina* [fuego], *Nina k’ara* [fuego que enciendes], *awisa k’uti* [pulga que pica]

Cuando hace referencia al *kuwintu qipi*, es aquel que carga el cuento, pero no se entiende como la persona que carga cuentos en el sentido occidental. La palabra *kuwintu* es una forma refonemizada de la palabra *cuento* en lengua aymara. En el aymara de Pakajes el *kuwinto* tiene connotaciones de *chisme*, que están referidas a la historia de vidas privadas, en algunos casos puede estar asociado a historias más o menos secretas de juegos sexuales de las mujeres, de ahí que suele escucharse decir *uka warmixa kuwintuniwa* [esa mujer tiene cuentos], por eso cuando un castellano hablante de la ciudad va a las comunidades y pide que le relaten *cuentos* puede encontrarse con nociones de este tipo, por que la gente pensaría que le piden relatar “*esos cuentos*” casi secretos. Este tipo de lenguaje torcido que corre de voz en voz más parece ser tradición de las mujeres, conducta que es frecuentemente censurado por los hombres a esta forma de ser y hablar torcido.

3.3. Sallqa aru/sallqa jaqi: Palabras de doble sentido/persona de doble discurso

La palabra *sallqa* en el aymara de Pacajes de departamento de La Paz, *significa doble*, en este caso *sallqa aru* [doble discurso] y *sallqa jaqi* [hombre de doble discurso y acción], es aquel o aquella persona que no cumple con la palabra dada. Sin embargo, Arnold y Yapita (1998) en un estudio realizado sobre la palabra *sallqa*, mencionan que entre los hablantes de *Qaqachaka*²⁶ refieren a los cuentos de las bestias silvestres como *sallqa parla*, o simplemente como *sallqa*. La palabra *sallqa* tiene diferentes matices de significado en las distintas regiones de los andes meridionales. En la región de La Paz, por ejemplo, *sallqa* describe algo tímido, tal como un animal o un niño arisco que se aleja fácilmente. En la misma región, empero, el verbo aymara *sallqana* quiere decir “engañar” y describe a alguien que quiere tomar ventajas monetarias en el mercado. Sin embargo, en *Qaqachaka el término sallqa se usa, más que todo, para describir los lugares silvestres, las lomas que rodea el pueblo principal y las estancias dispersas*”. (Arnold y Yapita 1998; 177)

En el estudio de Arnold y Yapita, queda en claro que la palabra *Sallqa* es el lenguaje para dirigirse a las “*bestias silvestres*” y para referirse a los “*lugares*

²⁶ Qaqachaka se encuentra en la provincia Avaroa del Departamento de Oruro de Bolivia, esta es una región en el que se habla una variante del aymara, además de ser una región de contacto lingüístico con el quechua y castellano, diríamos que es una región trilingüe.

silvestres” y en el caso de los seres humanos *sallqa* sería para alguien que “engaña” “toma ventajas”. No obstante, los autores refieren que hay todavía una *cierta ambigüedad acerca del significado del término sallqa* en el aymara de Qaqachaka, debido a que por un lado es acompañado al “*significado peyorativo de sallqa, hay un aspecto más positivo que implica una cierta familiaridad incluso afecto*. Entonces la palabra *sallqa*, con el sufijo posesivo - ni, *sallqani* se puede traducir como ‘con suerte’ y describe a una persona que tiene *buena suerte, talento y una buena disposición*”. (177; énfasis añadido)

Sin embargo, aquello que para los autores arriba mencionados, cuyo *significado del término sallqa* parece contener *cierta ambigüedad* debido a la coexistencia de significados; por un lado peyorativo “engañoso”, “farsante” y por otro, positivo cargado de afecto y “buena suerte”; mas bien responde a la cosmovisión aymara, que muy nítidamente Fernando Montes identifica en su estudio sobre la personalidad aymara “en general, siempre que está presente un término se incluye también a su contrario, aunque sea en pequeñas proporciones. Se trata de que la balanza no se incline totalmente hacia ninguno de los términos opuestos y más bien se conserve hacia un equilibrio ambivalente que equidiste de los extremos a fin de preservar la armonía y la simetría de los contrarios”. (140)

Retomo la definición inicial de la palabra *sallqa* entendida como *doble*, y en el caso del *sallqa aru* como el *doble discurso o el hablar doble*. Este sería inevitablemente el género de habla del zorro que están expresados en los relatos aymaros, *el habla del zorro* se la define como *sallqa* “por excelencia”. Pero, así como el habla está interconectado a la forma de ser, el zorro no solo adopta el doble discurso; sino adopta su ser doble como aquello constitutivo al personaje: forma humana y forma animal. A esto podemos añadir el término *allqa*, que puede ayudarnos a comprender mejor el sentido doble de la palabra *sallqa*. La palabra *allqa* hace referencia al contraste de dos colores: el color blanco y negro en un mismo cuerpo. Un ejemplo claro es cuando observamos al *allqamiri*, “Ave rapaz, que al crecer cambia de color, tomando un plumaje de fuerte contraste blanco y negro. *Allqa*: dos campos con colores contrastantes”. (Albó y Layme 1992, 121)

De hecho, la presencia del *allqamari* está cargado de afecto y “buena suerte” y mucho mejor si su aparecida se da de dos, es decir en su ser macho y en su ser hembra. Pero, analizando la palabra *allqamiri* no sólo está presente la idea de *contraste sólo de dos colores*, sino también está presente el contraste de dos palabras *allqa* y *qamiri*, ésta

última hace referencia a aquella persona *que tiene abundancia*.²⁷ El atribuir ese sentido positivo al *allqamiri* no es casual, sino es el anuncio de abundancia a eso que en la cotidianidad se lo denomina simplemente como “buena suerte”.

Retomando el término *sallqa*, éste contiene el “doble sentido”, expresa el sentido positivo o el sentido negativo en sus significados, no sólo cobra realidad en el doble discurso de sus actores. Por ejemplo, expresa el doble significado en el *caminar del zorro*, es sumamente importante observar el sentido, la orientación en que camina el zorro para el viajero. Así, si el zorro cruza en el sentido de la salida del sol está cargada de buen augurio y bienestar, pero si el zorro cruza en el sentido de la entrada del sol, puede estar cargada de malos augurios, por lo que habría que tener cuidado.

En este orden, también es importante considerar el *canto del zorro* antes de iniciar un nuevo ciclo agrícola. Aquí tiene que ver cómo el zorro emite la voz, ésta puede ser el anuncio de un buen o mal ciclo agrícola. El canto sonoro *salla aru/* anuncia la llegada de buenas lluvias, está relacionado con el agua; en cambio el canto tartamudo anuncia la escases de lluvias. Entonces el zorro capta a través de su fino oído, el hilo de la comunicación del agua, que es expresada a través de su canto y voz.

En definitiva, el término *sallqa aru*, hace referencia al doble sentido, el doble discurso, el doble sonido, la doble personalidad de los humanos y del zorro. En el caso de los relatos del zorro, a través del *sallqa aru* se puede percibir y captar las múltiples dimensiones y significados, el zorro es el mediador que ayuda a “reforzar la unidad complementaria de los opuestos y para atenuar sus contradicciones”.

3.4. Suma arunaka/ Jan wali arunaka: Palabras buenas/Palabras no buenas

Suma arunaka [palabras buenas]. La palabra *suma* significa *bueno (literal) pero* también está presente la idea de *calidad, abundancia, disfrute*, en este sentido existen

²⁷De acuerdo a Marcelino Alcón Torrez, mi padre de 90 años de edad, el significado antiguo de la palabra Qamiri, está cargada de *abundancia*: es aquel o aquella persona que tiene abundancia en relaciones sociales, cultivos y alimentos resultado de la diversidad de especies, de papa, cereales como la quinua, cañahua, y otros, por ejemplo una gran variedad de papas son transformadas en alimentos secos como el chuño, tunta, que eran guardados de acuerdo a las tecnologías propias de conservación de alimentos, llamada *pirwa/silos*. En cuanto al ganado sigue la misma lógica de abundancia en cuanto a la tenencia de una diversidad de especies de animales mayores y menores. Igualmente, la tenencia de tejidos era un signo de ser qamiri. Además de contar con tierras en la parcialidad de arriba y abajo. Sin embargo, en la actualidad el significado de la palabra qamiri ha cambiado, reduciendo y dando connotaciones mercantiles expresadas en bienes y dinero.

formas como *suma wawa* [buen hijo]; *suma qamaña* [buen vivir], *suma sarnaqaña* [buen caminar en la senda]; *suma manq'aña* [buen comer]; *suma mara* [buen año]. Entonces lo propio, para referirse al buen uso de las palabras se dice *suma arunaka* [palabras buenas o buen hablar]. Estas palabras son generadoras de una convivencia armónica, son palabras que elogian y estimulan a la autoestima de las personas, son palabras que invocan la abundancia y calidad de vida, son palabras que transmiten la sensibilidad para el crecimiento espiritual de los seres humanos.

Jan wali arunaka [Palabras que no son buenas], desde la lógica de opuestos complementarios, estas palabras tienen dos sentidos, una negativa y la otra positiva. En su forma negativa, estas palabras se traducen en adjetivos calificativos, insultos que son proferidos y emitidos durante las discusiones, que cumplen la función de herir, ofender, bajar la estima del otro provocando el contrapunteo de palabras expresadas en metáforas en el contexto de un conflicto y discusión.

En este sentido, los propios hablantes de estas formas verbales asemejan a éstas como *jan wali arunakax ch'aphir uñtatawa*, lo que quieren decir que estas palabras no buenas, son parecidas a la espina. Aquí, los hablantes recurren a la metáfora de la espina para nombrar a aquellas palabras que lastiman, penetran no sólo en la profundidad de la piel; sino en la profundidad del corazón. Asimismo, cuando relacionamos estas palabras con las espinas se pretende modificar no sólo el uso de estas palabras, sino también el comportamiento de aquellas personas que tienen *wali ch'aphi aruni*, es decir, el que tiene palabras espinosas y punzantes.

Pero, estas palabras son habladas por aquellas personas que han tenido una “vida oscura”, “vida enojada”. Entonces desde los propios dispositivos de seguridad de la lengua, el uso de estas palabras se considera inapropiadas y descalificadas, *janiw walikiti* [no está bien]. Abajo transcribimos algunas frases expresadas por los hablantes haciendo una clara diferencia sobre esta forma de habla:

Jan wali arunakay arusipxix ukaru satax ukha *ch'api aru* sas.
[No hablan buenas palabras, a eso se llama palabras *espinosas*]

wali qhuru sañani *wali ch'aphi aruni*, utjawipasa wali ch'amaka jan suma jakaskiti thithitaki jakasi jall uka jaqinakarukham sasa sapxi.
[Diremos que es muy duro, que tiene palabras con espina, muy oscura, no vive bien buena vida, vive enojado. A esas personas les dicen eso].

Ukata *arunakapasa wali ch'apt'asi* kuna qipunjamay usuchasix.
[Luego sus palabras espinan mucho, lastima como los espinos punzantes]

Arunakampisa *ch'apt'asi* jan *wali arunaka parlarpayapxix* [...] ukax janiy walikitix.

[Con las palabras espinan, hablan palabras no buenas [...] eso no está bien]

May sapxarakiy *qipu aru sasax* ch'apjamapiniy may arsusax ch'ist'aytamx.

[También dicen, palabras punzantes, cuando hablan como el espino lastiman]

En este tipo de palabras *jan wali arunaka*, existe una cantidad de metáforas para lastimar, ofender y herir a las personas, por ejemplo, para referirse a hijos que no nacieron en el contexto de un hogar o matrimonio tradicional existen varias formas, de hecho, a través de este tipo de palabras se denota también formas institucionalizadas de estigmatización y exclusión como:

chuxña wajrani

[el que tiene hasta verde]

k'aparuma

[planta 'salvaje y silvestre']

jinchu k'añu

[Oreja sucia, [literal] nombre que se da a los espíritus malos de la noche].

Por otro lado, en el sentido contrario, estas palabras tienen la función de llamar la atención a determinados comportamientos que afectan a la convivencia social. Por ejemplo, para referirse a aquellas mujeres que tienen doble discurso, se las dice *ch'uxña*, significa el color verde, *chuxna warmi* [mujer verde; mujer de doble discurso], esta metáfora también alude a *sallqa warmi* [mujer de doble discurso]. En este mismo orden se clasifican otro grupo de palabras, que tienen la función de llamar la atención sobre la ética en el manejo del tiempo para realizar determinadas actividades o tareas en el día. Así, cuando ciertos actos humanos van en contra del *movimiento solar o lunar* éstas son sujetas a censura social con palabras fuertes y duras *qhuru arunakampi*, por ejemplo, *jaqi ch'iwi* [hombre que hace sombra]; *alma q'ipi* [quien carga la muerte]; *jan jaqir jaqi* [el que no logrará ser jaqi/humano integral].

También, corresponden aquellas palabras que cumplen la función de llamar la atención a las relaciones humanas conflictivas que altera las relaciones armónicas de la convivencia social. Por ejemplo, cuando las personas guardan rencor y odio desmedido hacia el otro se denomina *wila jalthapi*, que significa como juntarse la sangre de uno con la del otro, produciendo a modo de una incompatibilidad sanguínea, que no lleva a relaciones personales prósperas, es también aquel que no logra reconciliarse hasta la

muerte “Odiar a muerte”. A este orden también corresponde aquellas palabras como *wila jaru/sangre picante*, es utilizada para llamar la atención a aquellas relaciones conflictivas y sensibles de los hijos, en la edad de la adolescencia, formulando preguntas como *wajxranipxtati* [¿tienen astas?] la metáfora de las *astas* [*wajra*] cumple la función de llamar la atención aquellas relaciones poco comunicativas y conflictivas de los jóvenes.

3.5. **Thaya arunaka/ Junt’u arunaka: Palabra frías/Palabras calientes**

Thaya arunaka [palabras frías]. La palabra *thaya* [frio, viento] no hace referencia a cualquier viento, sino al viento que se lleva las nubes y no deja llover, por analogía diríamos que estas son a modo de palabras que no deja llover las ideas y pensamientos claros, es como el viento que enfría, congela las palabras, que no tienen efecto alguno. *Thayjam thayaski*, significa que es como aquel *viento que sopla por soplar* (literal) es el hablar sin efecto, como el viento que sopla, *kunsa parlaskaki* [hablar cualquier cosa]. Otra de las connotaciones está asociado al hablar recto del discurso *jan kunas chiqpachakiti* [nada es recto, verdadero] *aruki*, lo que significa que es *solo palabra* sin acción, que no es verdad, habla, pero no cumple *qawqhsa parlasktanaya janiy chiqpachakitixa* [hablamos tanto que nada es cierto, recto, ni veraz].

Por otro lado, están *junt’u arunaka* [palabras calientes]. La palabra *junt’u* hace referencia a la intensidad del calor de la palabra, palabras urgentes que deben ser comunicadas con rapidez, sin tardanza, se parece a aquellas “palabras telegráficas” que eran comunicadas con suma urgencia. Así, cuando una persona muere dice *jaqi jiwiratuksi arsuña* [cuando alguien muere debe ser comunicada de manera urgente]. La idea de la *muerte* insinúa a que las palabras deben ser comunicadas a la velocidad del rayo de luz, así como el calor que abandona el cuerpo del muerto. En el sentido opuesto está el chisme, también está asociado a la intensidad del calor, *junt’uki awiskati* [avisa, comunica caliente], o cuando el chisme tiene mucho de verdad se dice *qhathitawa* [esta bien cocido]. La idea de la “cocción de la palabra” hace referencia a la cocción de ciertos alimentos para ser comidos. No en vano también se llama *nina k’ara* a aquella persona que se dedica a llevar el chisme. *Nina nina* [fuego fuego], esta metáfora contiene o está referido a la intensidad del calor de la palabra con la que se comunica a los otros. No obstante, Adquiere dos sentidos una positiva y la otra negativa, la primera

hace referencia a la velocidad de la luz con que debe ser comunicada un mensaje y la segunda connotación está relacionada a la rapidez y la velocidad con que se difunde una noticia.

Desde la lógica andina de opuestos complementarios el frío está asociado a la parcialidad de arriba, entre tanto el calor está asociado a la parcialidad de abajo; en la dimensión humana el frío está asociado con género masculino, y el calor con el género femenino. Pero también, el orden andino de los alimentos está orientado por estos dos principios rectores *lo frío/caliente, cálido/fresco* esta relación es central en la ingesta de alimentos. Osea el principio de *frío/caliente* es el ordenador en la alimentación en Los Andes, como opuestos complementarios en el sentido positivo; en el caso de las palabras lo opuesto complementario se da de manera positiva y negativa al mismo tiempo. Así mismo, este principio rector de *frío/caliente* orienta a este tipo de palabras.

3.6. Qhuru arunka/quña arunaka: Palabras de enojo /palabras suaves

Qhuru arunaka [palabras de enojo, duras, rígidas]. La palabra *qhuru* hace referencia a lo *rígido, duro*, entonces *qhuru jaqi* alude a aquella persona rígida, dura, áspero, y a quien utiliza estas palabras duras y ásperas se denomina *qhuru aruni* el que tiene palabras ásperas y duras, y a quien tiene esta forma de hablar se le dice *qhuru chuymani*, significa aquel o aquella persona que tiene corazón duro, áspero, rígido, o también *jan wali chuymani* [el que no tiene corazón noble].

En cambio, *quña arunaka* [palabras suaves, blandas], hace referencia a lo suave, lo tierno, por analogía se hace referencia a la suavidad del *quña t'awra*, a la suavidad de la lana, también se utiliza para comparar con la *suavidad de la mano* [quña amparani]. La palabra *quña* tiene íntima relación con el corazón, así para decir *llamp'u chuymani*, el que tiene corazón menudo (literal) pero alude a aquella persona que tiene el corazón humilde, llano por ende hacer referencia a aquella persona que tiene *suma quña aruni/el que tiene palabras suaves y tiernas*. Entonces *quña chuymanai* es el que tiene la suavidad, la ternura del corazón.

3.7. **Chuymancht'iri arunaka/chuyma ust'ayiri arunaka: Palabras que llegan al corazón/Palabras que lastiman el corazón**

La palabra *chuyma* significa de forma literal pulmón, pero en el sentido espiritual está presente la idea de corazón, conciencia, también esta presente otras formas como, *chuymancht'iri arunaka*, significa que éstas son *palabras que tocan a la conciencia, son palabras que llenan el corazón*. En el mismo orden están presentes las *Chuyma ch'allxtaykiri aru* significa que son palabras que conmueven el corazón, *chuymar puriykiri aru* [palabras que tocan el corazón].

Entonces la persona que habla de esta manera es el que tiene *llamp'u chuymani* [el que tiene corazón humilde], *chuymancht'iri* es la persona que habla al corazón de la conciencia, es el que entenece, el que persuade el corazón de la otra persona. Lo opuesto complementario es *chuyma ust'ayiri arunaka* [palabras que lastiman el corazón]. Estas palabras en lugar de dar aliento, vigor y fortaleza al corazón, son palabras que *ch'ama jwayir arunaka*, son palabras que matan, restan la fuerza interna de las personas, éstas también son aquellas palabras espinosas que lastiman el corazón. Está presente la idea de que las palabras llegan al corazón a diferencia de que sólo circula en la zona lingüística del cerebro.

3.8. **Qullana Arunaka: Palabras sagradas que sanan**

La palabra *qullana arunaka* de manera literal podría traducirse como *palabras sagradas que sanan*, está también presente la idea de que son palabras que acerca a dios, esto sin duda, por la influencia ejercida por el proceso de evangelización y catequización a los “indios” que implementó la iglesia católica durante la colonia. Aunque Ludovico Bertonio no logra registrar este vocabulario en su diccionario como una forma de hablar. Lo que quiere decir que es una creación contemporánea debido a la dinamicidad de la lengua, en este orden, por excelencia la persona que emplea este lenguaje que conecta con los dioses, es el *yatiri* [sabio en curar], en este caso el que sabe hablar con los dioses, que evoca y aproxima a los dioses, invoca el buen *vivir, salud, producción, alimento para el ser humano y no humano, y en tiempos modernos evoca abundancia económica*.

El *yatiri* a través de las palabras también invoca a los principales centros energéticos de vida, invoca la fuerza y energía de las montañas, de los ríos, mares,

lagos, bosques, constelaciones. Entonces el yatiri invoca con *llamp'u chuyma* [corazón humilde, llano] *ch'ikhi amuyu* [pensamiento claro], *ch'ullqi chuyma* [fortaleza en el corazón] y *suma arumpi* [con buenas palabras].

En este orden y lógica de opuesto complementario también *el layqa* emite jan wali arunaka, para crear malestar y destrucción de la humanidad donde moviliza las energías negativas vinculados a la parcialidad de abajo y a la oscuridad. Así podemos apreciar en una oración realizada por uno de los *Yatiris aymaras*, que comprende no solo el movimiento espiritual energético, sino también aquellas relaciones de poder que oprimen a su pueblo. El contenido de su oración al Willka Kuti es musicalizada por el famoso grupo Kala Marka. (2006)

Willka kuti²⁸

Munata achachilanaka, laq'a achachilanaka
Laq'a awichanaka

Kawkipachat pacha, alaxpachatpacha, Akapachat
pacha, manqhachakama

Qullana qhapak apu inti willka tata
Qullana phaxsi mama,
qullana wara wara

Jalsu wara wara, jalanta warawara, Ukhamaraki
willxta warawara, chhaphu chhaphu wara wara

Jumanakaruw mayt'apxma, taqpacha aka abya yala
Markpachataki, taqpacha mundpachataki k'uchut k'uchu
kawkit kawwikama, Wiñayan wiñayapataki.

Jichüru pä waranqa suxtani maränkasina, aka
pä tunka mayani uru saraqata phaxsina

Taqi achachilanaruwa jawillt'apxma ukhamarai
Illimani achachila, Sillillika, Sajama, Illampu,
Huayna Potosí, Qhaphía, Uchumachi, Pachjiri, Jipi
wak'a achachilanaka, armt'ata achachilanaka.

Jumanakaruwa mayt'apxma sasina, jumanakaya
qhuyapt'ayapxita, aka wajcha wawanakmaru [...]

Jumanakaruwa mayipxma, ispalla awichanka,
Achachilanaka, jumanakawa yanapt'apxitata
Chiqpachansa, kawkit kawkipachakama wiñayan
wiñayapatki.

Ukhamata nanakaxa chiqpachansa juk'ampi jach'a

²⁸ Los versos citados es parte del tema Willka Kuti, tema musical del grupo Musical Kala Marka (pueblo de piedra o Hombres eternos). El contenido de la pieza musical Willka kuti, recoge la oración del Mallku-Yatiri Don Valentín Mejillones. Tiwanaku 2006. Asimismo, contiene la traducción al castellano. <http://kalamarka.chez-alice.fr/willka...>

yatiñani tukupxañanaxataki, jach´a qamasani
 tukupxañajataki , chhixtañani, ch´ikhi amuyuni,
 chullqhi chuymani, q´apha amparani, jaqi
 kankañani tukupxañajataki. Inasa jan aski jaqipksti
 aka utjawinxa, akapachanxa, jumanakawa qullapxitata,
 qullana qhapaq inti willka tata [...]

Retorno del Padre Sol²⁹

Adorados Abuelos, abuelo de la tierra, abuela de la tierra

Desde el infinito, a las alturas celestiales, a la tierra y el mundo interior

Espíritu capaz, señor Sol en las alturas.
 Sagrada y madre Luna
 Sagradas estrellas del infinito

Estrella del amanecer, estrella del ocaso,
 Estrella fugaz, estrellas intermitentes

A ustedes les pido, para todos los que vivimos en este lugar, y
 Para todos en todo el mundo
 de aquí hasta el último rincón, desde siempre y para siempre

Hoy día a dos mil seis años, a los veinte un días de junio, solsticio
 A todos los abuelos los imploro, así mismo
 Señores: Illimani, Sillilliqa, Illampu, Wayma Potosí, Q'aphia, Uchumachi Pashjjiri, Jipy
 Abuelos que viven en lugares sagrados, hasta los más olvidados

A ustedes les pido, pido su protección,
 para todos tus hijos huérfanos [...]

A ustedes les pido, sabias abuelas
 sabios abuelos, ustedes nos van ayudar con consejos justos y legales,
 para hoy y siempre aquí y donde sea.

Así nosotros iremos derechos, y aprenderemos mucho más para acabar el mal, y vivir en paz,
 pero con mucha visión, bien lúcidos, con buen Corazón, con manos ágiles, hasta llegar a ser un
 hombre de bien, para vivir juntos, curar, ayudar en tu honor, padre SOL.

Así nosotros iremos derechos, y aprenderemos mucho mas para acabar el mal, y vivir en paz,
 pero con mucha visión, bien lúcidos, con buen Corazón, con manos ágiles, hasta llegar a ser un
 hombre de bien, para vivir juntos, curar, ayudar en tu honor, padre SOL [...]

3.9. Iwxa Arunaka: Palabras para aconsejar

*Iwxa*³⁰ *arunaka*, son palabras que son utilizadas para dar *consejos*, *encargos*, *recomendaciones*, son palabras que contiene mensajes y filosofía de vida, estas palabras

²⁹ Traducción literal de la oración del Mallku Don Valentín Mejillones, tema Willka Kuti del Grupo Musical K´ala Marka.

³⁰En el habla del aymara de Pakajes del Departamento de La Paz se pronuncia como *iwxa*, sin embargo, en otras regiones del altiplano norte de este departamento también se dice como *ixwa*.

cumplen la función de sensibilizar el corazón y mente de los jóvenes, generalmente son habladas para crear conciencia, reflexión en las acciones de los niños y jóvenes. Es una forma de enseñar en los principios de vida. Pero, son difundidas con mayor énfasis en el matrimonio aymara, más conocido como la *irpaqa*, esta palabra proviene de la raíz *irpa/llevar, conducir*, por ejemplo está presente la idea de llevar el agua por su cause, y el sufijo *qa* significa *bajar parte del todo*; entonces *irpaqa* significaría bajar a la mujer de su familia, para llevar por el cause y la senda del ser jaqi que se traduce como *persona*, pero es la unión de dos *chacha/warmi* [hombre/mujer]. Entonces ser *jaqi* en el mundo aymara sólo se logra siendo dos en uno. En el ritual de la *irpaqa* las personas mayores hombres y mujeres dan las *iwxas*, de la siguiente manera:

Jumanakasti wali smak utjasipxata, kamachapxarakiñanixa, niyakijalla munasipxstaxa aka chachampixa wali sum sarnaqasipxata. Taqinis ukhamat jaqipxanwa, wali suma amuyump sarnaqañawa, janiw kuna p'iqi usunak ist'añs munapkti, ukatarak jan yäqasipkasmati. Purapata wali suma luqtasipxäta. Jichhurut uksaruxa aka chachaw awkim taykamaxarakixa; ukhamasti nanakax iwxatanak taqi chuymaw katuqasipxitata. (Albó y Layme 1992, 104)

[Ustedes vivan de la mejor manera. ¡Qué le vamos a hacer! Ya que se quieren, vive con este hombre de la mejor manera. De es forma todos somos personas [jaqi]. Hay que andar con muy buen criterio. No queremos oír de ningún dolor de cabeza. Cuidado que no se hagan respetar. Ambos se van a servir (lit.: hacer ofrendas rituales) el uno al otro. De hoy en adelante este hombre ya es tu padre y tu madre; De e modo que nuestros consejos recíbelos de todo corazón] (105).

Aka warmx sum uywäta. Warmin uywañamatakix amtañam lup'iñanakamax utjiti. Ukatarak qhipurunakan jan wal saranaqasipkasmati. Janiw nayax kuna p'iqi usunaks ist'aña munkti [...] (104).

[A esta mujer la vas a cuidar bien. Para criar a la mujer tus decisiones, tus pensamientos ya no son tuyos. Cuidado que en el futuro no caminen bien. Yo no quiero oír ni tener ningún dolor de cabeza] (105).

Aka chacharux muntati. Wali sum sirvita. Nina Phayañs qapu qapuñs punchu sawuñs yattati. Ukatrak qhipürunakan jan wali sarnaqasipkasmati (104).

[A este hombre, ¿le quieres?, le vas a servir muy bien ¿Sabes cocinar, hilar, tejer poncho? Cuidado que en el futuro no anden bien...] (105).

Luego vendrán las *iwxas menores* que son los medios para lograr el “*jaqxamaw sarnaqañax*” [Caminar en la senda del ser jaqi] que están referidas a cumplir con los roles femeninos y roles masculinos, por ejemplo, los consejos van a estar referidos en cuanto a la ética del trabajo, la organización y manejo del tiempo, la alimentación y la crianza de los hijos. En este sentido se enfatiza los roles a ser cumplidos por la mujer como: “*alwataw sartasita*” [te levantarás temprano], “*suma wawanaka uywasita*”

[criarás bien a tus hijos] “*aruntasitawa*” entre los consejos del ser jaqi está el *aruntasiña* [saludo].

jaqxamaw sarnaqañax, anjamarak sarnaqapxasma.
[Caminar en la senda de los seres humanos, cuidado caminen como los perros].

Chacha warmipiniw taqi kunas lurasiañax. Janiw sapaqixa.
[Todas las cosas que hagan harán hombre y mujer. Nunca sólo].

warmirjama, chacharjamawa uñjasipxata.
[Vivan considerando el ser mujer y el ser hombre].

Suma chiqa sarnaqapxäta
[Van a caminar recto]

Suma qamapxäta
[Van a vivir bien]

La *iwja*, si bien es un lenguaje que a través del cual se da las directrices de la filosofía de vida del ser jaqi en el mundo aymara, es la síntesis de hombre y mujer que orienta la vida en la pacha/universo. La *iwxa* es una forma de lenguaje que transmite mensajes sobre los roles de género, en el que se reproduce los roles femeninos y masculinos a ser cumplidos se transmite así de generación en generación. Sin embargo, desde los discursos e ideologías de género producidos por el pensamiento occidental estas formas de lenguaje pueden resultar siendo simplemente como una manera de reproducir la ideología patriarcal dominante en la sociedad, para ellos no es importante considerar las bases y principios de la filosofía y cosmovisión aymara. Visto así de esta manera el ser *jaqi* en el mundo aymara, aquellas ideologías de género no hacen más que erosionar el modelo de ser *jaqi*, que la orientan y la sustentan la vida en familia y comunidad.

Aunque existe erosión y conflicto de la relación chacha-warmi en el mundo aymara, las bases filosóficas que la sustentan son profundas, y va más allá de la relación hombre/mujer, sino subyace la noción del *ser humano integral*, concebida sobre el principio de la complementariedad de opuestos: “*Taqi kunas payapiniwa, jamach’inakas paninipuniwa*” [todo es dual, hasta las aves son dos]. “Las aves viven en parejas, las montañas *achachilanaka apachitanaka*, las piedras son machos y hembra *urqu qala, qachu qala*, las plantas, los animales (macho y hembra) el sol y la luna completan la dualidad de la naturaleza [...]. (Alvarado y Mamani 2016,184; énfasis añadido)

A ello podemos añadir, que los nudos de los hilos son qachu chinu, urqu chinu [nudo macho, nudo hembra] y el tejido sólo es tejido de calidad y fuerte si es resultado de la unión de dos hilos, por ello también se dice cuando se concluye el tejido de un awayu *jaqiptxiwa*, lo que quiere decir que ya *es persona*, el tejido también se convierte en jaqi, solo cuando es resultado de la unión de dos piezas juntas.

Pero de nada serviría la *iwxá*, si la pareja no recibe el mensaje en su corazón y mente. Por ello, una noche de *iwxá* de los mayores debe ser suficiente para “amarrar” el mensaje de las palabras en los corazones de la pareja, donde también los mayores van a alertar sobre los riesgos de una buena o mala recepción del mensaje advirtiendo: *suma qatuqasipxäta* [van a recibir bien], es decir, que estas palabras deben ser implantados en el corazón, la conciencia para el resto de la vida en pareja. Estos encargos deben ser apropiados en la conciencia plena de la pareja que más luego deberá iluminar la vida en pareja en el futuro, dando continuidad así en el ejercicio de los principios, valores, ética de trabajo, sueño, el manejo del tiempo, roles de género son transmitidos con insistencia, a través de la *iwxá* hasta que las personas mayores queden tranquilas y digan “*suma katuqix chuymaruw chinuntix*” [ha recibido bien el mensaje, ha amarrado en su corazón].

De la misma manera, las *iwxas* tienen trascendental importancia en la educación de los niños y niñas en las familias aymaras. Una de las principales *iwxas* está relacionada a lograr la formación del carácter y el ser del *suma wawa* [ser un buen niño o ser buen hijo]. En un estudio realizado en la Ciudad de Alto sobre los Imaginarios educativos con mujeres aymaras (Alcón 2010) se ha encontrado que para lograr el propósito colectivo del “*suma wawa*” independiente del uso de la lengua aymara, las mujeres utilizaban la pedagogía basada en la *iwxá*, en este contexto el uso de este lenguaje se convertía como normas de enseñanza donde los padres reiteraban frecuentemente en la cotidianidad del hogar, este lenguaje era utilizado independientemente del lugar donde ellos vivían, ya sea en la comunidad de origen como en la ciudad. En este modelo pedagógico, parecía entrar en juego aquellos elementos que hacen a la formación del ser, más que el desarrollo de los patrones cognitivos que persigue la pedagogía escolarizada.

En síntesis, el ser “*suma wawa*” “ser buen niño” “o “ser buena niña” o “ser un buen hijo” o “buena hija”, es aquel niño o niña que *saluda y respeta a los mayores*,

*obedece los consejos de los mayores, es cooperativo con sus padres*³¹. El respeto entre padres e hijos, seguido por *el* respeto al otro se construye en la familia, desde adentro, para proyectarse hacia afuera. De ahí que el respeto a los mayores es un principio que ordena y da sentido a la convivencia familiar armónica y equilibrada. El respeto funciona como un dispositivo clave que da sentido a la interrelación familiar; pero esto no evita que se escuchen voces que interpelan los desequilibrios familiares en la cotidianidad “el padre de familia llega de noche, y no pueden hablarles a los hijos. Ya no hay gracias y respeto, los hijos de hoy ya no dan gracias, en el barrio los vecinos ya no saludan”.³² Asimismo, en la enseñanza de los niños y jóvenes, las *iwxas* son transmitidas de generación en generación, para continuar caminando por la senda que dejaron los mayores.

También la *iwxá* tiene un uso simple en la cotidianidad, es utilizada para encargar cualquier mensaje que necesita ser comunicado a un pariente o amistad. No obstante, es posible que esta forma de habla esté en peligro y amenazada a la extinción, esto cada vez por el acelerado uso de la tecnología, por medio del cual es posible comunicar a velocidades inesperadas. Pero aún en comunidades con predominancia de población adulta mayor es posible escucharla. Sin embargo, se puede percibir el uso de *la iwxá* al “enviar el saludo para alguien” “*aruntarapitatawa*” [me lo saludas], “*arunt apayasima*” [te enviaré el saludo], saludo que debe ser descargado por la persona que “lleva el saludo”.

Enviar el saludo es una señal de vida en la memoria de quien la evoca y la envía. El saludo funciona en la cotidianidad a manera de un “dispositivo de seguridad” en las relaciones sociales tanto en la familia como en la comunidad. Las personas mayores tienen una facilidad impresionante para determinar, caracterizar o calificar a las personas a través del *saludo*, entonces es importante de “quien saluda o no saluda” o “cómo saluda”. Es el secreto de quien lo conoce. Entonces las *iwxas*, son los principios de vida que orientan la convivencia de la familia y la comunidad, aquí mencionamos algunas *iwxas*:

Qxipa nayra untasisawa sarnaqaña
[Caminar viendo el pasado para ir al futuro]

³¹Palabras de Don Aurelio Atahuichi, Miembro del Consejo Educativo Aymara (15/10/2010) recuperada del Estudio sobre Imaginarios educativos.

³²Palabras mencionadas en el Taller con padres de familia, 26 de marzo, 2010), recuperada del Estudio sobre Imaginarios educativos.

Jaqi masisaruxa yanpat'añapuniwa
[hay que ayudar a nuestros pares]

Jaqi jiwata imiriruja sarañapuniwa
[Cuando existen funerales hay que ir siempre]

Ma jaqina utapa utachirixa sarañapuniwa
[Cuando alguna persona termina de construir su casa debe ser parte]

4. Conclusión

Este apartado podemos concluir afirmando, que las múltiples formas y posibilidades de organizar la palabra en el mundo aymara, está orientada por “el modelo de interpretación de la realidad dual de opuestos complementarios”. Siguiendo este modelo de interpretación se ha encontrado múltiples formas de organizar la palabra. En este orden, en la lengua aymara existe un *discurso recto* que se constituye en el habla ideal a ser lograda por el *jaqi* [ser humano pleno]. El *chiqa aru*, significa palabra recta, veraz, entonces el *hablar recto* propone, sugiere una teoría y práctica del habla veraz y correcto en la comunicación. En este sentido, existe un conjunto de aseveraciones que puede ayudar a objetivar esta realidad del *chiqpacha arsuña* [hablar recto], por ejemplo las siguientes afirmaciones que orientan el hablar recto de las personas se traducen en: *Suma arsuña*, está referido al buen hablar, hablar bueno, *yäpar arsuña*, significa el hablar coherente, hablar en su justa medida; *qhana arsuña* hablar claro, hablar transparente con luz, hace referencia a hablar desde la conciencia plena del corazón de manera coherente y consistente de las ideas.

Ahora, el hablar recto esta asociado en cierta medida a lo que Nicolás (2015) a la hora de analizar la transmisión oral de la historiografía quechua-aymara refiere que “Existen dispositivos de seguridad *en el corazón mismo de la lengua* que garantizan una transmisión fiel de la información. Por otra parte, hay dispositivos socioculturales, como *la reproducción colectiva* de los relatos donde cada uno controla la palabra del otro, que tiene por objeto vigilar la calidad de la transmisión”. (34; énfasis añadido)

Por otro lado, esta presente el *discurso torcido* y cuenta con varios géneros entre ellos esta: el *situ situ* [dice que dice] (literal) son comentarios que corren de voz en voz o el *ukham siw akham siw* [asi dice o este otro dice] el que habla con base en fuentes secundarias, el que no ha estado presente en el hecho, por lo que podemos decir es un lenguaje no testimonial. El *situ situ* es un lenguaje o discurso que no tiene un grado de

objetividad. Por ello, existen palabras que funcionan como reguladores o dispositivos que controlan estos discursos, cuando se dice *uñjasaw kunas arsuña* [viendo para hablar algo], por lo que se cuida la objetividad de la palabra, podemos ver cómo ciertas palabras pueden regular o pueden funcionar como un “dispositivo de seguridad” para regular el *lenguaje recto*. Se cuida la veracidad de la palabra, afirmar como algo veraz, es haber estado presente, viendo, escuchando, es cuidar la objetividad de los hechos y del discurso recto. En este contexto, tiene sentido la presencia de las mujeres en las reuniones, aunque ellas no hablen, su presencia contribuye al lenguaje testimonial, y pueden dar fe de los hechos, activando de esta manera el “dispositivo de seguridad” del lenguaje recto. Pues lo contrario, significa emitir un enunciado hipotético de *chiquachi, jan chiquachi* [será cierto o no será cierto]. Esto claramente corresponde a la llamada “lógica trivalente” que Ivan Guzmán de Rojas, cuando hace referencia que la lengua aymara funciona con un *jisa* [sí], *janiwa* [no] y una tercera posibilidad del *inasay* [que puede ser y no puede ser], dando lugar a un lenguaje probabilístico.

Pero, para diferenciar un discurso recto de un discurso torcido, tiene que ver el grado de objetividad de los hechos, para ser un lenguaje veraz éste ha tenido que someterse a un grado de objetividad. En esto se puede parecer al lenguaje científico occidental. Los discursos torcidos operan como dispositivos que deforman el grado de objetividad del discurso recto. En otro caso, el discurso torcido podría ser considerado como un saber y conocimiento previo al discurso recto, pero todavía se mueve en el plano hipotético *janiw ut'ayatakiti* [no está constituido] como algo veraz o como algo falso.

En esta categoría también se constituye el *sallqa aru*, que denota la presencia del *doble discurso*, se refiere a aquella persona que tiene doble discurso, de ahí que se atribuye al zorro como el mensajero del doble discurso. Al zorro se lo considera como aquel personaje que “engaña”, pero al mismo tiempo, es y no es, que cambia y adopta identidades diferentes. También podríamos decir, el que maneja el arte del aparentar. Ser y no ser, estar y no estar.

Ahora, existen varias categorías que se diferencia de quien habla un discurso torcido y de quien habla un discurso recto; por ejemplo, está presente *Aru churiri* [quien da la palabra al otro], es el acto de ceder la palabra, a quien participa en una reunión colectiva; también se dice, *arux jumanakankiwa*, significa que [la palabra esta entre nosotros]. Otra connotación de *aru churiri*, es el hecho de que una o varias personas *instan, instigan* a otro a tomar una decisión contraria a la determinada frente a algo o

alguien. En cierta medida es hacer caso a la palabra y voz de otra persona lo que ocasiona un cambio en el comportamiento de quien lo asume dichas palabras. También en este orden y en ambos polos se encuentran de quien ejerce la palabra *muspapini arusi* [el hablador], hace referencia a alguien que se excede en el uso de la palabra de manera desmedida. O *Janiwa aru jiskskiti* [el que no logra hablar], el que está sumido en el silencio.

Otra forma descontrolada en el uso de la palabra, es el *nina k'ara, nina nina* [el que enciende la palabra] o el que lleva la palabra a la velocidad del fuego. Pero despierta la atención del colectivo y también este sujeto a ser regulado, controlado por los miembros de la comunidad de habla, por que contradice al discurso recto. Por ejemplo, como efecto de las palabras del *nina k'ara* o *nina nina* que deja encendida las mechas de las palabras por todas partes donde surgen reclamos que se traduce en *aruwa uthi* [hay palabra o hay palabrerías]. Hace referencia a la existencia o difusión de discursos torcidos como regadero que afecta e incomoda a la integridad de las personas.

Otra categoría, que alude al hacedor de la palabra es el *aru qiwiri* [el que tuerce la palabra y el discurso]; o el *aru luriri* [el inventor, creador de palabras] o el que manipula las palabras de acuerdo a los intereses y conveniencias personales de una persona, pero que va en contra de los intereses colectivos es una forma de romper los acuerdos colectivos; finalmente, es la persona que elabora el discurso torcido. Por eso se dice también “*ukasti aru lurt'akchi*” [ese nomás hace las palabras], es el que construye discursos torcidos con mucha facilidad.

Sin embargo, siguiendo en la lógica de opuestos complementarios la palabra *luraña* [hacer], denota la plasticidad y la maleabilidad de las palabras, dejando abierta a la creatividad de la palabra y el pensamiento. Asimismo, deja la posibilidad abierta para elaborar, construir, ensayar lenguajes artificiosos y creativos en su misma lógica hasta que esta probabilidad sea probada y constituida como *yati*. Entonces el *aru luriri*, el hacedor de palabras en sentido positivo y creativo, pero “no constituido” por la comunidad hablante, podría convertirse de una estrategia crítica de la palabra a una estrategia creativa, recreativa de la palabra y pensamiento en el tiempo y espacio de hoy, capaz de subvertir el orden y el poder establecido. Si la palabra *luraña* alude a la acción de hacer, bien puede representar a aquel trabajo realizado por el poeta aymara Clemente Mamani, a través de la poesía aymara piensa la realidad a partir de aquellas palabras escogidas, palabras dulces o palabras duras, palabras con fuerza y coraje, esto

para pensar nuestras luchas anticoloniales (sobre la poética aymara se trabaja en el capítulo tercero).

Capítulo tercero

Lengua y palabra poética

Jan chhaqir jaya mara aru arsuritanwa,
 jayan qalanak papil laphilanakaru qilqasa
 Jalsut jalantkam qinayanakar mulljiritanwa
 Suni qullunakan chuymap jaysayiritanwa
 Pampanakan jawiranak chimpun apnaqiritanwa.

[Somos hablantes del imperdible idioma aymara
 escribiendo a las lejanas piedras en hojas de papel
 del naciente al poniente hacemos temblar nubes.
 siendo ordenadores del corazón de las montañas
 Manejamos el símbolo de los cerros y ríos].

[Estos versos son parte del poema Jiwasa,
 De Clemente Mamani Laruta]

1. Introducción

Si partimos de la idea de que la “poesía piensa” y “puede leer la realidad”, significa ubicarla en su contexto socio histórico desde donde se la siente, se la piensa y se la produce. A pesar de ser la poesía una “experiencia sensitiva” expresada en el lenguaje poético ser leída desde su contexto socio histórico era algo urgente. Aquí, quizás sea útil traer a la memoria algunos apuntes autoetnográficos que me permitieron acercarme al estudio de la poética aymara contemporánea.

Mi aproximación al lenguaje poético se da cuando tomé dos seminarios de *poesía* en el marco del programa de doctorado en Literatura Latinoamericana,³³ donde “el lenguaje poético” me resultaba muy familiar; no obstante durante mi trayectoria académica yo no había tenido oportunidad de haber estado en un curso de poesía. Pero, en tanto transcurrían los cursos de poesía, había decidido personalmente leer, pensar e intervenir con la poética aymara, esta familiaridad con el lenguaje poético me llevó a hacerme la siguiente pregunta de, ¿Cuál era el punto de encuentro de la lengua poética con la lengua aymara?, reflexionando sobre esta pregunta encontré singulares

³³ Seminario “La teoría de los Mundos posibles en la poesía hispanoamericana” y el Seminario “Aproximaciones a la Poesía Hispanoamericana Contemporánea, Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana, La Paz, octubre, 2013.

coincidencias; si el *lenguaje metafórico* es inherente al lenguaje poético; en la lengua y palabra aymara se habla y piensa metafóricamente.

Entonces el lenguaje poético expresado en lengua castellana no era, sino un puente; dicho de otro modo, la lengua poética era una lengua de mediación que me llevaba a pensar en la lógica de la lengua aymara. Es decir, el lenguaje poético como herramienta de análisis del pensamiento que proponía el curso ya formaba parte de la lengua aymara, sin antes yo haber tenido experiencia en el análisis del lenguaje poético que proponía el curso. Otro punto de encuentro, entre las dos lenguas, era que políticamente ambas eran inferiorizadas y minorizadas desde el saber poder académico.

Estos son algunos puntos de partida para aproximarme al *lenguaje y palabra poética*, pero en lengua aymara, asimismo se convertirá esta en el *modelo interpretativo*, es decir, es desde la propia voz de la lengua y palabra aymara que se pretende encontrar las propias maneras de ordenar, organizar y dar sentidos a las palabras expresado en el lenguaje poético aymara. Entonces es a través de la escucha a la palabra y las cosas que se piensa en forma metafórica, a través de las aves, montañas, animales, flores, héroes y heroínas que se piensa un momento, un instante, una situación, un tiempo espacio de la vida, donde la sensibilidad y el pensamiento se introduce desde la superficialidad a la profundidad del cuerpo de las aves, felinos, flores, montañas, que se capta el espíritu/ispalla de la planta, el espíritu/ la illa de los animales donde se crean múltiples sentidos a través del lenguaje y pensamientos metaforizado. Este “reparto de lo sensible” se da en diferentes instantes y momentos, donde la palabra aru recobra la vida, donde la palabra se convierte como agua que riega a las plantas.

En este sentido, se retoma y profundiza las ideas trabajadas en estos dos cursos de poesía, donde se busca “algunas huellas” de la cosmovisión y me he encontrado con diálogos intersubjetivos de la poesía hispanoamericana que indican de cómo se pensaron y más precisamente “cómo pensó su pensamiento” (Badiou 2005,15) la élite letrada sobre un “mundo posible” en América, distinto al pensamiento europeo, pero más parecen seguir la huella del pensamiento occidental y no parecen construir un pensamiento poético propio, mucho menos pensaron en la pluralidad de las experiencias sensitivas, que dieran lugar no a un “mundo posible”, sino a “mundos posibles”. (Alcón 2013)

En este sentido, presentaremos la dimensión crónológica, del trabajo poético de la obra de Clemente Mamani Laruta, pero al mismo tiempo trabajaremos la dimensión conceptual de las diferentes temáticas abordadas por el poeta. Por ello, intentaremos

seguir la voz y la palabra, del “nosotros poético” de Clemente Mamani Laruta, que puede considerarse como uno de los ejemplos singulares en gestar un movimiento literario aymara boliviano, que transita por su propia senda. Podemos decir que el poeta aymara a través de la lengua y palabra aymara ha podido “*escribir a las lejanas piedras en hojas de papel*”, creativamente puede hablarnos en versos y encaminarnos en las sendas de las palabras del pasado con el presente. A través del pensamiento metafórico aymara despierta las huellas y voces de la memoria histórica, la memoria ancestral escrita en “piedras”, *imantata* [escondidas, guardadas] en la memoria de la lengua y palabra aymara, para escribir en “hojas de papel”. La metáfora de la piedra no significa la petrificación de una lengua y pensamiento en el pasado; sino la fortaleza casi eterna de un pensamiento que ha soportado y resistido la colonización europea de siglos, que ahora puede “escribir en hojas de papel”. En este sentido, la tarea de seguir la huella del poeta Clemente Mamani Laruta necesariamente significa tomar en cuenta algunos rasgos biográficos que motivaron a incursionar en sus creaciones poéticas.

2. El poeta aymara: Clemente Mamani Laruta

La labor poética de Clemente Mamani está compuesta por varias etapas de su vida, en el que un conglomerado de episodios, eventos y pasajes se juntan, alimentan, motivan e inspiran a su experiencia poética. Así da a entender Zacarías Alavi (2007) en un pasaje sobre la labor poética de Clemente Mamani Laruta, poeta aymara, cuando introduce a la segunda parte del artículo “*Poesía en Traducción de los Andes Bolivianos*”:

La labor poética de Clemente Mamani empezó en el colegio Abraham Reyes de Fe y Alegría en los años 1974 y 1975 a raíz de la exigencia de su profesor de literatura para conseguir poesías en las bibliotecas. Por tener limitaciones económicas, el escritor en ciernes no pudo contar con el carnet de lector para acceder a las bibliotecas y poder acopiar algunas poesías. En estas circunstancias comenzó a *inventar sus propios textos*. En 1975, su profesora de literatura y poeta Norah Zapata Spril descubrió sus cualidades poéticas y le dio orientaciones literarias para fortalecer e incentivarla *composición poética*. Desde aquel entonces Clemente Mamani tomó la perspectiva de la poesía y comenzó a leer y declamar poesías en diversos eventos. En 1979 empezó a componer e interpretar poesías en idioma aymara en las Escuelas Normales de Santiago de Huata y Warisata. (13)

En este pasaje de la vida del joven colegial escolar podemos darnos cuenta que es la materia de literatura que le lleva, motiva, a pensar en la poesía, en el que Clemente

Mamani enfrenta dificultades y limitaciones de las condiciones materiales y económicas, pero éstas no determinaron su interés por la poesía. Más bien parece haber convertido el espacio escolar como un campo de conflicto, lucha y resistencia poética y política. Donde seguramente a la hora de inventar sus propios textos o componer sus poemas, debió perturbar el sueño del joven colegial en la lucha de textos, escribir versos en castellano y hablar en versos en aymara debió cobrar eco en los oídos del poeta a la hora de crear sus textos poéticos.

Los pasajes de su vida, las experiencias creativas de la poesía de Clemente Mamani, es un ejemplo que invita a recordar el contexto político, social y cultural imperante de cuando el poeta era un joven colegial (1970) y por el que debió vivir y transitar en la cotidianidad escolar. En términos educativos y culturales imperaba un sistema escolar en el que la homogeneización cultural, la castellanización era la ideología imperante y dominante. Así como el color de la piel, el llevar un apellido de origen aymara, el hablar la lengua aymara, eran los criterios para inferiorizar al sujeto indígena, rasgos que la sociedad blanca mestiza se habían empeñado en borrar, maquillar y enmascarar con una identidad ficticia.

Entonces la labor de Clemente Mamani no sólo transita por una “experiencia poética”; sino también por una “experiencia política” que moviliza, las voces y palabras del “yo poético” y el “nosotros poético”, cuya fuente es la lengua y palabra aymara, no sólo eso, ese “nosotros poético” le lleva al reencuentro con las sendas de su cosmovisión, es una forma de mirar el cosmos desde adentro, el cielo, las estrellas, las montañas, las flores, las aves y los animales; donde el poeta empieza a tejer con palabras las nubes y a pintar con los colores del arco iris.

El poeta transita por dos momentos, la primera está relacionada a explorar de cerca la memoria colectiva en cuanto a la presencia de aquellas formas poéticas del cual hablan el cronista Guaman Poma, en sus indagaciones se encuentra con diferentes formas poéticas donde encuentra sentido a través de la lengua poética en diferentes rituales. Pero, el poeta no opta seguir estas formas poéticas encontradas en la palabra y memoria colectiva, sino encuentra su propio camino creativo pensado en los tiempos modernos.

Por ello, en este apartado tratare de mostrar las aproximaciones poéticas con las que se encuentra, para poner en discusión, de alguna manera con aquellas formas poéticas prehispánicas trabajadas en las Crónicas de Guaman Poma, que todavía tiene cierta presencia en el contexto aymara contemporáneo.

2.1. La palabra poética o palabras en verso

De acuerdo al orden de la palabra *aymara*, la palabra “poema” *inasay utxchispa*; *jan utxchispa* [tal vez pueda existir o no pueda existir], la posibilidad esta abierta, puesto que desde el orden de la palabra *aymara*, como habíamos dicho, no existe un *jisa* [sí] y un *janiwa* [no] absoluto; sino abre a una tercera opción expresada en la palabra *inasaya* [puede ser o no puede ser]. Si de literatura se trata abre a la existencia de múltiples géneros, abre a otros “mundos posibles” por crear y construir. Entonces pienso que no sólo se trata de reclamar la imposición de los géneros literarios occidentales como el *cuento* y la *poesía* al mundo andino. Más bien existe la necesidad de estudiar de cómo es que los poetas andinos apropiándose de estas palabras han adaptado a las propias lógicas y formas de organizar la palabra. Así como la necesidad de encontrar aquellos principios teóricos metodológicos que la puedan sustentar para recrear y crear otras posibilidades.

En este sentido, Clemente Mamani (2008) sospecha que los orígenes de “las palabras poéticas” que él mismo llama con la palabra *versos*³⁴, tienen sus raíces en Tiwanaku, donde al parecer era una producción colectiva en el que *se escogían palabras selectas*, las mismas eran multiplicadas entre los hablantes, estrategia poética que todavía está viva en la lengua y palabras aymaras en nuestros tiempos. Aunque, el poeta aymara esta consciente que perviven estas formas poéticas, *su existencia se reduce a fragmentos reducidos*. Aspecto que le lleva a preocuparse por encontrar aquellos hilos conductores que inspiraron su creación y su recreación en la lengua y palabra no solo del abuelo, sino del cosmos todo.

Jiwasan wirsunakax Qullasuy uraqisamp Tiwanaku saphin chiktataw yuririxa, taqiniwa apst'apxan wali wakiskir tint'ayat arunaka, ukax arut aru mirantayapxarakiina, pachanakax jichhurunakanx jaskaskiwa kamisatix jakaski, jisk'ar tukutaxa: *wari q'asaya, qala t'aqaya*. Chiqpachas wakiskiw aymar chapar arunakas waqaychayañasa, amthapi amptampi, kikiparaw chuymasat p'iqisat apsus jallallawimpisa. Ukampis qhanaw markachirinakan yurita wirsunakaxa, ukanakax jakaskiwa. (Mamani 2008, 124)

[*Nuestros versos*, al igual que nuestra tierra Kullasuyu, han nacido de la raíz de Tiwanaku, colectivamente escogían palabras selectas, así de palabra en palabra estas eran multiplicadas. Estos tiempos viven en el tiempo presente. Por ejemplo, viven pequeños fragmentos: “*wari q'asaya, qala t'aqaya*” [grito de vicuña, piedra que explota]. En verdad, es necesario celebrar nuestras *chapar arunaka* [palabras escogidas

³⁴ Versos (Lat. Versus). Reunión de palabras combinadas con arreglo a la cantidad de las sílabas (versos griegos o latinos), con arreglo al número de sílabas, a su acentuación y a su rima (Versos españoles, alemanes, ingleses) o con arreglo solo al numero de sílabas y a su rima.

aymaras], con la memoria y el recuerdo, así como sacando de nuestros corazones y cabezas. Asimismo está claro los versos que nacen del pueblo, estos están viviendo].³⁵

Para dar continuidad a esos “fragmentos rotos”, “palabras rotas”, “hilos rotos” es encontrar lo que él denomina como *chapar arunaka* [palabras selectas] que vive y brilla en el corazón de los hablantes, así como circula en las conversaciones colectivas. Estas formas de habla se encuentran en distintos lugares, y con distintos denominativos como: *chhixllat arunaka* [palabras escogidas], *qamasan arunaka* [palabras con coraje]. Así como en el tiempo inca era conocido con el nombre de *jarawiku*. El poeta pone en claro que la palabra *chapar aru* [palabra escogida] es de reciente creación. Es decir, es una palabra recreada que pretende juntar y expresar aquellas formas de habla en verso, que originalmente tenía múltiples denominativos, como múltiples funciones, en múltiples situaciones vinculado al canto y la danza, pero vinculado al ciclo agrícola o pastoril de las sociedades andinas.

Chiqpachas wakiskiwi aymar chapar arunakasa waqaychañasa, amathapiñaw qhip nayr uñtasa amtampi, kikiparakiw markachirinakan chuymapatsa mistkarakiwa, qhanaw aruskipt'awinakan llixiski [...] yaqhipanakax sapxarakiw chhixllat arunaka sasina, yaqhipanist qamasan arunaka, ukamapis inka pachanx jarawikunak sutichatanaya. Yamakis aka mayax uñt'ataw inas yaqhawjanakan mayja arunakan wayxatataxarakchi. Ukjarukuka chapar aruxa jichha uñst'ayasiskaraki (Mamani 2008, 129).

[En verdad es necesario celebrar nuestras palabras escogidas, recoger la memoria, mirando pensando atrás y adelante. Asimismo, brota del corazón de los pobladores, en las reuniones colectivas está brillando. Otros también llaman *chhixllat arunaka/palabras escogidas*, algunos *qamasan arunaka/ palabras con coraje*. También en el tiempo del Inca era conocido con el nombre de *jarawikunaka*. Del mismo modo, este último es conocido, tal vez en otros lugares es sustentado con palabras distintas. Así también *chapar arux/palabras escogidas* recién se esta mostrando].³⁶

En una comunicación personal el mismo autor me comentó que esta categoría es producto de la reflexión de un colectivo de aymaras en los (1990) que precisamente estaban preocupados por mantener estas formas poéticas de la lengua y palabra aymara en el que encontraron cierto consenso sobre el *chapar arunaka* como una forma de resignificar las diferencias de estas formas selectas de habla de la lengua y palabra aymara en estos tiempos. Entonces el uso de la categoría *chapar aru* es muy contemporáneo, y es creada por la necesidad de seguir manteniendo estas formas de

³⁵ La traducción es mía.

³⁶ La traducción corresponde a Sofía Alcón.

habla *a través de versos*, o formas “poéticas” de las palabras que se encuentran en la lengua y palabra aymara.

El poeta aymara parte de la siguiente sospecha: *ukham p'arxtayiri arunakax pachamp chiqa yuririxa*, [estas palabras que despiertan se originan con el tiempo y espacio], es decir que estas formas de hablar en versos, “eran tejidas con palabras deslumbrantes” antes de que el incario se constituyera. Entonces cuando Clemente Mamani piensa desde la *pacha* [tiempo espacio andino], está hablando de esa multidimensionalidad y multitemporalidad, de los tiempos prehispánicos sobre los cuales no se tiene mucha información documentada, donde la palabra adquiriría múltiples sentidos y formas en las comunidades de habla. A propósito de una de las formas de “comunicación con los dioses” en la época prehispánica Sabine Dedenbach- Salazar Saénz (1996,175) refiere que la mayoría de la información se encuentra en las *tradiciones de Huarochirí* único texto de contenido religioso escrito en quechua de principios de siglo XVII. Aquí cabe observar que a pesar de su fecha relativamente tardía en relación con la época prehispánica estos datos documentan rituales de un tiempo en parte anterior y en parte contemporáneo a la llegada de los españoles, pero siempre se refieren a rituales llevados a cabo en un contexto de religión autóctona ya que la razón de haber escrito los textos fue justamente documentar estas manifestaciones de creencias pre-cristianas. Sin embargo, en este estudio no se enfatiza necesariamente a comprender el lenguaje ritual o religioso de las culturas andinas prehispánicas, sino llamar la atención, que al igual que la comunicación religiosa y las otras formas creativas de la palabra y en distintas lenguas no han tenido la misma suerte de ser registradas o documentadas.

En este sentido, el poeta Clemente Mamani llama la atención y abre a la discusión a ese pasado prehispánico poco comprendido como la fuente de “aquellas formas poéticas” o aquellas “formas de habla en verso” que en la mayoría de los casos ha sido atribuido al tiempo del incario considerando por ejemplo “*La poesía quechua en la crónica de Guaman Poma*” de Husson (1985), cuando al parecer Guaman Poma, autor de ascendencia indígena, “describe varios tipos de danzas de los diferentes grupos étnicos que formaban parte del imperio incaico” (Dedenbach - Salazar Saénz 1996, 180). Lo que hace suponer que al existir tan compleja conformación étnica debió existir diferentes formas estéticas y religiosas expresadas en diferentes lenguas, pero a ausencia de fuentes documentales se atribuye y reduce todas aquellas formas estéticas a la lengua quechua que era la lengua dominante y hegemónica en el incario.

Precisamente Luis Millones (2013, 28-29) a propósito de realizar un estudio sobre el Manuscrito de Huarochirí nos devela la compleja conformación étnica de la región de Huarochirí, que, en cualquier caso, se está hablando de gentes que se desplazaban con una movilidad que era consecuencia de los cambios sociales y políticos en que se vieron envueltos, probablemente, desde el siglo XIV. No nos referimos solo a lo sucedido con la presencia europea, sino a que los incas, mucho antes, intervinieron en el territorio en cuestión. Territorio que libraba una vieja contienda entre los habitantes de las alturas y los que se asentaron en los valles de la costa, hecho que se verá reflejado en el Manuscrito de Huarochirí. El estudio da cuenta de este proceso y presenta dos perspectivas singulares sobre el manuscrito de Huarochirí: la primera es que los autores de los relatos pertenecen a la *etnia checa*, que en tiempos coloniales fue parte de la provincia de Huarochirí, por tanto, era ajena a la élite imperial cuzqueña. La segunda es que el texto no es la narración del acontecer humano, sino un conjunto de relatos míticos, en el que los personajes son seres divinos de distintas y variadas categorías, con formas de poder diferente y cambiante.

Un dato importante que Millones (2013) devela del documento de Huarochirí es que la presencia de los incas es secundaria a los acontecimientos locales e incluso se subordina a la voluntad de las deidades de Huarochirí, cuyo espacio sagrado corresponde a la cuenca de Lurín, desde las cumbres de la cordillera occidental hasta su desembocadura en el océano. “En contextos geográficos como el descrito, hay dos presencias dominantes: una de ellas es el pacífico y la otra, su contraparte, las montañas” (Millones 2013,30). El autor hace notar que, sobre el mar, como uno de los ejes de las religiones andinas se sabe muy poco, porque las sociedades costeñas fueron víctimas inmediatas de la invasión europea y se perdieron sus idiomas, y con ello gran parte de su cultura. Por tanto, no hubo tiempo para que se recogieran testimonios escritos sobre su innegable participación en la sociedad de dioses de la región. El autor encuentra muchas ocasiones en las que el Manuscrito de Huarochirí “*deja asomar su lejanía ideológica con los señores del Tawantinsuyu*” (57).

Tal vez, no podríamos encontrar ninguna relación con aquellos relatos del Huarochirí prehispánico, con la lengua y cosmovisión aymara, pero por analogía o por oposición complementaria diríamos lo que hoy se constituye para los aymaras como el *Qullasuyu incario* (hoy Bolivia) “deja asomar su cercanía ideológica con los señores del Tawantinsuyu” pero en ningún caso se reconoce que su lengua y palabra tenga sus raíces en el incario, sino en Tiwanaku. El Poeta aymara Clemente Mamani, en sus

indagaciones en relación a la clasificación de la poesía aymara, en sus trabajos como *Sarawisa* (2004) y *Chapar Arsunaka* (2008) recupera aquellas especificaciones realizadas en torno a las formas poéticas que Fernando Diez de Medina, encontró resultado de la *comparación crónica* en base a los datos de *la oralidad histórica: Jarawi, Wanka, Ayma, Wallawi, Taki, Jaylli, Kirki, Quyqu y Waqalliña*. A esto añade el autor, aquellas dos formas poéticas implementadas por el coloniaje: *el q'uchu y qhachwa*.

Ukhama p'arxtayir arunakax pachamp chiqa yuririxa, janir inkanakas sartasiipkanx ukawsax utt'ayatajanwa, musparkaña arunakamp sawuntata, lurawinakan kikiparakiw phunchawinakan jach'anchayata, kikiparakiw jayma irnaqawinakansa. Ukampis akanax may may sutinakan uñt'atanwa: Jarawi, wanka, ayma, wallawi, Taki, jaylli, kirki, quyqu, waqalliña. Ukjarus ispañul q'aranak purinxipanx aqantawayiw q'uchu, kikiparakiw jach'anchayasway qhachwañanakasa. (Mamani 2008, 125)

[De esta manera *p'arxtayiri arunakax* [las palabras que despiertan] nacen junto al tiempo, antes que se constituyan los Incas ya estaban constituidas, tejidas con palabras deslumbrantes, eran engrandecidas en las labores como en las fiestas, del mismo modo en los trabajos colectivos. Asimismo, en estos [tiempos] eran conocidos con diferentes nombres: *Jarawi, wanka, ayma, wallawi, taki, jaylli, kirki, quyqu, waqalliña*. Después de que los españoles “pelados” llegaron, se ha diseminado el q'uchu, asimismo, se engrandeció nuestros *qhachwas/danzas*]³⁷

Por tanto, aquellas composiciones y muestras poéticas encontradas resultado de sus indagaciones va responder a la clasificación y orden de “la poesía aymara”, en el que describe el contexto de la practica poética, al parecer una mayoría de las mismas gozan de una autoría colectiva comunitaria. Para su mejor comprensión mostramos cada una de las formas poéticas y ordenadas de acuerdo al orden referido en su obra *Sarawisa*, se puede apreciar en (Mamani 2004, 5-13):

- (1) **Jarawi-** es una obra poética de carácter sentimental, cuenta conversos de fuerza nostálgica y reflexiva, que plasma un mensaje filosofal, con una preocupación regional, elaborando con versos naturales, que expresan el propio contexto situacional. [...] para no desaparecer es acompañado con el ritmo musical carnavalero.
- (2) **Wanka** es un poema de carácter ritual, empleado en las confrontaciones como arenga, para adquirir el coraje correspondiente, mediante la presencia del AJAYU, enlaza el optimismo, a fin de consolidar las dosis del entusiasmo, frente a una serie de avatares, utilizado por la comparación situacional, bañado de metáfora formal y visionaria. El fragmento ancestral fue recopilado en Jach'a Apachita mirador urbano de la hoyada de la ciudad de La Paz, el año 2000.

³⁷ La traducción corresponde a Sofía Alcón.

- (3) **Ayma** oración poética, que dedica a los seres tótems las deidades, protectores del mundo andino, tiene la bondad de ser un cántico originario, se aprecia más en los rituales típicos de la familia, posteriormente se trasluce en la comunidad, también consolida en el clamor omnipresente del hogar hacia su entorno, enfatizando el tenor confidencial.[...] he recogido en la población rural de Catavi, ubicado en la provincia Los Andes, asistiendo consecutivamente al ritual comunitario de protección de la granizada, que se efectuaba en pleno día de San Andrés en los sesenta y setenta.
- (4) **Wallawi** suele ser poesía cantada oracionalmente en homenaje a la pachamama, enmarcado con la relación directa de a necesidad, sutilmente lleva el tono reverencial, afirma el potenciamiento de la música-terapia junto al cumulo de agradecimiento y salutación comunal. [...] lo encontré en Cohana, Provincia Los Andes, 1984.
- (5) **Taki** son antiguas canciones guerreras, compuesto de versos inspirados en sublimes combates, enfatiza el valor temperamento psíquico, es empleado en circunstancias de contraste, lleva el ton o predecesor [...] poema de carácter épico, se recopiló el año 1980 en la Comunidad de Ch'uxna Qala, que pertenece al Cantón warisata de la Provincia Omasuyos, dentro de las rebeliones que constantemente replicaban en protestas sociales del sector agrario.
- (6) **Jaylli** canto popular destinado al reino vegetal y los plantíos comestibles, lleva el ritmo sobrecargado de imágenes costumbristas, señala la temporalidad de los productos agrícolas. Algunos de estos ejemplos, de manera incompleta actualmente forman parte de las canciones de waynus tradicionales.
- (7) **Kirki** Canto poético relacionado al reino animal andino, hace referencia de las virtudes del [...] ecosistema, dedicando versos rimados que enaltecen a: aves, mamíferos, peces, insectos y batracios
- (8) **Quyqu-** Verso y música realizado para homenajear los funerales, ya sea en los entierros o solemnizar la; época de recordar el día de los muertos (Todos Santos), se manifiesta cuando una persona fallece en la MARKA, por su índole y la magnitud de su contenido se parece a una elegía, pero cumple [...] la función de reflexionar al finado, puesto que para el andino. JIWANA= morir, procede de belleza= Jiwaki.
- (9) **Qhachwa**– Coplas románticas de contrapunteo juvenil elaboradas de manera grupal, empleando rimas joviales, para llamar la atención de los concurrentes. Su práctica era nocturna [...] además este jolgorio servía para efectuar la llamada de las lluvias, para nutrir sembradíos de la población rural.
- (10) **Waqallina** Composición de inspiración libre, originalmente es de reflexión, previsto para situaciones especiales de carácter familiar, contemplando en su estructura versos que generan la conciencia, así como las recomendaciones del contexto posteriormente se difundió a nivel comunitario.
- (11) **Q'uchu**-Son cantares aymaras dedicados a los Santos patronos y Vírgenes de las poblaciones, su aparición tiene la fuerza coercitiva de la catequización, algunas son plegarias, otras son fragmentos de oraciones litúrgicas, también existen los versos de efervescencia santoral.

No obstante, Sabine Dedenbach (1996, 180-181) citando a Huson (1985, 1984) refiere que el estudio realizado sobre la “poesía quechua” en la crónica de Waman Poma, distingue las formas siguientes:

- (1) *uari (cza)* (**wariqsa**) (Huson 1985:70-97) canto durante la iniciación de los guerreros jóvenes.
- (2) *haylle/haylli* (**haylli**) (Ibid.)-himno triunfal durante el trabajo y en la guerra. Se canta de forma alterna entre hombres y mujeres, es de carácter bucólico-

sentimental; su estructura es marcada por construcciones paralelas y sufijos de “énfasis poético”.

- (3) (*h*) *arawi* (**harawi**) (Husson 1985:98-199) expresa alabanza y sentimientos, según Waman Poma ([ca.1615] 1980:319 [321]): “el arauí y canción lastimosa que cantan las ñustas y los mosos tocan el pingollo”. Según Garcilazo los **harawi-q** son “inventadores” que cantan la alabanza del Inca; según González Holguín y Guaman Poma se expresa la pena por los que están ausentes. Estructura: coplas de construcción paralela con “eco”, un registro léxico determinado, pares semánticos con estructura simétrica, tanto sinónimos (**aqu-tiyu**) como también pares complementarios (**mama-yaya**).
- (4) Las oraciones son cantos con contenido religioso (Husson 1985:220-64) y también tienen una estructura binaria, denominaciones de los dioses organizadas en pares y oraciones en pares (también se encuentran en Molina y Pachakuti). Una forma especial es el *vacailli* (**waqaylli**), con el cual se pide lluvia.
- (5) Formas regionales, Quechua *Waywash* (Husson 1985:265-324): a) *uaucu* (**wawku**) (Guaman Poma [ca.1615] 1980:321 [323], Chinchaysuyus) para conservar la fertilidad de los animales de caza b) *cachiu* (i) *al cachaua* (**qach (i)wa**) Danza en una fila, cantos alternantes, con alusiones sexuales.

Cuando Sabine Dedenbach (1996) toma como referencia los estudios de Husson sobre la “poesía quechua” en la Crónica de Guaman Poma, puede resultar siendo muy genérico, ya que “Guaman Poma, describe varios tipos de danzas de los diferentes *grupos étnicos* que formaban parte del imperio incaico” Por lo que el término general usado por él en cuanto a esta expresión verbal (cantos) y de gestos (danzas) es *taki*” (180). Si bien las “informaciones de Guaman Poma son detalladas en la medida en que él ofrece ejemplos de los *textos de los cantos*, sin embargo, con frecuencia carecen de contexto, o sea que no siempre está claro en el marco de qué ritual se actuaba” (181). Pero, falta saber si todavía estas formas tienen vigencia en el contexto quechua o cómo éstas se han ido reconfigurando en tiempos más contemporáneos o recientes.

Si bien aquellas fuentes documentales escritas hacen referencia a múltiples formas de expresión verbal, y múltiples situaciones de uso desde la “poesía quechua”. Debido a la ausencia de fuentes escritas en aymara de los tiempos prehispánicos que nos puedan aproximar al origen de aquellas formas de “hablar en verso”, el poeta Clemente Mamani apuesta por aquella fuente viva de la lengua hablada en el que subyace los principios y sentidos propios que la orientan, que ha sido transmitida de generación en generación a través de la lengua y palabra aymara y su cosmovisión (Cuadro 1).

Cuadro 1

Las formas poéticas

Nombre	Género	Motivo	Contexto	Deidad
Jarawi	Poema	Carácter sentimental, nostalgia y reflexión que plasma un mensaje filosófico,	Matrimonio: versos de fuerza	
Wanka	Poema	Carácter ritual. Arengas para adquirir coraje	En situaciones de confrontación para adquirir coraje mediante la presencia de ajayus. Esta Wanka era realizada en la Jach'a apacheta La Paz.	Ajayu
Jayma	Oración poética	Para pedir protección de la granizada	Para pedir protección a las deidades/ritual comunitario	deidades
Wallawi	Poesía cantada oracionalmente	Para dar agradecimiento	En necesidades directas/ ritual de agradecimiento en las labranzas agrícolas comunitarias.	Pachamama
Taki	Canción guerrera (antiguo-poema épico)	Replican en protestas sociales	En situaciones de contraste; en rebeliones y protestas del sector agrario	
Jaylli	Canto popular	Para dedicar;	A las plantas y vegetales y productos agrícolas. Señala la temporalidad de los productos agrícolas.	
Kirki	Canto poético	Para dedicar y enaltecer	A los animales: aves, mamíferos, peces, insectos, batracios...en el trabajo de pesca.	
Quyqu	Verso y música	Para recordar a los muertos	Funerales, entierros, en día de los muertos en las familias	
Qhachwa	Coplas románticas – contrapunteo juvenil	Para llamada a la lluvia-nutrir sembradíos	Grupos de jóvenes hombre y mujeres (Experiencia de Clemente Mamani)	
Waqallina	Composición inspiración libre	De reflexión, versos que generan conciencia y recomendación	En situaciones de carácter familiar	
Q'uchu	Cantares aymaras-plegarias-oraciones religiosas	Como fuerza coercitiva para catequización	Templos de las poblaciones	Santos patrones y vírgenes

Fuente: Clemente Mamani

Elaboración: Propia

Aunque el uso de algunos nombres poéticos proviene desde los tiempos ancestrales, atribuido a los quechuas por Husson (1985) Clemente Mamani, desde una mirada aymara se esfuerza en mostrar su vigencia en tiempos contemporáneos estos ejemplos de “hablar en versos” vivos recopilados desde (1970-1980); (2000-2002). Podemos dar cuenta que Clemente Mamani, intenta develar la presencia de este “hablar en versos” o “fragmentos” en los Andes bolivianos, en las proximidades al Lago Titicaca y en las provincias del Departamento de La Paz.

En términos literarios y poéticos, expresados en el cuadro anterior nos da algunas pautas que nos permite ver aquellos cambios que se han ido dando en los textos verbales, si bien se puede escuchar todavía hacer referencia a las diferentes formas poéticas desde los tiempos prehispánicos, contraponiendo aquellas cinco formas poéticas identificadas por Husson, a las once formas identificadas por Clemente Mamani, se puede distinguir la continuidad de tres formas poéticas que todavía perviven

en el tiempo y estas son: (*harawi*) *Jarawi*, (*haylli*) *jaylli* y (*qach(i)wa*) *qhachwa*. Pero, hay que dar cuenta que el sentido y significado de los mismos ha ido cambiando con el tiempo, como veremos en el análisis que realizamos líneas abajo en los tres casos mencionados:

- (1) En el *harawi quechua*, es considerada como una “canción sentimental” “el *araui* y canción lastimosa que cantan las ñustas y los mosos tocan el pingollo”. En el *Jarawi aymara* de los tiempos contemporáneos, es definida como “una *obra poética* de carácter sentimental”, “versos de fuerza nostálgica y reflexiva”, que contiene un “mensaje filosofal”, “elaborado con versos naturales” y es acompañado con “ritmo musical carnavalero”. Mamani, va a darles el énfasis literario como “obra poética de carácter sentimental”, distinta de la ¿“canción sentimental y lastimosa”?, pero el término poema no está presente en el estudio de Husson, aunque él va a llamar como “poesía quechua”. Parecen también coincidir que esta forma poética era o es acompañado con música y melodía cuando dicen “los mosos tocan el pingollo” y “es acompañado de ritmo musical carnavalero”, pero aquí parece haber cambiado de *un ritmo lastimero* ancestral a un *ritmo carnavalero* que más bien expresa alegría y jolgorio que denota baile alegre en rondas, o en parejas.
- (2) En el *haylli quechua* describe como un “*himno triunfal durante el trabajo y en la guerra. Se canta de forma alterna entre hombres y mujeres, es de carácter bucólico-sentimental* [...] tiene “énfasis poético”; en cambio el *jaylli aymara* se la define como “*canto popular destinado al reino vegetal y los plantíos comestibles*” “*señala la temporalidad de los productos agrícolas*”, “lleva el ritmo sobrecargado de imágenes costumbristas de manera incompleta actualmente forman parte de las canciones de *Waynus* tradicionales”. Esta idea del *Jaylli*³⁸ como canto a las plantas y cultivos, y en el tiempo de lluvia, es la idea más difundida en los Andes bolivianos. Sin embargo, me encontré con un pasaje muy interesante sobre la presencia del *jaylli*, en el movimiento insurgente aymara liderado por Tupak Katari (1781). Sinclair Thomson (2006:252) narra poéticamente así:

³⁸Hay que hacer notar que Clemente Mamani utiliza la palabra *Jaylli* en sus trabajos poéticos se comprende en el sentido genérico como *canto*, mas que como el género mismo. Menos el sentido poético de himno guerrero que Thomson nos aproxima en la historia del movimiento insurgente aymara de 1781.

[...] cuando las tropas comunarias descendían sobre La Paz desde la ceja del altiplano que se elevaba sobre la ciudad sitiada como lo hacían cada mañana, por lo general daban alaridos y gritos bajo el acompañamiento de tambores, pinkillus y pututus, y disparando morteros para anunciar su presencia. Con este mismo clamor y gritos y el tronar de sus armas, aclamaban a su líder Tupak Katari. Sus exclamaciones eran *gritos de victoria*, el *haylli*, un canto que tradicionalmente cantaban los guerreros triunfantes al entrar a los pueblos después del combate (*hayllitha*). Así como la masa de guerreros acercándose al enemigo se asemejaba a oscuros nubarrones que anunciaban tormenta, sus estallidos eran, en términos de la cultura aymara, como tempestades furiosas (*hallu hayllisa juti*)³⁹ que se abatían sobre los cultivos y campos de los comunarios. [Énfasis añadido]

Entonces, podemos ver que el sentido del haylli como un “himno triunfal” coincide con el pasaje narrado por Thomson con suficientes elementos en una situación de guerra, el jaylli era el canto de los guerreros triunfantes “*que se abatían sobre los cultivos y campos de los comunarios*”, quizás este último fragmento mencionado por Thomson, puede haber dado lugar al jaylli como *el canto a los cultivos*, o como aquel que “*señala la temporalidad de los productos agrícolas*”. Pero cuando hace referencia a *hallu hayllisa juti*, tiene sentido por que expresa aquella relación del canto y el agua, en este caso el jaylli/jallu, canto/ lluvia, más bien este verso parece tener más relación con los cultivos y los productos agrícolas.

- (3) ***Laqach(i)wa quechua*** entendida como “*Danza en una fila, cantos alternantes, con alusiones sexuales*”. Nos habla de la danza y el canto como una unidad. Pero no hace mención el marco ritual en el cual se lo realizaba. Entre tanto la ***Qhachwa aymara*** es descrita como “*coplas románticas de contrapunteo juvenil elaboradas de manera grupal, empleando rimas joviales [...]. Su práctica era nocturna [...]. Además este jolgorio servía para efectuar la llamada de las lluvias, para nutrir sembradíos [...]. En la realidad, más que una “copla romántica” esta es una de las “Danzas autóctonas” que tienen presencia en el Departamento de La Paz, así se lo puede apreciar en un estudio realizado sobre el tema por Eveline Sigl (2009, 89) “El qhachwiri es una danza de enamoramiento típica para la época de carnavales”*. El *qhachwiri* es acompañada por el pinkillo, instrumento musical “autóctono” y está relacionado con el ciclo productivo de la

³⁹ “Hallu hayllisa juti” en la escritura aymara contemporáneo se escribe “*jallu jayllisa juti*” se traduce como [lluvia tempestuosa viene]. Thomson, refiere en su nota de pie de página (Cap. 6, 142) que sus evidencias lingüísticas para esta analogía de las tormentas provienen de Bertonio. Él hizo notar no solo la asociación de las tormentas con el levantamiento colectivo de los guerreros, sino también la asociación entre el relámpago y el trueno y el disparo de los rifles y la artillería ([1612]1984, 2: 126-127, 173).

papa, con el crecimiento y la maduración de los primeros frutos, por lo que se baila desde el mes de diciembre a febrero, que corresponde al tiempo del *jallupacha* [tiempo de lluvia] (140). Sin embargo, desde la “literatura oral aymara” se ha encontrado una diversidad de relatos referidos a la *Qhachwa*, (sobre el punto se trabaja a profundidad en el capítulo de Qamaqin arupa).

Retomando el contenido del recuadro anterior, se puede observar con frecuencia que aquellas formas poéticas mencionadas por el poeta aymara, son realizadas para: evocar protección, agradecimiento, dedicación, recordar o reflexionar a los miembros de la familia o la comunidad. El contexto de la práctica ritual es diverso, desde aquellos que tienen relación con el ciclo agrícola andino, rituales familiares y comunitarios en el cual se agradece, se pide protección, se canta a los animales, aves, peces, como también se canta a las plantas, pidiendo abundancia de alimentos tanto para los humanos y animales. Pero, también puede aproximarnos a ver cómo podría haber cambiado en el tiempo aquella unidad *canto/danza* expresada en la palabra **Taki**, del actual nos habla Guaman Poma, aunque sin un marco ritual poco claro.

Pero, Clemente Mamani, nos sugiere de nuevas relaciones: *canto/poema* (jarawi, wanka); u *oración/ poema* (jaima, wallawi); *poema/canto popular* (jaylli), *copla romántica* de jóvenes (qachwa), finalmente las *canciones, plegarias y oraciones religiosas*. Pero, con frecuencia se puede percibir la forma cantada: canto poético, oración poética, canción guerrera, y el *canto popular*. Hay que observar que, desde este punto de vista, la unidad entre *canto/danza* ha sufrido una especie de fractura y ruptura reduciendo su existencia en “pequeños fragmentos”; aunque mantiene el marco ritual, pero la danza no aparece como podemos ver en el recuadro. Esto nos sugiere pensar en una metáfora sugestiva, como un *cuerpo colectivo* paralizado, quieto, pero que tiene voz y evoca poemas, canciones, plegarias. Mejor todavía para los católicos sean voces que canten “*canciones, plegarias y oraciones religiosas*”. Pues, si la danza tiene el poder de movilizar los cuerpos, también significa un modo, una forma de organizar el tiempo espacio femenino y masculino, clave para organizar un sentido en el pensamiento andino. En este orden, me parece oportuno cuando Barbosa (1994), refiere que:

El cuerpo andino era considerado como un sitio de memoria cultural, que se subyugó a un discurso masculinizado, letrado incorporado dentro de las sancionadas prácticas religiosas españolas y cristianas, como las celebraciones del Corpus Cristi. Desde la perspectiva española, *la reproducción ritual cultural a través del cuerpo era una resistencia indígena peligrosa, y las huellas de esta ritualidad sagrada fueron vistas como contra discursos herejes, que algunas veces enfrentaron lo femenino o andrógono en contra de lo masculino*". (Barbosa 1994, 15; énfasis añadido)

Pero, aquella ruptura, de la danza con el canto en el marco ritual, no necesariamente significa la desaparición de la danza como tal, sino esta ha adoptado senderos y caminos propios, pero ¿Cuáles son esos caminos propios que tomó la danza en los tiempos contemporáneos y modernos actuales?, este dato encontrado desde el análisis literario de la poética indígena puede contribuir a comprender mejor el eclipse de las danzas "indígenas" autóctonas⁴⁰ y el amanecer de las danzas indígenas modernas bolivianas en la actualidad, que por cierto florece⁴¹.

[...] cabe recalcar que la danza es una expresión cultural muy dinámica y que por lo tanto no tiene características ni definitivas ni absolutas. Al mismo tiempo hay que tomar muy en cuenta que las danzas indígenas siempre tienen un sentido, en la mayoría de las veces ligado al ciclo agrícola. *Son danzas que no caben en los conceptos de danza como mera diversión o como un 'arte' totalmente alejado de la vivencia cotidiana.* (Sigl 2009, 18, énfasis añadido)

En el estudio realizado sobre las "Danzas autóctonas del Departamento de La Paz" por Eveline Sigl (2009) en la mayoría de las danzas estudiadas no se evidencia la relación entre *la danza y canto*. Esto al parecer no porque a los autores no les interese el canto y su relación con la danza; sino porque en la mayoría de las danzas parece estar

⁴⁰ El estudio realizado por Eveline Sigl y otros (2009) encuentran alrededor de 35 danzas "autéctonas" en el departamento de La Paz, cada una de las danzas responden a cada una de las estaciones de los Andes bolivianos: el *jallupacha* [tiempo de lluvia] y el *awtipacha* [tiempo seco]. En el *jallupacha* se bailan las siguientes danzas: Anatis, Aywaya, Cambraya, Chaxis, Qhachwiri, Mohoseñada, Pifanada, Pinkillada, Siwi Siwi, Tarqueada, Uxusiiris, Wañuri Wayru Kapuña, Wititi. Entre tanto en el *awtipacha* se bailan las siguientes: Awatiiris, Ayarachi, Choquela, Ch'unchus, Incas, Jach'a Siku, Khantus, K'usillus, Lakitas, Llamerada, Llanu Waili, Mokululu, Phusiris, Qarwani, Quena Quena, Quenacho, *Sikuriada* [Zamponada], Sikuri de Italaque, Waka Tinki, Waka Waka (Pág. 140). Hay que notar que buena parte de las danzas adoptan el nombre de los instrumentos musicales ejecutados.

⁴¹ Si retomamos nuestro análisis sobre las "políticas del cuerpo" gestado desde la colonia, en la actualidad, así como el Estado Nación despliegan estrategias modernas de colonización, las sociedades indígenas urbanas, también crean y despliegan modernas danzas como estrategias de resistencia y respuesta a la colonización de los cuerpos. En esta línea, Nico Tassi (2010) en su trabajo "*Cuando el baile mueve montañas*" menciona que "En los Andes y los procesos estéticos se unen a menudo a asuntos de vida y de muerte. En el caso del Gran Poder, el baile es la actividad vital al rededor del cual gravita el resto" (Pág. 96). Aunque no tenemos el estricto propósito de detenernos en profundidad sobre la danza, sino comprender el vínculo con la palabra poética ancestral. El rol que jugaba la misma en movilizar las energías a través de los cuerpos indígenas. Pero en la actualidad al parecer la danza ha tomado su propia senda, en el que se impone el cuerpo, movimiento, desborde, más no parece ser importante la palabra poética y el canto. Es decir que es una danza que moviliza el cuerpo, pero desconectada de sus otras relaciones que generaba la danza ancestral.

ausente. En las descripciones realizadas por los investigadores del estudio, es dominante la relación entre la *música y danza* en el que están presentes personajes, indumentaria e instrumentos musicales. Son aisladas las danzas en el que el canto todavía está presente, los autores refieren, por ejemplo, que en la Danza de los Wititi (danza que se baila en el tiempo de jallupacha) “*parece que las mujeres cantan o cantaban, contribución que hasta ahora no hemos podido apreciar en vivo*”. (Sigl 2009, 139, énfasis añadido)

Es precisamente esa línea fina del límite, la ruptura del *canto y la danza* que le ha inspirado al poeta Clemente Mamani a pensar en su poema “*Khununa samaqiwiwa*”⁴²[El suspiro del Nevado] sobre la ausencias del canto, evidencia que:

“Khunun samipax thaqaskiwa”
 “Thuqhurinakan jaylliwip ch’amamchañataki”

[el color de la nieve está buscando]
 [alentar el canto de los danzarines].

Los versos al parecer pretenden subvertir, llamar la atención el *exceso de danza/exceso del movimiento corporal/pero falta el canto*, los silencios que ocurren en el marco de las danzas indígenas urbanas, como consecuencia se da el deshielo de las montañas. Por analogía, podemos pensar en la desnudez de la mujer que necesita ser protegida. Aquí el poeta observa que existe el exceso del movimiento del cuerpo que se traduce en la danza, pero hay ausencia del canto, querrá decir aquel canto que expresa palabras que enternecen, que convence el enojo de las nubes para volver al equilibrio del frío/calor; calor/ frío; deshielo/hielo de las montañas.

2.2. La poética en lengua aymara

Un segundo momento más bien está vinculada a la experiencia cosechada en su trabajo como profesor en el que promueve la experiencia poética en lengua aymara entre niños y jóvenes de comunidades aymaras incentivando la “*producción de la poesía aymara*” en formato radiofónico.

⁴²Clemente Mamani Laruta, da a entender que a falta del canto ocurre el deshielo de los nevados. Así lo evidencia en su poema “Khununa Samaqiwiwa, publicado en Poemas del Ande en traducción (2007, 17).

Más adelante fue invitado a leer poesía en los programas aymaras de las radioemisoras locales. Estas participaciones le motivaron a investigar a profundizar el origen de la lírica aymara y se actualizó en la producción literaria a través de la organización de seminarios, talleres, coloquios y otros eventos relacionados con la poesía [...] A partir de 1985 difundió la poesía aymara a través de formatos radiofónicos, incentivando especialmente la composición poética de los niños y jóvenes en el área rural a través de concursos radiales. Al momento Clemente Mamani considera que la producción de la poesía aymara se ha incrementado en los niños y en la juventud, *aunque a los autores les falta una orientación técnica literaria en el manejo de los fragmentos de las poesías ancestrales y en sus readaptaciones y recreaciones*". (Alavi 2007, 13; énfasis añadido)

Clemente Mamani Laruta, en su experiencia de hacer poesía encuentra y siente que las "orientaciones de la literatura occidental" en la poesía aymara, no son suficientes ni del todo completas. En sus indagaciones sobre las huellas de "hablar en versos" en lengua aymara, encuentra que las sendas de la "poesía ancestral" están fragmentadas. Pero estos fragmentos no podrán del todo ser rearticulados en tanto no se vuelva a encontrar los sentidos y principios que orientan la senda de la lengua y palabra aymara. Es precisamente esta preocupación a la que también quiere responder esta investigación, partiendo de la fuente viva de la lengua y palabra aymara, encontrar aquellos hilos, sentidos propios que la lengua contiene y teje a la hora de ser hablada. Esto significa comprender cómo es que operó y cómo puede seguir operando el poder de la palabra creativa en determinadas situaciones y circunstancias de la vida.

Wirsunak arsuña kauki pachatwa Qullasuyu uraqisanx qhanstatayna, suman uñanchataw markasanx arut aru saphintawayaraki, yamakix awkinakasan awkinakapanx natura kunkimpiw aruskipt'awinakan jach'anchayapxana. May sipanx taykanakasan taykapas suma ist'añ sipanx qurinchat chapar arunak arsusipkixa, wali isch'ukiñ sipanx kunatix kastillan arun satak puysiyukwa waqaychayasipkaki, thuqt'awinakan kikiparakiw jayllt'awinakana. Yamakix waxt'a sarawinakansa. (Mamani 2008, 123)

[Desde tiempos remotos en el territorio del Qullasuyu *era claro hablar en versos*. Además, los padres de nuestros padres natura kunkimpiw en conversaciones (tertulias) engrandecían. En decir, las madres de nuestras madres, escuchando bien pronuncian palabras escogidas de oro. Escuchando bien sólo se perpetúa aquello que en castellano se llama poesía, igualmente en la danza y la música. Así también en la práctica de la waxt'a].⁴³

Si reconocemos la existencia de una poesía ancestral, ¿Cuáles son esos sentidos, fuerzas, elementos y principios teóricos y técnicos que la sustentan en su proceso creativo?, ¿Será suficiente contar con una orientación técnica literaria en el manejo de los fragmentos de la poesía ancestral?, ¿Cuáles las posibilidades de su continuidad,

⁴³ La traducción corresponde a Sofía Alcón.

convertida en una propuesta real de la poética aymara? Esto significa, desentrañar aquello que esta *imantata* [escondido], en las diferentes relaciones que se dan en la organización de la lengua y palabra aymara, es decir, se trata de descubrir cuáles son esas ideas subyacentes que la sustentan en ese “hablar en versos” o en la “lengua poética” aymara. En los próximos puntos trataremos de encontrar respuesta a estas preguntas, partiendo de las propias reflexiones y producciones poéticas del poeta aymara.

Clemente Mamani, a partir de 1985, viene difundiendo la poesía aymara a través de formatos radiofónicos, incentivando especialmente la composición poética de los niños y jóvenes aymaras en el área rural a través de concursos y festivales de poesía. Al momento Clemente Mamani, en su quehacer poético, ha publicado: Antología de la poesía aymara (1993)⁴⁴; Jallalla warminaka (poemario) (1997)⁴⁵; Cuentos de los Andes bolivianos (1999)⁴⁶, Thakinaka (poemario) (2002)⁴⁷; Sarawisa (poemario) (2004)⁴⁸, Poesías de reflexión, compilación de poesías aymaras de protesta (2004)⁴⁹ Titiquqa Taypi Pux Pux; en coautoría con Manuel Rojas (2006)⁵⁰.

3. Chapar arunaka: La poesía de Clemente Mamani Laruta

El poeta Clemente Mamani, organiza, moviliza su saber poético con *palabras escogidas* [chapar aru], aunque su palabra poética no está muy alejada de las influencias de la literatura y poesía en lengua castellana. Sin embargo, en su contenido trabaja y relaciona los elementos, el tiempo espacio de la cosmovisión aymara.

El poeta Clemente Mamani, hace referencia a aquellas palabras que contienen en sí misma vida, espíritu, energía, coraje, fuerza, sabor de las palabras, más cercano al néctar de las flores. No en vano el significado último del *aru* [palabra y voz aymara] tiene connotaciones de *vida y muerte*. Por eso, estas palabras selectas deben ser aquellas palabras que despiertan el corazón [*chuymar p'arxtayir arunanaka*], cuando éste es

⁴⁴Clemente Mamani Laruta, Antología de la poesía aymara ed. Radio San Gabriel, La Paz, 1993. Jallalla warminaka (poemario), Secretaria Nacional de Educación, 1997.

⁴⁵Clemente Mamani Laruta, Jallalla warminaka (poemario), Secretaria Nacional de Educación, 1997.

⁴⁶Cuentos de los Andes bolivianos, ed. Maranatha, Francia, 1999.

⁴⁷Thakhinaka (poemario) Ed. Reforma Educativa 2002.

⁴⁸Sarawisa (poemario), ed. Radio San Gabriel, 2004.

⁴⁹Poesías de reflexión, compilación de poesías aymara de protesta, 2004, RSG.

⁵⁰Titiquqataypi Pux Pux; en coautoría con Manuel Rojas, Sagitario SRL, La Paz, 2006.

invadido por la tristeza, aletargamiento, adormilado, entonces tiene sentido emitir *chuymanchtíri arunaka* [palabras que acorazonan].

En este sentido, desde la lengua y palabra aymara expresan vida y tienen la función de vitalizar, energizar, fortalecer, despertar, endulzar el corazón del ser humano. Utiliza palabras selectas, distintas a las formas ordinarias de habla, responde su creación a situaciones y circunstancias múltiples de la vida del *ser jaqi* [ser humano].

“Wakisiwa arunakasa suman jach’anchayañatakixa, muxsa arunaka thaqhañasa, niyakijay ajayuni arunakax llapit sipansa, amuyt’awinakx waytapuniwa, kikiparaki chuymar p’arxtaykir wirsunakax aru suma arsuñ qilqañ thakhinchixa. Ukax sarawinakas jakawisanxunanchayixa, yamakisakham *puyma arsuñakaxa*, wali ancha wakiskiriw yatichaw yatiqaw irnaqawinxá”. (Mamani 2008,123)

[Para que nuestras palabras sean engrandecidas, es necesario *buscar palabras dulces*, ya que las *palabras con ajayu*; a cambio de las [palabras] tibias, elevan los pensamientos. Asimismo, aquellos versos que tocan el corazón, son palabras que encaminan bien a la escritura. Estas señalan las sendas de nuestras vidas. De esta manera también las *palabras poéticas* son muy adecuadas en el trabajo de enseñar y aprender]⁵¹

Cuando el poeta aymara reflexiona sobre el *chapar aru*, destaca algunos conceptos selectos que tienen relación con las palabras poéticas como:

Muxsa arunaka [palabras dulces]

Llaphi arunaka [palabras tibias]

Ajayuni arunaka [palabras con espíritu]

Chuymar p’arxtayir arunanaka [palabras que despiertan el corazón]

Qamasan arunaka [palabras que contienen coraje]

Así como el *yatiri aymara*, evoca a los seres tutelares utilizando palabras sagradas [*qullana arunaka*], palabras que sanan o palabras que acercan a los dioses de similar manera, el poeta aymara como creador de la palabra, evoca a través de las palabras escogidas [*chapar arunaka*], organiza la palabra sin perder de vista la totalidad, bajo el principio de la oposición complementaria, donde está presente la dimensión masculina/femenina, la presencia de los seres tutelares de la cosmovisión aymara, donde a través de la metafórica invita al lector, la posibilidad de relacionar con las múltiples formas y maneras.

En este sentido, desde una perspectiva aymara se estudia una colección de los poemas contemporáneos del poeta aymara Clemente Mamani Laruta, hay que

⁵¹ La traducción corresponde a Sofía Alcón.

considerar que la producción poética de Clemente Mamani, es producida y escrita en lengua aymara con traducción al castellano, en algunos casos. También hay que tener en cuenta que esta producción poética responde a distintos momentos socio histórico de la realidad aymara boliviana. En tal entendido, nos ocuparemos principalmente en tres de sus trabajos: *Jallalla warminaka* (1997), *Sarawisa* (2004) y *Pacha Kutxa* (2013).

3.1. Jallalla Warminaka

La colección de poemas titulada *Jallalla warminaka* (1997) es una producción encargada por la Subsecretaría de Asuntos de Género, la misma fue publicada para fortalecer el lazo de relacionamiento intercultural en el marco de las políticas públicas de género, a través de las poesías referidas a la mujer. Asimismo, responde a la necesidad de abrir espacios de discusión y difusión de aquellas manifestaciones artísticas vinculadas a la narrativa y poesía aymara. Asimismo, si el poemario fue a petición de un determinado proyecto y tema, entonces, hay un ejercicio predeterminado, está en conjugación de la realidad en la que se ve influido el autor, las reivindicaciones de género. Entonces, la dinámica, también se genera de acuerdo a las coyunturas y modas que vive la sociedad. Lo interesante es que, desde la visión aymara, se realiza este tratamiento.

Este conjunto de poemas dedicado a las mujeres, contiene 52 poemas, de los cuales 10 poemas fueron escritos en aymara con traducción al castellano, y 42 poemas fueron escritos en castellano. Lo que hace ver que el autor, en el proceso de traducción puede transitar fácilmente de la lengua aymara al castellano y de la lengua castellana al aymara. Si el poemario fue a petición de un determinado proyecto y tema, entonces, hay un ejercicio predeterminado, está en conjugación de la realidad en la que se ve influido el autor, las reivindicaciones de género. La dinámica entonces, se genera de acuerdo a las coyunturas y modas que vive la sociedad. Lo interesante es que, desde la visión aymara, se realiza este tratamiento.

Clemente Mamani, al organizar su poemario *Jallalla Warmianaka*, ordena el conjunto de sus poemas de un modo en el que se refleja una diversidad de lenguajes, multiplicidad de voces, multiplicidad de tiempos, multiplicidad de espacios, multiplicidad de personajes/felinos/aves, montañas y elementos de la naturaleza, donde adquieren su forma femenina y masculina, tiempos antiguos/ tiempos modernos y otros, donde todo parece caber, todo parece tener su lugar. Está claro que, desde este

pensamiento, desde este orden, la realidad no es excluyente y parece ser menos fragmentada. Entonces, este modo de clasificar y organizar las cosas y las palabras a través de los poemas andinos aymaras nos esta hablando de ese orden.

Si en la cosmovisión aymara todo tiene vida y todo esta interconectado y está interrelacionado a todo, del mismo modo, ocurre en la producción poética de Clemente Mamani, a la hora de detenerse en la imagen de la mujer, el poeta piensa a la mujer como parte de un todo, como parte de un macrocosmos que es la *Pachamama* como la fuerza creadora de la humanidad, en el que la *pachamama* tiene cuerpo y rostro femenino.

Entonces, la mujer ha sido receptora en su ser, ha sido envuelta en la porosidad de su cuerpo por la fuerza creadora de la *pachamama* que la convierte como un microcosmos que la hace un todo. Por ello se va detener en la mujer/madre; mujer/joven. Pero al mismo tiempo esta relacionada, en su versión femenina a las deidades de la parcialidad de arriba y parcialidad de abajo como *Wiñay khunsuta* [eterno nevado], *larama quta* [el mar]. De la misma manera hace referencia a *phaxsi/willka* [luna/sol] y como la deidad suprema Wiracocha. Un elemento presente en su poética es que frecuentemente transita entre lo eterno y lo efímero: La *Pachamama*, es considerada como la madre que da el origen a la existencia humana, al sol/luna, las deidades como las Montañas nevadas y el dios Wiracocha, Illimani, fuentes de poder y fuerza infinita.

3.2. Lo efímero/lo eterno

El poeta piensa la imagen de la *mujer* desde la oposición complementaria dos conceptos entre lo *efímero/eterno* de la existencia de la mujer: [Pantxawi, cholita, hermana desaparecida, imilla, Nina y el río, La juventud, la ancianidad, la vejez] en ese orden va a destinar un conjunto de poesías que le va permitir pensar desde la fragilidad del tiempo de la mujer que va desde *el ser imilla* [niña], *tawaqu* [joven], en conceptos modernos va hacer referencia a la [cholita] hasta llegar a la vejez, contraponiendo las etapas de la vida *juventud/vejez*, abarcando y recorriendo de esta manera el ciclo evolutivo de la mujer.

Este recorrer de la existencia humana del tiempo presente no esta organizada desde un tiempo cronológico y ordenado, sino desde un orden diverso en el que coexisten momentos, instantes de la existencia humana conviviendo con un tiempo pasado, trayendo a la memoria desde aquel tiempo infinito al finito presente en el que

también vuelve a recobrar presencia lo *efímero/eterno* del tiempo: [Illimani tiwanaku, Qullasuyu, raza de bronce, Aywiyala ayer y hoy] de la existencia humana. En el mismo orden, la poética sobre la mujer, forma parte del espacio aymara que se moviliza desde la parcialidad de arriba [Altiplano] a los valles y selvas [parcialidad de abajo] expresadas de manera nítida en sus poemas [Sonrisa Valluna y Selva primaveral].

Asimismo, forman parte de este escenario femenino aquellos aspectos que expresan a la problemática social, histórica y política. En este sentido, de manera frecuente y coherente con el orden *masculino/femenino*, está presente en la memoria la imagen de la heroína expresada en *El coraje de Bartolina Sisa*, donde el latir del corazón de Bartolina Sisa, va ser el *ajayu* [espíritu] que inspire poéticamente a evocar y denunciar en *Oprimidos pero no vencidos*, la *Dignidad étnica* un tema político en tiempos de la modernidad colonial, expresada en *Salvemos nuestro planeta*, escuchando el eco del pachakuti venidero, la existencia humana es debilitada pero conduce a una situación liminal donde la “casa grande” está herida, situación límite que le lleva a evocar a través de su escritura en el poema “*Desesperación, Un clamor por la mañana*” en esta situación límite recurre a aquellas palabras que expresan el problema político que da lugar a escribir insistentemente a la Pachamama, insinuando que para esta batalla son necesarias *chuymancht’iri arunaka* [palabras que toquen el corazón]. Es en este contexto el significado filosófico de la existencia del *aru* [palabra], voz aymara va a operar la palabra *aru* en el sentido existencial de “vida y muerte”, en este caso de la *pachamama* [planeta tierra], para lo que van a ser necesarias aquellas *palabras que sanan el corazón* [qullana arunaka], son aquellas palabras que acercan a los dioses, para esto el más indicado es el *yatiri aymara*, el mediador entre el ser humano y las deidades. Sin embargo, el poeta es el mediador del *aru con los seres humanos* donde piensa, crea y organiza la lengua para cambiar la relación de los humanos con la pachamama, a través del *Chapar aru* [palabras escogidas]. El poeta es el mediador del *Aru y el jaqi*, es decir, es el mediador de la palabra con los seres humanos, y no tanto con los dioses. La tarea del *yatiri aymara* es realizar la mediación entre los humanos y las deidades recurriendo e invocando a través del *qullana aru*. Pero, el poeta llama a estas palabras, como aquellas *palabras que tocan el corazón*, expresada en los poemas “*Una palabra por la resistencia*”, “*Los días hablan por siempre*”, “*Llamadas alicientes*”.

En *Jallalla Warminaka*, el poeta si bien habla genéricamente del *Chapar aru* como un género literario aymara de reciente consenso en su difusión, desde mi análisis se puede percibir la presencia de algunas otras formas de *hablar en verso* como: *chuymanchtiri arunaka* [palabras que llegan al corazón], *Munata Tayka*, *Pachamama qamasan arunaka* [palabras que tienen coraje], *quña arunaka* [palabras suaves] [principalmente en aquellas dedicadas a la juventud, Pantxawi, cholita, hermana desaparecida, imilla, Nina y el río, la ancianidad, la vejez] *llaki arunaka* [palabras tristes] [salvar el planeta, desesperación].

3.3. La eternidad de la memoria

Aunque en *Jallalla warminaka*, el poeta a la hora de fijar su atención en la imagen de la mujer no puede dejar de abstraerse en pensar fuera de su cosmovisión, de ahí que propone un conjunto de poemas donde conviven múltiples imágenes que forman una totalidad. Pero, a través del despliegue de estas múltiples imágenes y metáforas piensa a la mujer, desde su cosmovisión ancestral/cosmovisión moderna, en el está presente el tema del poder y opresión occidental. Entonces traemos para nuestro análisis a dos poemas referidos a la mujer para encontrar aquellos elementos y nociones que la sustentan al concepto de mujer en el mundo aymara, para esto considera: *Pachamama*, *Munata tayka* [Madre querida] (en aymara), *Tawaqu warmi* [Joven Mujer y Mujer aymara] y *Mujer*; hay que hacer notar que aquí es importante considerar la lengua de producción poética, los dos primeros poemas son escritos en aymara con traducción al castellano, y la tercera sólo en castellano.

3.4. La imagen de mujer como microcosmos

Clemente Mamani, en su poema *Munata Tayka* [madre querida], de manera metafórica va hilar y tejer con palabras la imagen de una mujer madre aymara. Nos invita a contemplar la imagen de una mujer cargada de la historia en un tiempo espacio femenino. Parte de aquello que es la matriz del *ser jaqi* [ser humano] del mundo aymara. *Uta* [casa]. El centro de la vida, en el que despliega múltiples relaciones: como aquella mujer que teje, no sólo el vestuario que sirve para cubrir el cuerpo desnudo de su generación “*vistiendo mi cuerpo desnudo*”; sino va hablar de ese tejer el hilo de la vida, tejer el pensamiento con los colores del arco iris “*Iluminando los colores del arco*

iris”, mujer que envuelve el ser desnudo con el tejido de los colores del arco iris, así como este cuerpo que se pinta con los colores del arco iris. Es un todo que teje el tiempo espacio del *alaxpacha/akapacha*. La mujer es concebida como aquel cuerpo que se convierte en un microcosmos, pero es un cuerpo de mujer que contiene un todo. Un todo/mujer que contiene múltiples hilos de pensamientos, múltiples colores del arco iris.

Munata Tayka

Aski munat tayka
Ch'amamp utjaw chijnuqiri
Qhip nayr uñtasisapuniraki.
Walja amuyt'anaka sawtaxa
Kurmin saminak qhantayasa
Q'ala janchix isintayasa

Aski munat tayka
Ch'uwa jump'im wartasinwa
Ancha munasiñampiw irnaqtaxa.
Sayt'asins jayanak k'anthiri
Qunt'atas isinak p'intkiri
Nayax walik jakañataki.

Aski munat tayka
Thayan juyphin jawq'atatawa
Qullunsa pampansa sarnaqtaxa.
Willka jalsut inti jalantkama
Llaxin amparanakam thantajasa
Taqi kunas walikiñapataki

Clemente Mamani
En Jallalla warminaka (1997)

Querida Madre

Querida madre benéfica
Con esfuerzo acomodaste el hogar
Mirando atrás y adelante
Tejes muchos pensamientos
Iluminando colores del arcoíris
Vistiendo mi cuerpo desnudo

Querida madre benéfica
Derramando tu sudor cristalino
Trabajas con mucha querencia
Descansando de pie torces ovillos
De sentada tejes ropas

Para que yo viva dignamente.

Querida madre benéfica
 Azotado por el frío y la helada
 Caminas por el cerro y la pampa
 Desde el albor hasta el ocaso del sol
 Desgastando tus manos virginales
 Para que todo resulte favorable.

Clemente Mamani
En Jallalla warminaka (1997)

La palabra poética de Clemente Mamani, relaciona la imagen de la mujer con elementos como: Uta [casa], vida, madre, tejer pensamientos, colores del arco iris, sudor cristalino, torcer ovillos, trabajo, cubrir la desnudez. La madre es como aquella imagen que une la dimensión masculina y femenina, teje la parcialidad de arriba y la parcialidad de abajo, en el plano humano nos habla del cuerpo desnudo/abrigo, de la desprotección/protección.

También nos habla del cuerpo de la mujer donde la porosidad de su piel es atravesada por el frío helado donde radica su fortaleza cuando concluye con el verso *villka jalsut inti jalantkama* [desde el albor hasta el ocaso del sol]. Nos lleva a pensar no solo como el inicio y el fin de una jornada de trabajo, sino también como el inicio, “benefactora”, dadora de vida y el fin de la otra existencia.

La poesía de Clemente Mamani *Irnaqir Tawaqu* [Joven Trabajadora], expresa el orden andino de las cosas, transita en el tiempo y espacio femenino, pero desde el mundo de arriba, el alaxpacha. Interviene el tiempo espacio femenino del ser mujer joven donde capta lo efímero/eterno del tiempo de la tawaqu, al que va intervenir con *palabras suaves/quña arunakampi* en su expresión masculina, a modo de un sueño efímero/eterno la joven viaja al alaxpacha junto a “*Panqarkir suma wara wara*” [floreciente estrella], *Qinayanakar t’awrjam t’isasawa* [separando las nubes como lana] canta alegremente.

Pero lo efímero/eterno es posible también comprenderlo desde la cotidianidad de la tawaqu, cuyos ojos están acostumbrados a observar las nubes y las flores/ efímeras y pasajeras del tiempo. Este tiempo efímero/eterno de la *tawaqu* donde “*aprende a separar*” [t’isaña], está referido a separar la compresión de la lana, donde afinar, limpiar, son necesarias para hilar la lana suave. Desde el espacio tiempo femenino de la mujer tawaqu, este “separar las nubes” es también *leer el cielo*, “separa” los colores de las nubes de lo blanco y lo negro; “separar” nubes de lluvia, de granizo, a separar la

dirección del viaje de las nubes. No envano, el poeta en el último verso de su poema termina diciendo *Kusisitaw jayllinti* [canta alegre]. La *tawaqu* al “separar las nubes” sabe que su voz y canto joven va llamar, va seducir al llanto del cielo, nubes del alaxpacha traducida en lluvia. El poeta propone pensar cómo la *tawaqu* va desplegar el “canto alegre” de la *qachwa* de los jóvenes. En este sentido “el canto va tener la finalidad de establecer comunicación con los espíritus y las fuerzas” del alaxpacha en su expresión masculina.

Tanto en la primera estrofa como en la segunda del poema, el tiempo espacio femenino de la *tawaqu*, el ser efímero/eterno de la *tawaqu*, va relacionar con *irnaqaña* [trabajar], en el que una de sus trabajos al parecer es el “canto alegre”. Cuando dice: “Eres imagen de la Pachamama” su humanidad femenina adopta la dimensión divina. Entonces desde esa dimensión humano/divino es posible adornarla “Con sombrero de cerro nevado” y al bajar en su dimensión humana, *la tawaqu*, es arropada con *phullus* [prendas] de lana fina de vicuña, expresión de máxima distinción, así como la wayita/ de origen telúrica, para luego “correr con abarcas de carbón”. El poeta piensa metafóricamente desde la dimensión masculina cual *hombre/cóndor* que se llevó a la *tawaqu/joven* al cielo, del cual recuperó su libertad para “correr”.

Irnaqir Tawaqu

Iranqir q'apha tawaqu
Panqarkir suma wara wara
Qinayanakar t'awrjam t'isasawa
Kusisitaw jayllinti
Wiñay jump'ima pichart'asisa.

Tawaqu askiw irnaqtaxa
Pachamaman lantipatawa
Khunu qullut asxatani,
Wari phullut phullituni
Uraq wayitat pullirani
K'illimat wiskhitun jalnaqiri.

Qarjawir atipir tawaqu
Nayramamp urunak kisit'ayiri,
Ch'iwinak luratamamp mulljasa.
Kurmmi awayumax qhanaskiwa
Jan jiw't'iri ch'aman jallalliyasa
K'umisirinakr kahthatiyasa.

Clemente Mamani
En Jallalla warminaka (1997)

Joven trabajadora

Dinámica joven trabajadora
 Jovial estrella floreciente
 Separando las nubes como lana
 Alegremente cantas de emoción
 Limpiándote tu sudor sempiterno.

Muchacha del trabajo benéfico
 Eres imagen del Pachamama
 Con sombrero de cerro nevado
 Luces tu PHULLU de vicuña
 Y llevas polleras de wayita telúrica
 Mas corres exhibiendo abarcas de carbón.

Amiga que vences el cansancio
 Con tus ojos alegras lo días,
 Asustando con tu risa a las sombras.
 Brilla tu aguayo de arcoíris
 Demostrando tu fuerza inagotable.
 Haces temblar a los criticones.

Clemente Mamani
En Jallalla warminaka (1997)

En términos generales, el poeta a través del poema *Irnaqiri Tawaqu* hace relaciones con elementos de la parcialidad de arriba y abajo. La imagen de la tawaqu es tejida con palabras e imágenes, que penetra a la subjetividad de los mismos que capta lo efímero/eterno al mismo tiempo de aquellas imágenes. En un segundo momento desciende a la parcialidad del *aka pacha* en el que se juega con elementos y palabras que poco a poco se hace visible, palpable y humano. En una tercera parte el poeta entra en la subjetividad de las palabras en el que de pronto la figura de los efímero se hace visible: cansancio, la alegría, risa, (emociones efímeras) sombra, arco iris “vencer el cansancio” “con tus ojos alegras los días” “asustar con tu risa a las sombras” “brilla tu aguayo de arco iris”.

3.5. Luna/Mujer

Clemente Mamani, a través de su poema *Phaxsi* [luna], se deja iluminar por la *qhana* [luz] de la luna, para referirse al mismo tiempo a la *luna/mujer*, como dos entidades, dos cuerpos que están unidos por una columna vertebral que tiene dos rostros

una divina y otra humana, en ese orden nos va hablar de lo *eterno/efímero*: “*Wiñayan wiñayap aski qhaniri*” [De lo eterno para la eternidad iluminas], es la deidad que va ordenar y regular la fecundidad de la *pachamama* [mujer], de la *mama qucha* [lagos y mares]. Entonces, el poeta atrapa ese orden iluminador que le va llevar a decir *Qullasuyu chhijnuqir qhuya PHAXSI* [Luna Divina instaladora de Qullasuyu]. También el poeta habla de ese lado tierno de la luna/mujer que se impone ante la adversidad de las sombras y nubarrones, cual luz que espanta a las tempestades de la noche oscura que acelera la palabra.

Phaxsi

Wiñayan wiñayap aski qhaniri
 Qullasuyu chhijnuqir qhuya PHAXSI.
 Ancha qhanir qullqi janchini
 Jani akch'as samart'ir tawaqu,
 Ch'iwinaksti jan phiñasisawa
 Ina mullakpun imantasiyaxa.

Qinayanakan pixtup askichiri,
 Ch'amak arumanak jant'ukusaxa
 Jna tukusir janq'u qhantamampi,
 P'urp'u llakits tuwaqasiritawa.
 Tayna llamp'u uñnaqamampixa,
 Taqiniruw aruntasax jarytaxa.

Nayramamp arumanak kusist'ayiri
 Tuta ch'iyar awqanak chaqayasa.
 Sariri pachanak chimpuñatakixa
 Jayp'unakax saminaka sawurtaxa
 Jaqinakar samkamp k'achanchasa
 Atipir amuyunak p'arxtayasa.

Clemente Mamani
En Jallalla warminaka (1997)

Luna

Eternamente alumbras por siempre
 Luna Divina instaladora de Qullasuyu.
 Brillas con tu piel de plata
 Sin descansar joven aymara ni un instante,
 Las sombras sin mostrar protesta
 De susto se esconden en las entrañas.

Arreglas el pleito de las nubes,
 Vas desterrando las noches oscuras
 Con tu luz de blancura inagotable.
 Nos proteges de las penas ingratas.
 A plan de tu humilde mirada virginal,
 Saludando a todos das prisa jovial.

Alegras las noches con tus ojos
 Destruyendo a los enemigos oscuros.
 Para señalar los tiempos caminantes
 Tejes colores en las noches claras
 Adornando a los humanos con los sueños
 Despertando ideales triunfantes.

Clemente Mamani

En Jallalla warminaka (1997)

En el último fragmento nos habla nítidamente de esa mujer/luna cuyos “ojos alegran” [Alegras las noches con tus ojos/Destruyendo a los enemigos oscuros]. Y desde el lado divino [Para señalar los tiempos caminantes /Tejes colores en las noches claras]. Aunque en lengua y palabra aymara precisa mejor aquel orden regulador de la luna/mujer de los tiempos fértiles: “*Sariri pachanak chimpuñatakixa Jayp'unakax saminaka sawurtaxa*” [señalas los ciclos del tiempo/ tejes colores en los atardeceres].

Aquí claramente habla de las fases y ciclos lunares que ordenan e indican los tiempos fértiles y secos de la vida toda: humanos/animales del planeta tierra, como la relación de luna con los mares, cuando hace referencia al tejido de los colores, nos habla de la profundidad de los hilos de la palabra, la interdependencia necesaria, sugiere pensar de aquello que es visible/invisible. Nos sugiere pensar de tejido de la piel externa/interna que también se traduce en colores.

El poema *Phaxsi* [luna], es la expresión del rostro femenino, es la síntesis de la *dimensión divina/humana*, ordena los tiempos de la fertilidad de la vida. Expresa lo visible e invisible. El poeta hace relaciones con aquellos elementos que hacen al mundo femenino como sombra/nube, oscuridad/claridad, noche/día, tempestad/calma, enojo/tranquilidad, como en su dimensión divina y humana. En este caso de mujer joven.

3.6. Sarawisa

Clemente Mamani Laruta, en su trabajo titulado *Sarawisa. Nuestras costumbres* (2004), está formado por un conjunto de 28 poemas escritos en aymara, todas ellas sin traducción al castellano.

Pero revisando la palabra *sarawi*, proviene de la raíz *sara* [senda], está presente la idea de transcurrir o transitar, pero al combinarse con varios sufijos derivativos y aspectuales⁵², modifican el significado de la raíz *sara*. Por ejemplo, algunas de sus derivaciones son: el verbo *saraña* [ir por la senda], *sartaña* [caminar, levantar], *sarawi* [la senda por donde camina], *sarnaqawi* [lugar donde camina], *sartasiña* [levantarse], *sartasipxañani* [nos levantaremos], *sarantaña* [enrumbar], *sarxataña* [llegar después de], *sarthapiña* [juntarse uno con el otro momentáneamente], *saraqaña* [bajar de un lugar a otro], *sarayaña* [conducir por medio de], *saraskaña* [estar yendo], *saramukuña* [irse, deambular], *sarnaqaña* [caminar, transitar parte de la senda]. En términos de espacio tiempo sugiere transitar, caminar una parte de la senda, es decir que cada generación transita una parte de ese tiempo espacio de aquello que es infinito.

Sobre el significado del término *Sarawi*, Anders Burman, en su trabajo sobre la *Descolonización aymara (2011)* refiere que:

Sarawi sugiere una práctica contextualizada, no es una noción abstracta. Tampoco se trata de una noción abstracta de “práctica” desconectada del mundo concreto; sino una práctica en el mundo y más concretamente todavía, *una manera de caminar en el mundo*. *Sarawi* también se asocia con la “práctica nativa” y con “nuestras costumbres, y la práctica más “nativa”, más “tradicional” y más cargada de simbolismo es el ritual. (2011,189; énfasis añadido).

No obstante, cuando hace referencia a la palabra *sarawi* como “nuestras costumbres” como lo “tradicional” quizás puede resultar siendo una traducción castellanizada e ideologizada que vacía el contenido filosófico de la palabra. Por ello, percibo que el poeta no pretende reflejar sólo como una “costumbre” o unos “hábitos” así como sugiere la palabra traducida al castellano; sino sugiere pensar en aquellos modos propios de reproducir la cosmogonía aymara a través de la lengua y palabra poética aymara desde los tiempos ancestrales hasta los tiempos actuales.

⁵² Los sufijos aspectuales en los verbos, marcas de plural en animales. Existen numerosos sufijos verbales que marcan distinciones aspectuales, temporales modales y de transitividad.

Entonces, retomando su trabajo titulado *Sarawisa*, el poeta más parece referirse a *nuestra senda de la historia y de la vida*. El conjunto de poemas expresa la multiplicidad de tiempos, multiplicidad de elementos que hacen a la cosmogonía aymara. *Sarawisa* expresa el orden aymara de las cosas, transita en el tiempo y espacio andino: responde al principio de “oposición complementaria” y teje con palabras poéticas el mundo de arriba, interviene en su expresión masculina aquellos elementos de la naturaleza, le interesa captar lo visible/invisible de la realidad. Asimismo, *Sarawisa* va referirse a aquel símbolo que forma parte de las constelaciones de lucha política como es la Wiphala, símbolo que expresa los colores fríos y calientes del arco iris.

En *Sarawisa*, Clemente Mamani mantiene al igual que en otros, aquella “experiencia sensitva” particular con la *Montaña nevada: Illimani, Khunun Samanapa* [el suspiro del nevado] va estar presente en sus poemarios. Esta conexión con las montañas, le hace sensible, al oído, puede sentir cómo el calor del sol va despojando al Nevado su “*axsu*” [vestido de mujer], nos habla de algo que se parece a la desnudez de una madre, que necesita ser abrigada y protegida. El poeta puede oír el latido casi agonizante del nevado. Le interesa viajar por sus profundidades, tal la agudeza del poeta que penetra en *khunum samanapa* [el suspiro del nevado], el poeta rompe el *qhana chillunkaya* [claridad del hielo] con el calor de sus palabras. Este pensar desde el límite del poeta, puede conducirnos también a pensar desde el límite. Pero, la virtud del pensamiento poético de Clemente Mamani, es que nos abre a preguntarnos, y buscar posibles respuestas desde la senda de nuestras palabras.

Clemente Mamani, desde el espacio y tiempo masculino va referirse también al *Pachacuti* [tiempo de retorno de un nueva era del universo], a las montañas/los nevados/el hielo/frío/ que corresponde al universo simbólico del mundo de arriba, de igual modo se refiere e invoca a los animales del mundo de arriba como el puma, la llama, y otros. A través del *aru* [voz, palabra], lenguaje del hombre va hablar con el ser, con el *ajayu* [espíritu de las montañas, de las constelaciones, los animales del mundo de arriba], entonces utiliza palabras que desatan poder, coraje, fuerza de la parcialidad de arriba. Es en este contexto, trataremos de encontrar cómo piensa el poeta el deshielo de las montañas a través de las palabras en su poema *Khununa samaqiwiipa* [el suspiro de la nieve]:

Khununa samaqiwiwa

Phunchawinakata jithiqtañäni.
 Kikipa pacha chiqawnakaru purisina.
 Ukanx apachitax lluqup ancha suxuqiriwa,
 Alal qalanakan thithitat arsuyasaxa,
 qinayanakan phiñasitsa quñachiri,
 Qulluxa chhullunkhayat isthapitawa
 Khunun samipax thaqaskiwa
 Thuqhurinakan jaylliwip ch'amamchañataki,
 larama wak'a yaqawinakasasa
 Kikipa janq'uk uñstayañataki.
 Suma ist'aña sipanxa,
 khunu samaqix ist'asiskakiwa,
 amayanakan chilltap suyt'ayaski,
 arum samkanak wali unuqiyasina,
 Janq'uki taqiniru willikipasktaxa
 wali muspataw jakirinakaxa
 mixturacha sasaw sapktama,
 Khunu samaqitamawa luxuntayaski
 Khunu khunu qullunakaru tukuyasa

Clemente Mamani Laruta
 (Tomado de Poemas del Ande en traducción 2007, 17)

Suspiro de nieve

Es dable alejarnos de las fiestas.
 Llegando a los espacios de la naturaleza.
 Ahí el cerro vibra mediante su corazón sonoro,
 Haciendo hablar a las piedras congeladas.
 y suavizando la furia de las nubes
 La montaña esta vestidas de glaciär.
 el color de la nieve está buscando
 alentar el cántico de los danzarines
 hasta el azulado de nuestros adoratorios
 lo va exhibiendo en blanco parecido.
 Escuchando bien concentrado
 Se escucha el suspiro de la nieve
 Interrumpiendo el paso de las almas,
 Vas movilizando sueños nocturnos,
 Colocando el axsu del nevado a la sirina
 a todos de blanco lo vas enalteciendo,
 los pobladores muy admirados
 Piensan que eres mixtura natural
 Nieve tu suspiro va heland
 Transformando la nieve en cumbre nevado.

Clemente Mamani Laruta
 (Tomado de Poemas del Ande en traducción 2007,17)

Al inicio de su poema dice: *Phunchawinakata jithiqtañäni* [es dable alejarnos de las fiestas]; *Kikipa pacha chiqawnakaru purisina* [Llegando a nuestros espacios

sagrados]. Pone en discusión el tema de la *fiesta*, esto, debido a que la fiesta se ha convertido en el centro de atención en la vida de los aymaras, donde el exceso, el derroche de alegría, el placer y el goce se extralimitan. Entonces con su poética, pues pretende llamar la atención, *jithiqtañani* [alejémonos, retrocedamos] de este exceso de *fiesta y danza*. El poeta escucha, capta el exceso de ruido, para contraponer el ruido con el silencio. Asimismo, induce a pensar que el exceso de fiesta no deja escuchar ese latido del *lluqu* [del corazón] del nevado, por lo que es necesario apartarse para escuchar aquello que quiere comunicar a los seres humanos.

Luego dirá, *Kikipa pacha chiqawnakaru purisina* [de la misma manera [lleguemos a nuestros adoratorios], estos nuestros adoratorios son las mismas montañas y los nevados. Entonces es una forma de llamar la atención sobre el exceso de *la fiesta y la danza*. Más abajo aparece otra vez *Khunun samipax thaqaskiwa* [el color de la nieve está buscando] para dar fuerza al canto de los danzarines *Thuqhurinakan jaylliwip*⁵³ *ch'amamchañataki* [Para alentar el canto de los danzarines].

La poética busca contraponer distinto elemento como la *danza/canto*; *danza/cuerpo ruido/silencio*. Entonces, está llamando la atención porque existe un desequilibrio en la relación de varios de estos elementos, al *exceso de danza/exceso del movimiento corporal, pero falta el silencio, el canto*, hay que recordar que, desde la oposición complementaria, se extraña la ausencia de una de las relaciones provoca un desequilibrio, conflicto. Pues los oídos y los ojos del poeta captan aquel desequilibrio cuyas consecuencias son imprevisibles. La “experiencia sensitiva” del poeta denuncia aquel desequilibrio expresado en el exceso de danza, pero hay escacés del canto, de aquellas voces y palabras capaces de enternecer, corazonar, acercar al enojo de los dioses. Hay que dar cuenta que esta poética no sólo es de denuncia sino contiene a modo de respuestas para solucinar los vacíos que produce todo exceso en los humanos y no humanos, por ello através de su poética propone persuadir, convencer el enojo de las nubes para volver al equilibrio del *frío/calor; calor/ frío; deshielo/hielo* de las montañas.

⁵³ Clemente Mamani utiliza la palabra *jaylli* en el transcurso de sus trabajos para referirse *al canto*. El mismo define como “Canto popular destinado al reino vegetal y los plantíos comestibles, lleva el ritmo sobrecargado de imágenes costumbristas, señala la temporalidad de los productos agrícolas. Algunos de estos ejemplos de manera incompleta actualmente forman parte de las canciones de waynus tradicionales” (Pág. 4). Sabine Dedenbach (1996) citando a Huson (1985; también 1984) sobre el estudio realizado de la “poesía quechua” en la crónica de Waman Poma, distingue al *Jaylli*, como una forma poética.

En el poema *Khununa Samaqiwiwa* [El suspiro de la Nieve], va hacer referencia a la *montaña de nieve* como un ser vivo. Así como todo tiene vida en el mundo andino, las montañas y las rocas tienen vida. El poeta va escuchar *khununa samaqiwiwa* [el latido, suspiro del corazón de la nieve], hace hablar a las piedras, por lo que también va vestirle, va ponerle *el axsu*⁵⁴. “*Ukanx apachitax lluqup ancha suxuqiriwa*” [Ahí el cerro vibra mediante su corazón sonoro]. En este caso la *apacheta*⁵⁵ no es cualquier lugar, es el espacio que contiene el límite entre la parcialidad de arriba y la parcialidad de abajo. También tiene que ver con la vida y la muerte. Cuando dice “*ukanx apachitax lluqup suxuqiyi*” [la apachita está escuchando el latido del corazón del nevado] este verso me lleva a preguntar finalmente ¿De quién nos está hablando el poeta? ¿Cuál es el límite para poeta?

A través de esta poética, el autor pretende llamar la atención sobre la necesidad de tomar conciencia sobre el deshielo de nuestras montañas nevadas. Por ello que nos trae la imagen de un ser vivo, en el que se escucha el “latido del corazón de la nevado”, capaz de contemplar la desnudez de la montaña, y la necesidad vestirla, y protegerla. Entonces, si la montaña y el nevado tienen vida, nos sugiere pensar de la vida y muerte del nevado. Nos habla del deshielo acelerado de las montañas nevadas.

Alal qalanakan thithitatar suyasaxa,
Qinayanakan phiñasitsa quñachiri,
Qulluxa chhullunkhayat isthapitawa

[Haciendo hablar a las piedras congeladas.
y suavizando la furia de las nubes
La montaña esta vestidas de glaciar].

Su sensibilidad le permite escuchar el latido del corazón del nevado, sus ojos ven el nevado que se derrite y hace hablar el enojo de las piedras heladas, ausentes de nieve; querrá decir “*Alal qalanakan thithitatar arsuyasaxa*” para dar ese atributo sagrado a la voz y palabra para convencer, enternecer el enojo de las nubes [*qinayanakan*

⁵⁴ Ponerle el vestido. También nosotros podríamos decir que la pachamama va tener hambre, por eso se hace comer en el mes de agosto, en aymara decimos a esto “*lakan phaxsi*” [mes con boca abierta], es el tiempo donde la pachamama, las montañas tienen hambre, despiertan, es tan fuerte que el ser humano es susceptible de ser “comido”, esto está vinculado a la vida y la muerte. Por eso hay que dar de comer y ahí entra en juego otros elementos aquello que en un lenguaje antropológico se dice el rito, pero para el mundo andino aymara es la *waxt'a* (dar, es un ayni). La montaña te da y tu das de manera recíproca. Esto se da a través de los olores y aromas de las plantas, también va intervenir el fuego.

⁵⁵ Por eso en la apacheta cuando uno cruza, sube o baja hace un “rito básico” “challar” se dice para pasar, como pedir permiso y con mucho respeto.

phiñasitsa quñachiri], el poeta nos lleva a pensar y sentir esa correspondencia del vestido frente a la desnudez que también puede ser humana, pero en este caso es la “desnudez de la montaña” que pide al alaxpacha, para luego vestirse de nieve, de hielo “*qulluxa chhullunkhayat isthapitawa*”. Así como pide la reciprocidad del canto/jaylli, para llamar e invocar la presencia de la nieve en el aka pacha, para vestirla su desnudez.

Larama wak'a yāqawinakasasa
Kikipa janq'uk uñstayañataki

[hasta el azulado de nuestros adoratorios
lo va exhibiendo en blanco parecido].

Sí en la cosmovisión andina todo tiene vida, aquí también las palabras tienen vida por lo que “la palabra será sagrada” y será invocada con fuerza y poder, entonces estamos hablando de una forma distinta de relacionar las palabras con las cosas. Los versos insinúan a pensar que la ausencia del canto está provocando el deshielo, la muerte lenta de las montañas nevadas. Esto nos lleva a preguntarnos ¿Cuál es la relación del canto con las montañas nevadas? Esta respuesta quizás es posible hallarla en el mundo de abajo, en el canto de las mujeres. Ahí radica el poder y la fuerza de las mujeres como dice Denisse Arnold y Elvira Espejo, cuando trabaja el canto de las mujeres y su relación con la reproducción del ganado. El canto es este poder que moviliza la mujer, junto al tejido. Así como Harrison (1994) en su investigación *Signos, Canto en la Memoria de los Andes* ha encontrado que las mujeres quichuas de los Andes ecuatorianos cantan para el regreso de sus hombres “Así dondequiera que estén los hombres, regresarán a su mujer ‘verdadera’ a través de la fuerza lírica del canto y de las imágenes que son enviadas” (211) o “El poder de los pensamientos y las palabras del canto, sirven para que regrese hacia el cantante la persona para quien canta. A menudo las mujeres usan la metáfora de la pesca con anzuelo [...]” (211). Si esto ocurre en la cosmovisión andina a nivel de las relaciones mujer-hombre; tiene que haber un vínculo, una relación del canto de los humanos con el regreso de la nieve a las montañas del cual habla el poeta Clemente Mamani.

Por otra parte, el poeta transita y moviliza aquellos elementos que hacen al mundo de abajo, en su dimensión femenina como al espíritu del agua, los espíritus de las plantas y animales: Lago Tititaca, Ispalla, Ch'uqi Achu, Inal Mama coca. Así como plantas y flores que se convierten como símbolos que representan lo eterno/efímero: el

*Sank'ayu*⁵⁶ así como lo efímero de su flor en tiempo seco. *Panti Panti* [Flor del error], que simboliza al eterno error humano. También, de manera complementaria va referirse al espíritu de los animales: Illa, Mamaku, Wari Wawayá. De la misma manera, el poeta penetra en la subjetividad de las plantas y animales. Pero, no en el sentido que lo hace el yatiri aymara, cuya función es conectar, comunicar las deidades aymaras con el ser humano a través de la fuerza y poder de palabra, voz y lengua aymara. Más bien, aquí el poeta, al igual que aquellos forman parte de un *jaylli* [canto] o una *qhachawas* [danzas] tiene la función de conectar a través de las palabras con el ser humano- naturaleza.

En la cosmovisión aymara se piensa a través de metáforas, entonces están presentes todos aquellos elementos que hacen al mundo de los animales y las plantas. También va formar parte de este pensamiento aquellos momentos o situaciones trascendentales que hacen al ser y hacer a la vida de los humanos. Por lo tanto, en las producciones poéticas de Clemente Mamani se percibe aquellas experiencias sensitivas que forma parte de esa constelación poética como: *Nayra Jakawisa, Sañani, Jiwaspacha Taripasíwi, irnaqawi, Wiñay aymaratanwa, Aymaratanwa, Munasíwi Wawanaka, Awki, Chuymaya, kacharpaya*. A este conjunto de poemas, el mismo poeta va llamar como las “poesías reflexivas” que forman parte de un subgénero de la poesía aymara. En este sentido, Alavi (2007) va decir que una de las preferencias poéticas de Clemente Mamani son las “poesías históricas-reflexivas” que matizan el pasado histórico con el presente. Asimismo, sus poesías resaltan las “tradiciones y las costumbres” en la perspectiva del rescate y revalorización de los versos y tonalidades que se manifiestan como acción presente. En tal entendido, entre estas “poesías históricas-reflexivas” están aquellas poesías dedicada a los héroes y líderes de la historia de luchas anticoloniales de la nación aymara: Bartolina Sisa y Túpak Katari.

3.7. Pacha Kutxa/Tiempo de retorno

Pacha Kutxa (2013), es uno de sus últimos trabajos que contiene 26 poemas en aymara con traducción al castellano. Clemente Mamani Laruta, en el mismo *sarawi*, es decir, en el mismo orden de la cosmovisión aymara, transita, camina, el tiempo y espacio aymara. Evidentemente el contexto histórico, político e ideológico del país es

⁵⁶ Una variedad de kaktus, que pertenece a la familia cactácea de la región andina, el mismo es muy apreciado por sus flores.

otro, con la asunción del primer presidente indígena en el gobierno⁵⁷. En este contexto, el poeta como efecto de la “inspiración coyuntural” [como el mismo sostiene], define de la siguiente manera: “Pacha Kutxa se traduce como *el retorno al tiempo y espacio en proceso de cambio* con conciencia e identidad” (Mamani Laruta 2013, 4) entorno que intenta “consolidar desde el arte poético aymara con versos reflexivos”. Está claro que el discurso ideológico del “*proceso de cambio*” del gobierno, le inspira a pensar esta coyuntura desde la lengua y palabra aymara, expresada en *Pacha Kutxa o Pachakuti*. No en vano le va dedicar un poemario con el mismo título, así como va empezar y terminar con dos poemas dedicadas al “*tiempo de retorno*”.

El contexto político histórico que vivió del país, no sólo exigía otras categorías de análisis, sino también otro *ajayu* para pensar e interpretar la realidad. Entonces, el poeta va leer y pensar la realidad con el *ajayu de pachakutxa*; aquellos símbolos y elementos que hacen a la cosmovisión aymara como: *Willka Punku, Qaqa Titi Quta, Pachamama, Wiñay Chakana, Kikipa Kuka Laphi, Kurmi wiphayasa*. En este mismo sentido, la conversación y dialogo con distintos conceptos aymaras va a ser pensada con la claridad de la luz de la palabra y poema Pachakuti, que se va convertir en la línea transversal de su trabajo. Es decir, el poeta hace su lectura a la luz del concepto *Pachakuti* en las diferentes temáticas como: *Wawanakawi, Jawillt’awi, Suma Qamaña, Saminakasa, Uñt’awi, Taripawinaka, Phunchawi, Taqi Santu, Chuyma Qhanartaya, Pachakuti*. El poeta Clemente Mamani, piensa este proceso histórico y político a través de las figuras metafóricas expresadas en los dos héroes mas importantes en la lucha y resistencia anticolonial como son: Bartolina Sisa y Túpak Katari, a través de la imagen de estos dos héroes, el poeta quisiera “amarrar en el corazón” de sus hijos, aquella noción de “cambio” expresada en la palabras Pachacuti.

Pacha

Aski jakaña chixnuqiri
 wiñay jakaw pukarayasa.
 Illa Ispalla yuriyasa
 qalltayiri pachana.
 uñanchayir sarawinaka sawusa

Maxt’alla qhana pachana
 Willkar Phaxsiruw irnaqaytaxa
 chullpanakan sawkap qulluyasa

⁵⁷ En teoría existe un reconocimiento jurídico sin precedentes en los derechos lingüísticos, culturales, saberes de los pueblos indígenas. Aunque en la práctica no tenemos certezas de cuanto hemos revitalizado la lengua, palabra, arte, música, danza, más allá del folklore.

chacha warmimp jump'imp,
 Yaqhanakakiw kuns munjapxi
 Ukata kutipachanwa uñjastana

Clemente Mamani Laruta
 Pacha Kutxa, (2013, 6)

Pacha

Estableciste el vital del bienestar
 Fortaleciendo la vida eterna.
 Haciendo nacer la flora y la fauna
 en tiempo de génesis y antigüedad.
 Al cerrar el ojo antiguo de la oscuridad
 Tejiendo las costumbres de la lógica.

En la adolescencia del periodo de claror
 hiciste funcionar al Sol y la Luna
 anulando la bruma de los chullpares
 con el sudor del hombre y la mujer.
 Otros quieren mandarse la parte
 de ahí que estamos en tiempo de retorno.

Clemente Mamani Laruta
 Pacha Kutxa, (2013, 6)

Clemente Mamani, al hacer referencia al “*Retorno al tiempo y espacio*” aymara intenta poéticamente encontrar relaciones con aquellos elementos propios que hacen a la cosmovisión aymara, en este sentido, el poeta conversa con aquellas voces y palabras en cuya profundidad se esconde [*imanta*] la semilla del conocimiento aymara. Entonces el poeta aclara con su propia luz la relación de la palabra con el tiempo espacio aymara.

En este sentido, la palabra *Pacha* [tiempo-espacio] va estar referida al “tiempo de génesis y antigüedad”, al origen de la vida “*Illa Ispalla yuriyasa*” [haciendo nacer la flora y la fauna]. Aquí podemos percibir que ese origen, del tiempo está relacionado a la vida en un sentido genérico, entonces va hacer referencia a la vida; no solo de los seres humanos; sino tanto de plantas y animales. Cuando el poeta intenta encontrar relación de la palabra Pacha con el “proceso de cambio”, en el concepto, más está presente el contenido de una coyuntura ideológica política, que logró la inclusión social que históricamente fueron excluidos. Pero, de ningún modo modificó, aquel pensamiento colonial de dominación, donde la historia se pensó desde el orden occidental colonial, y la noción de tiempo cronológico y lineal es imperante, y peor, las relaciones de poder son aún mucho más sojuzgantes. Más bien se profundizó la manipulación del lenguaje, y es utilizada como arma política de dominación. Es decir que el contenido de la palabra historia no se vació ni cambió. Entonces, la noción de tiempo espacio que propone la

palabra *pachakuti* expresada en la lengua y palabra aymara, proviene de otra ciencia y de otra senda. Por ello, esta coyuntura política que vive el país no podría considerarse como un *tiempo que se cierra*, o un *tiempo que se acaba*, como dice el poeta *Ch'amak nayra jiskt'apiwina* [Al cerrar el ojo antiguo de la oscuridad], para el poeta “este proceso de cambio” en un sentido metafórico es como *cerrar un tiempo oscuro*, que *daría a un tiempo de luz y claridad*, para tejer la senda del pensamiento aymara “*uñanchayir sarawinaka sawusa*” [tejiendo las costumbres de la lógica].

Siguiendo el orden anterior, en la segunda estrofa, cuando hace referencia de cómo *Maxt'alla qhana pachana*” [En la adolescencia del periodo de claror] “*Willkar Phaxsiruw irnaqaytaxa*” [hiciste funcionar al Sol y la Luna], efectivamente nos está hablando de cómo el tiempo joven está relacionado al tiempo de claridad que anula el tiempo antiguo de los chullpas que está asociado al tiempo oscuro en el que funcionaba el “mundo al revés”, de similar manera este tiempo viejo de nuestros tiempos del supuesto “cambio” daría lugar a “cerrar un tiempo oscuro”, “*Ukata kutipachanwa uñjastana*” [de ahí que estamos en tiempo de retorno].

3.8. “Samkax qhanaruw tuku” /El sueño se ha convertido en realidad.

“*Samkax qhanaruw tuku*” Clemente Mamani piensa que el “tiempo de retorno” y se ha hecho realidad, el tiempo oscuro, “las nostálgicas sombras”, “tristeza de los oprimidos” se ha alejado, así como en otro de sus poemas en “*Los avatares*”⁵⁸ en uno de sus versos va decir categóricamente que “se ha vencido todos los avatares” “con la benéfica unidad” y “Avatares márchense a la lejanía” “No pueden enraizarse en el pueblo”. Por otro, este “tiempo de retorno” daría lugar a “retornar” al tiempo del *Suma Qamaña* [Buen vivir]⁵⁹ “enraizando al ideal recíproco” en el que los avatares, inevitablemente “obedecen” al tiempo de retorno. Tiempo que da oportunidad de caminar en nuestro sarawi, nuestras sendas, a “fortalecer nuestra cultura e identidad”. En este sentido, el *Suma Qamaña*⁶⁰ es repensado poéticamente en el sentido originario

⁵⁸ Clemente Mamani Laruta, “*Taripawinaka* [Avatares]”. **En:** Pacha Kutxa (2013: 27).

⁵⁹ Clemente Mamani Laruta, “*Suma Qamaña* [El buen vivir]”. **En:** Pacha Kutxa (2013: 14).

⁶⁰ *Suma Qamaña* [buen vivir], es otra de las categorías reflexionadas por el poeta. La categoría *Suma Qamaña* fue traducida al quechua como *suma kausay* y *Nandereko* en guaraní convirtiéndola de esta manera como parte del repertorio de conceptos del discurso ideológico en el marco de las sugerentes y aparentes políticas de “desarrollo” utilizados en la primera gestión del gobierno de Evo Morales (2006-2010). Pero en la actualidad ha sufrido un vaciamiento en cuanto al sentido y contenido profundo del concepto, debido a los giros políticos e ideológicos que dado la gestión del llamado “gobierno indígena” a fuertes tendencias extractivistas de los recursos naturales del país, de tinte neoliberal tan criticado por sus

de la filosofía de convivencia humana en abundancia. Javier Medina (2006) desde un punto de vista filosófico y económico en la introducción a su libro “Suma *Qamaña. Por una convivialidad post industrial*” cuenta algunos antecedentes de cómo surge el interés sobre el tema por los movimientos *municipalistas*:

“[...] tenía por objeto llamar la atención acerca de la comprensión indígena de la Vida buena: *SumaQamaña*, en aymara, *Ñande Reko en guaraní*, como una condición indispensable para diseñar políticas públicas de lucha contra la pobreza que tuvieran en cuenta la cultura y la subjetividad de los actores locales [...] la demanda ha ido creciendo a medida que lo indígena se iba mostrando más fehacientemente no sólo como una alternativa de relevo, a una visión cuantitativa y economicista de la lucha contra la pobreza, sino como un insumo importantísimo para el diseño global de un nuevo país. Por tanto, pues, esta edición se ubica dentro del movimiento más amplio que buscaba refundar Bolivia en la Asamblea Constituyente, mediante una nueva constitución política que tuviera en cuenta las dos civilizaciones que nos constituyen: la occidental, mas cuantitativa, y la indígena originaria, mas cualitativa. (Medina 2006, 6; énfasis añadido)

Sin embargo, Clemente Mamani intenta visibilizar poéticamente aquello que esconde la palabra, con luz propia, encontrando aquellos sentidos y relaciones de aquella convivencia orientada y guiada por el *sara* [senda], *sarawinaka* [sendas], en la convivencia comunitaria, que contradice absolutamente con modelos individualistas.

Kutxa

Samkax qhanaruw tuku
Kikipa Pachax kutxaniwa
T'aqhisirinakaru llakita uñtasaxa,
P'urp'u ch'iwinaka uñxasina
Suma qamawi awatisina,
Amthapisina waruwaru yapu

Ayni amtawinaka saphintayiri
Taripawinakax jumara jaysayasiwa
Sarawisan chanipa yaqasa.
Kikip kunkis pukarayañaxa
Jayma kurmit chimpuni

Clemente Mamani Laruta
Pacha Kutxa, (2013:7)

adversarios teóricos y políticos. Este vaciamiento se profundizó por la intervención y militarización del gobierno a la Marcha de los indígenas de las Tierras Bajas, por la preservación y conservación del Territorio Indígena y Parque Nacional Isiboro Secure (TIPNIS) que está ubicado en el Departamento del Beni de Bolivia.

Kutxa

El sueño se ha convertido en realidad
 El auténtico tiempo ha retornado
 viendo la tristeza de los oprimidos
 Observando nostálgicas sombras
 y cuidando el buen vivir
 Recordando el andén agrícola.

Enraizando el ideal recíproco
 las dificultades te obedecen
 Valorando el precio de nuestra cultura.
 Ahora es cuando
 de fortalecer nuestra identidad
 con señal de arco iris comunal.

Clemente Mamani Laruta
 Pacha Kutxa, (2013, 7)

La producción poética de Clemente Mamani no está ajena del contexto político ideológico del momento en que transita el país, el poeta piensa la noción de “cambio” desde las propias categorías como el *Pacha Kutxa* y *Pachakuti* [tiempo de retorno], el contenido de la lengua y palabra aymara, expresa la relación con la cosmovisión, en el que están presentes el principio de la dualidad complementaria, donde la organización de las palabras devela aquella unidad de opuestos, la multiplicidad de imágenes metafóricas están presentes en el transcurso de sus poéticas. Entonces, la noción de cambio que pretende pensar desde la lengua y la palabra aymara *Pachakuti*, no expresa aquello que contiene la palabra “cambio” en castellano. La palabra *Pachakuti*, va más allá de aquel significado solo social, el “retorno del tiempo”, sugiere un nuevo orden en el universo. Aunque el mismo poeta reconoce que es “producto de la inspiración coyuntural”, el poeta piensa desde estas categorías de análisis, pone a operar estas palabras en un momento de aparente “cambio”. Tal vez, lo aparente de la palabra “cambio” en el discurso de un gobierno de “rostro indígena” debele aquella verdad histórica que se traduce para él en un *Pachakuti*, en el que nuestros dioses y wak’as ayudaron para “abrir el camino de retorno.”

Pachakuti

Kunkimax ancha sutinchatawa,
 amuyt’amasa wali jakhutawa
 Qhipar uñtasas nayraru sartaña
 Lamar quta qamasa chixnuqasa
 quri tuturanak mirantamp chika.

Chimpu uxinaka kut’ayantaxa,

jach'a jikisiwinaka waqaychasi,
 kunkanchawinaka jaqhupkiyañayaki.
 Wayra tatas qina khuyuyi.
 jamach'inaka wasitat kusisit jaylliyipxi.

Pachanakana saratap kutirayiri
 aski nayra sarawinaka tumpthapisina
 p'arxtaña pirqanak sartaytaxa
 lup'iña thakhinaka sawuntasa
 wasururu qalanakar arsuyasa.

Wali uñakipat pachakuti.
 markax arsutama iskt'aña munapxi
 kikip sarawinak q'ayachasi.
 Pachakuti jump'imamp waqaychaxita
 janchijana saphita uñt'añataki.

Clemente Mamani Laruta
 Pacha Kutxa, (2013, 31)

Tiempo del retorno

Tu objetivo cósmico renombrado,
 tu lógica es muy contabilizada:
 Mirar el pasado para proyectar el futuro.
 Consolidando el coraje del mar
 Junto al crecer totorales de oro.

Haces retornar las simbólicas olas,
 propiciando los grandes encuentros,
 para cambiar el desarrollo cotidiano.
 El padre viento hace silbar la quena
 y las aves de nuevo cantan alegremente.

Desenvuelves el marchar del tiempo
 rescatando las tradiciones benéficas
 estableciendo paredes de reflexión
 tejiendo los caminos de pensamiento
 haciendo que las piedras de ayer hablen.

Muy observado tiempo de retorno.
el pueblo quiere escuchar tu discurso
 valorando las típicas tradiciones.
 Pachakuti aliéntanos con tu sudor
 para conocer la identidad de mi raíz.

Clemente Mamani Laruta
 Pacha Kutxa, (2013,31)

3.9. Wartulina Sisa: “Victoriosa mujer de coraje”

Aquí parece poner en evidencia cuando el poeta aymara, en dos de sus poemas dedicado a los dos líderes que permanecen en la memoria de sus hijos, que en cada movimiento de lucha y resistencia aymara se reaviva el *qamasan aru* [palabras de coraje], de Katari, empieza a latir en el corazón de las movilizaciones indígenas.

Wartulina Sisa, iskt'ita

Wartulina Sisa. Iskt'ita,
atipiri qamasan warmi
chippacha sarnaqawi yatiyita
jani atipxata q'urawa qhiwtasa
muñampi purinirinar mulljasina.

Wartulina Sisa. Isktitaya.
Arsutamax jan aqch'as chhaqiriwa.
ch'amamax tutukampiw waypuliski
qamirinakana taripawinak lluxthapisa
ispañula pallapallanakar atipxiri.

Wartulina Sisa. Isktapxita
Aywiyala uraqi chuymansa
janiwa ina ch'usar wila wartawaytaki,
qhispiyiri kunkimax saphintatawa
pusi wayra ch'aqa chiqawjanakana.

Wartulina Sisa. Niya ist'apxistawa.
Jichhawa jichhanixa
anti larama janchimaxa t'iri jakatawa,
amparanakama ancha alayaru aytastaxa
mayacht'asiwinaka sartasiñ jayllintayasa.

Clemente Mamani Laruta
Pacha Kutxa, (2013, 22)

Escuchame, Bartolina Sisa

Bartolina Sisa. Escucha
victoriosa mujer de coraje
relata nuestra verdadera historia,
moviendo la invicta honda
que va asustando a los invasores.

Bartolina Sisa, Escúchame,
Tu grito es algo imperdible
que conjuga la fuerza de los huracanes
destrozando las trampas de los imperiales
derrotando al ejército español.

Bartolina Sisa. Escúchenos
 en el corazón telúrico de América,
 no envano derramaste tu sangre mártir,
 enraizado el argumento liberador
 en los cuatro puntos cardinales.

Bartolina Sisa, ya nos escuchaste.
 Ahora es cuánto. Lo que sea
 tu endurecida piel morena esta cicatrizado,
 levantas tus brazos altura triunfal
 interpretando canciones de unidad y rebelión.

Clemente Mamani Laruta
 Pacha Kutxa, (2013,22)

Clemente Mamani, leal a esta memoria colectiva, fuente de fuerza y coraje, va reavivar a estos dos líderes: *Juliyán Apasa/Julian Apaza* y *Wartulina Sisa*, *iskt'ita/escúchame Bartolina Sisa*. Pero en esta coyuntura llamado “proceso de cambio” en el que su lectura desde la lengua y palabra aymara toma sus propios sentidos. Por ejemplo, casi al final del poema “*Wartulina Sisa, iskt'ita*” [escúchame Bartolina Sisa] sugiere a pensar que este Pachakuti es una realidad, por ello en los primeros versos de la primera estrofa del poema conversa con la heroína *Wartulina Sisa*, como una “*victoriosa mujer de coraje*” en este verso, va decir “*moviendo la invicta honda*”, “*que va asustando a los invasores*”. En el mismo sentido, en la segunda estrofa dice “*Que conjuga la fuerza de los huracanes*”, “*destrozando las trampas de los imperiales*”, “*derrotando al ejército español*”. Pero la línea maestra que orienta en la narrativa de la historia de la colonización europea en AbyaYala, desde sus inicios nos relata historias de derrotas, más que de triunfos de la lucha indígena. Pero, aquí el poeta aymara contradice a aquellas narrativas de colonización y descolonización que nos hablan más frecuentemente de derrotas que de triunfos. Además, el poeta nos habla del “triunfo a las trampas imperiales, derrotando al ejército español”. Nos habla de la *Wartulina Sisa* triunfante.

Asimismo, el poema es categórico cuando dice que “*Wartulina Sisa. Niya ist'apxistawa*” [Bartolina Sisa, ya casi nos has escuchado] y nos va hablar de la “*piel morena cicatrizada*” nos describe a *Wartulina Sisa* triunfante en esta batalla, donde esta lucha ha terminado y donde la mujer ha salido victoriosa y “su piel morena esta cicatrizada”, está sanada y “levanta sus brazos, triunfal” “interpretando canciones de unidad y rebelión”. El poeta nos trae al pensamiento la imagen de una mujer guerrera y

victoriosa, que salió de la batalla con las heridas cicatrizadas. Una mujer victoriosa que humilló de pie a las fuerzas opresoras.

Tu endurecida piel morena esta cicatrizada,
levantas tus brazos altura triunfal
Interpretando canciones de unidad y rebelión.

Desde esta perspectiva poética, queda atrás aquella imagen de mujer representada a Qullasuyu, hija de Wartulina Sisa, como *una mujer en plena batalla* que inspiró a *Mery Wilma Illanes Mamani*, una de las poetas de septiembre (2000) que escribió en su poema “Pachar Aru”, “*jumaw uñjastaxa Chuyma p’iyjata*” [tu que te encuentras corazón perforado] “*wilampi warsuta*” [bañada en sangre].

Qullasuyu, Qullasuyu markasa, *jumaw jarphiman uñjta*,
Kunayman ch’axwawinaka, *wila wartasiwinaka*.
Qullasuyu, Qullasuyu marka, *jumaw uñjastaxa*
Chuyma p’iyjata, wilampi warsuta

[Qullasuyu Qullasuyu nuestro pueblo, tu vez en tu regazo
Todas las batallas, sangre derramada
Qullasuyu qullasuyu pueblo tu que estas
Corazón perforado, ensangrentado].

(Mery Wilma Illanes Mamani
Provincia Murillo, Achocalla)

La palabra *Pachakuti* en el aymara contemporáneo se ha constituido en una categoría política que permite analizar y comprender el proceso de colonización y descolonización. Aquí se representa el cuerpo de la mujer, cuya “piel ha sido cicatrizada”. Estos versos, nos puede inducir a relacionar con el movimiento religioso del Taki Onqoy “que incitaba al regreso al culto de las huacas, que son a su vez las deidades prehispánicas y los recintos en los que se realizaba su veneración” (Wikipedia 2021)

El movimiento del Taki Onkoy, la enfermedad del baile, surge en los inicios de 1560 en el actual Perú. Los taquiungos eran sacerdotes incas que se decían mensajeros de las huacas o dioses andinos y recorrían las poblaciones invitando a la población a abjurar del cristianismo y prepararse en el ritual de purificación que los preparaba para la transformación de la sociedad: “no crean en Dios ni en sus mandamientos, no adoren las cruces ni imágenes y no entren en las iglesias. Practiquen los ayunos que se acostumbraban en tiempos de los incas y no copulen sin antes haber tomado chicha. Pizarro venció a los incas en Cajamarca porque Dios había vencido a las huacas, pero ahora todas han resucitado para darles batalla y vencer a Dios”. El movimiento del Taki

Oqoy fue una forma de lucha ideológica y movimiento de rebelión, que supuso para los indios la puesta en práctica de los principios morales: la resistencia contra el mundo hispánico y la condición que la posibilitaría, esto es, la solidaridad dentro del mundo andino. (Biblioteca Digital UNCUYU, 2006)

Por otro lado, Burman (2011) a propósito de estudiar la *Descolonización Aymara*, señala que el “*Colonialismo es una enfermedad [usu] y también la causa de otras enfermedades*” (253). La palabra aymara *usu* es una traducción castellanizada para referirse de modo general como enfermedad, pero la palabra *usu* mas bien significa dolor, por eso se dice, por ejemplo *piqiw usutu* [me duele la cabeza], no decimos la cabeza enferma, *purakaw usutu* [me duele el estómago]; no decimos mi estomago enfermo, o *cayuw usutu* [me duele los pies], no decimos mi pie enfermo; *usur jaqi* [mujer de dolor], para referirse a la mujer embarazada, no se dice mujer enferma, por que el embarazo no es una enfermedad, sino mas bien se referirá a aquel proceso doloroso de dar a luz al niño.

Como efecto de la traducción castellanizada se tiende a generalizar y dicotomizar lo *enfermo/sano*, pero “*usu*” es un dolor que más que hacer relación al cuerpo enfermo, es un dolor específico o generalizado del cuerpo. Entonces cuando Burman (2011) habla de la colonización como una enfermedad, parte de una traducción castellanizada que no hace referencia exactamente a la enfermedad, sino a lo doloroso y traumático que fue la colonización de los cuerpos. Sin embargo, de acuerdo a la versión de Ariruma Kowii (2021) “en el kichwa tenemos *unkuy* para decir [enfermedad] y *nanay* para decir [dolor]” (comunicación personal).

Según Burman (2011) las nociones aymaras más importantes relacionadas al colonialismo son: la *idea de pérdida*, la *idea de imposición*, y la *idea de no estar completo*. Y el proceso inverso de la descolonización es entendida como el proceso de curación”. En esta línea, Clemente Mamani y los poetas y las poetas de Septiembre (2000) nos hablan (Ver el tercer apartado de este capítulo de *Qamasan Arunaka* en Mujeres aymaras) a través del lenguaje poético en lengua aymara donde la *noción de herida/sangre* está relacionada al colonialismo y la *noción de cicatrización/sanación de la herida* esta relacionada a la descolonización. En términos aymaras, más nítidamente se puede entender como el *Pachakuti* [Tiempo de retorno].

3.10. Julyan Apasa: El “caballo en cenizas”

Por otro lado, tomando en cuenta la imagen del héroe *Juliyan Apasa* [Tupak Katari], el poeta en el correr de su poética de combate relaciona con elementos como; el Pachacuti, el “retorno del tiempo” esperado, “en todos los lugares de combate”, su “coraje” “su plateado pututu liberador”, habla de aquel instrumento cuyo sonido, voz y lenguaje masculinos con el que anuncia la proximidad de un suceso trascendental para la comunidad. Pero este anuncio es para “citar a todos” a una “reunión trascendental” que habla del fin de un tiempo, que establece, “acabar con las discriminaciones”. Nos habla de un *acabar/establecer, fin/inicio* de un tiempo. El poeta está pensando de el límite de la historia, el Pachakuti, el “retorno del tiempo”. Entonces, pensar el Pachakuti a través de la imagen del héroe Julián Apaza le lleva a pensar en la victoria, en el triunfo de la batalla, por eso va decir que “tiemblan los malvados ambiciosos”. Nos habla de ese fin del tiempo casi apocalíptico: “*qaqilunakap qhillar tukuyasina*” [terminando sus caballos en ceniza].

Julyan Apasa

Juliyan Apasa, taqhtsmawa,
Taqi ch'axwawi chiqawjanakama
nayaru qamasama churañamataki,
qhisphiyiri qullqhi pututuma
wali jach'ata arsuyañaytaki

Juliyan Apasa, jichhax mayismawa
mä pita taqiniru jawsthapitxita
mä jach'a ulaqa tantachawiru
Jani walt'awinakaxa qhupstañapataki
jisk'achawinaka p'amp'achasina.

Juliyan Apasa, Wiñaya arxatirisa
yanqha imant'irinakar khathatatiyiri
qaqilunakap qhillar tukuyasina
t'aqhisiyirinakaru qillirayasina
jan tukuskiri pukara ch'amampi
Juliyan Apasa, Tupaj Katari,
Qullana wila wartatamaxa
kuti thakhi thakhinchaski
atipt'awi lup'iwinaka qhanayasina
inal mama kukamp chikt'ata.

Clemente Mamani Laruta
Pacha Kutxa, (2013,23)

Julian Apaza

Julian Apaza, te busco
 en todos los lugares de combate
 para que me concedas tu coraje,
 y levante tu plateado pututu liberador
 en llamarada de mayor convocatoria.

Julian Apaza, ahora te pido
 que de una vez que nos cites a todos.
 A una gran reunión trascendental
 para establecer las dificultades
 Acabando con las discriminaciones.

Julián Apaza, eterno defensor
 tiemblan a los malvados ambiciosos
transformando sus caballos en ceniza
haciendo arrodillar a los explotadores
 con tu fuerza de fortaleza inagotable.

Julian Apaza, Tupaj katari,
 tu **sagrada** sangre derramada
 abre senderos en el camino del retorno
 alumbrando ideales victoriosos
 Junto a la sagrada hoja de coca.

Clemente Mamani Laruta
 Pacha Kutxa, (2013,23)

En este caso, cuando el poeta utiliza la metáfora del “caballo en ceniza”, aquí el caballo representa como un símbolo de dominación y colonización. El caballo es la imagen, el símbolo de la colonización española que aún está latente en el imaginario indígena. Nos habla de aquel caballo que estranguló a Tupak Katari (1781). Ahora convertir el “caballo en ceniza” quiere decir que realmente ha ocurrido un “suceso trascendental”, significa que la dominación se hizo ceniza, después de más de doscientos años, los hijos de Tupak Katari viven este “suceso trascendental”, vencer y reducir en “cenizas”, “haciendo arrodillar a los explotadores”. El “*caballo en cenizas*”, representa el fin de un tiempo de sufrimiento y colonialismo. Este *Pachakuti* pensado desde la imagen de Tupak Katari, es resultado del diálogo creativo de dos conceptos importantes que explica ese suceso. Es el fin e inicio de un tiempo desde nuestro propio horizonte histórico donde “la sagrada sangre derramada” por Tupak Katari “abre senderos de luz en el camino del retorno”.

El poeta Clemente Mamani, a través de “palabras reflexivas” o “palabras escogidas” habla con ajayu, como viviendo su propio pachacuti de su yo interno. En su poema aymara *Pacha Kutxa* [tiempo espacio retorno (literal)], vive aquel tiempo de

retorno de un nuevo orden del universo. Su poética permea aquello que es intangible, invisible el volver al tiempo de retorno. Desde su sarawi de hombre, atrapa con las palabras la subjetividad del tiempo y espacio aymara, va referirse al universo simbólico del mundo de arriba, pachakuti, a las montañas, los nevados; el hielo, el frío; de igual manera, evoca a los animales del mundo de arriba como el puma, la llama, y otros.

4. Conclusión

Como podemos ver la “noción de cambio” pensada desde el Pachakuti aymara nos proporciona elementos muy interesantes para el análisis e interpretación de las subjetividades indígenas, en este caso concreto la subjetividad aymara. Pues visibiliza de cómo aquella subjetividad en coyunturas concretas se puede cambiar, donde pone en etredicho aquellas interpretaciones demasiado ideologizadas de la realidad e historia de las poblaciones indígenas, que nos hablan del proceso de “colonización” donde subyace todavía la noción de “poder que domina y aplasta totalmente”. Estas ideas sólo dieron lugar a alimentar aquella “teoría de la derrota” latinoamericana.

Pero, pensar el cambio desde nuestros propios parámetros, desde nuestras propias categorías nos abre un camino distinto para el “retorno del tiempo”. Esta coyuntura leída desde el *Pacha kuti* o *Pacha Kutxa* nos permite trastocar, no solo un cambio de “tiempo-espacio” a un nivel retórico; sino nos permite pensar y recrear nuestra subjetividad atrapada en el no retorno del tiempo. Este es un pachakuti que permite encontrar, en el sentido literario de las palabras, a nuestro *chuymanct'iri arunaka* [palabras que llegan al corazón, a la conciencia] frente a aquella “realidad ensangrentada” y trágica. Finalmente es un *Pachakuti de la subjetividad* que lleva a hablar de un *qullana arunaka* [palabras sagradas, palabras que sanan el corazón], son aquellas palabras que “cicatrizan la piel morena” del cual nos comunica el poeta aymara. No en vano son las palabras que nos acercan a los dioses.

Pensar la historia, el Pachakuti o pensar simplemente la “noción de cambio” a través de las figuras metafóricas de nuestros héroes como Bartolina Sisa y Tupak Katari, es una manera propia de pensar desde la lengua y palabra aymara que nos ayuda a comprender la historia de otro modo. También es una forma de pensar desde el límite y vínculo. Es pensar desde el *janchi* [tejido] y *ajayu* [espíritu] de nuestros líderes que gestaron ese gran movimiento indígena de lucha y resistencia anticolonial (1781). Tiene

sentido aquí, recordar el relato del retorno de Inkarrí, para hacer notar la memoria histórica, al respecto:

Se conocen numerosas versiones del mito del Incarrí que narran con complejo simbolismo la derrota del soberano andino Inkarrí frente al rey de España y su decapitación. Según las versiones más significativas, la cabeza está oculta en algún sitio y, desde ella, el cuerpo del Inca vuelve lentamente a regenerarse. Entonces, cuando llegue a completarse su cuerpo, volverá Incarrí y la situación de dominación se invertirá. Parece que estas versiones plantean la esperanza de un pachacuti, de una “vuelta del mundo”, que ha de garantizar el regreso del Inca Rey y el retorno de la prosperidad. (Omer 2015,405)

De modo similar, Burman (2011, 24) señala que el cuerpo de Tupak Katari está en movimiento, y de acuerdo a la leyenda, el día en que se reconstituya, los aymaras, como pueblo y como nación se reunirán y se cumplirá la profecía que según la tradición, Tupak Katari emitió antes de su muerte: “*yo muero, pero volveré y seré millones*”. Pero desde la lengua y palabra aymara la frase completa parece ser esta: “Nayawa jiwta, nayjaruxa waranqa waranqanakawa sayt’asipxani” [Yo muero, después de mí, miles y millones se levantarán]. Sobre estas palabras proféticas de Tupak Katari, Javier Medina (2006:49) comenta que “*Waranqani* significa [con millones] de estrellas”.

Esta relación de waranqa con las estrellas, tiene cierta coherencia porque proviene de la raíz, *wara wara* [estrellas] e indica la cantidad infinita de las estrellas del cielo, presenta el sentido infinito de la constelación, cuando repetimos “*waranqa waranqani*”. Entonces la poética de Clemente Mamani es profunda y certera porque no solo nos propone hablar de un pachakuti político, sino nos habla de un pachakuti de la subjetividad, y subvierte el ser interno de ese *jiwasanaka* [nosotros] colectivo de los hijos de Bartolina Sisa y Tupak Katari. Este parece ser un horizonte, una utopía mucho más próxima que propone el pensamiento aymara.

Capítulo cuarto

Qamasan arunaka: Las mujeres guerreras del qullasuyu

Mujer aymara

Inalterable raza de bronce
 Indómita ser vestida de hazaña.
 Impulso inquebrantable de la montaña
 Con detectora mirada de vicuña.
 Vencedora del maldito coloniaje.

Fuerzas del optimismo inalterable.
 Herencia de cosmogonía filosofal.
 Esencia del talento ancestral
 Con tu firmeza escribiste el historial
 Exhibiendo tu gran onda invencible.

Tus brazos rompieron el desdén
 Con los ecos del pututo vibrante
 Y el sol naciente del continente,
 Sin vacilar en el tiempo desafiante
 Con mano endurecida siembras.

Victoriosa fibra de los Andes
 Vital de cordillera humana
 Sostienes el vestigio con la quena
 Exponiendo el rostro con la Pachamama
 Invictas en el firmamento andino.

Clemente Mamani Laruta
 Jallalla warminaka (1994, 29)

1. Introducción

En este apartado, *Qamasan Arunaka* [Palabras con coraje y fuerza] se presenta una forma poética que se crea en el contexto de las luchas sociales y políticas contemporáneas de la nación aymara. No obstante, leyendo a Thomson (2006) se puede encontrar cierta relación con el *Jaylli*, aquel canto guerrero en el levantamiento indígena liderado por Tupak Katati (1781).

Aunque el mismo poeta compilador de los poemas, atribuye este género poético a los tiempos antiguos en el que se denominaba *Wanka*, “poema de carácter ritual, empleado en las confrontaciones como arenga, para adquirir el coraje” era necesario invocar el ajayu las deidades tutelares en un contexto adverso. Este género era recreado

en el campo agrícola y ganadero, “hoy el proceso socioliterario ha cambiado” al campo de la confrontación política e histórica.

Es en este contexto político e histórico adverso se recrea esta forma poética donde las mujeres despliegan *qamasan arunaka* [palabras con poder y coraje], *qhuru arunaka* [palabras de enojo]. Asimismo, en una realidad y situación de conflicto político de dominación, es un campo propicio para desplegar también *p'arxtaña arunaka* [palabras que despiertan] el pensamiento colectivo, o palabras que llegan a la conciencia colectiva. Así podemos escuchar en el lenguaje poético de las mujeres donde las mismas palabras expresan, desatan, despiertan el poder y *coraje* de la palabra y voz de la mujer.

En este sentido, nos dedicaremos a analizar e interpretar un conjunto de poemas del texto *P'arxtañ Chapar Arunaka* [Poesías de reflexión aymara] (2000), compiladas por el poeta aymara Clemente Mamani, el mismo es un texto sencillo de 36 páginas y contiene 23 poemas de reflexión en lengua aymara, producidos tanto por mujeres y hombres. Nos detenemos particularmente en esta producción poética, porque consideramos que es una importante pesquiza en términos de un pensamiento político, histórico de hombres y mujeres que vivieron un momento histórico de insurgencia política en septiembre del año 2000.

Entonces las “Poesías de reflexión Aymara” como lo denomina el poeta Clemente Mamani, no sólo es una reflexión, ni solamente es una manera propia de organizar la palabra aymara en el contexto de su cosmovisión y lucha política, que podría conllevar un discurso político; sino es un modo de “*pensarse política e históricamente*” como parte de una misma historia, que tiene continuidad en los tiempos modernos de hoy, es una identidad aymara pensante desde una colectividad en conflicto y confrontación, expresada, si se quiere desde el orden occidental en lengua y palabra poética.

Así como para Sinclair Thomson (2006) después de haber concluido su libro titulada “*Cuando sólo reinasen los indios. La política aymara en la era de la insurgencia*”, sus hallazgos se vieron reforzados por los “dramáticos levantamientos y movilizaciones populares que convulsionaron el país en febrero, abril y septiembre del año 2000” (2006, xv). De manera similar, estos textos poéticos de mujeres y hombres aymaras no solo fueron reforzados; sino fueron escritos resultado de aquella “experiencia sensitiva” vivida “en el campo de batalla”. Pues, así como continuaría diciendo Thomson en su libro, que a lo largo y ancho del altiplano boliviano, así como en los valles interandinos y las regiones subtropicales de los yungas. En los bloqueos de

caminos del altiplano, las comunidades del campesinado indígena *recurrieron a muchos de los mismos recursos y estrategias colectivas* que habían sido empleadas en los levantamientos del periodo colonial.

No cabe duda que durante el asedio de tres semanas a La Paz, la memoria de 1781 se mantuvo vívida en la mente de los residentes urbanos cercados en la hoyada de la sede de gobierno, pero también estuvo presente entre las y los dirigentes de la movilización, como se pudo ver con claridad en sus declaraciones públicas durante esa coyuntura” (Thomson 2006, p. xv).

Para Thompson (2006: xv) todo parece remover la memoria colectiva de ese tiempo histórico colonial que estudia en su libro, el uso de símbolos, las formas de organización política, lugares de lucha etc. Así podemos percibir en su narrativa. El pueblo de Huarina, cuya historia se traza en su libro, mostró ser un punto focal en las confrontaciones entre los sectores populares movilizadas y las fuerzas militares. *El 28 de septiembre* tres personas murieron baleados: los comunarios Cirilo Choque Huanca y Toribio Chui, junto al profesor rural Joaquín Morales, cuando, según los testigos del suceso, una avioneta de la Fuerza Aérea y tropas de la base naval situada en las proximidades atacaron a una manifestación de protesta. Sus vidas tocaron a su fin no muy lejos del sitio donde se llevó a cabo la ejecución de Tupak Katari doscientos años atrás. Aunque ellos son actores sociales cuyos nombres posiblemente no figuren en los anales históricos del futuro, no cabe duda que su vida y muerte forman parte de una misma historia, que sigue desplegándose hasta el presente.

Ronald Walter Gutiérrez, uno de los poetas de *septiembre*, mes al cual hace también referencia Thompson. Al igual que todos los poetas aymaras, del movimiento insurgente de septiembre del 2000, los sucesos violentos e inauditos del país les afectan y suscitan su meditación poética. Es un poeta insurrecto contra el despotismo del poder. Este es un documento ejemplar que data justamente del levantamiento indígena más importante del siglo XXI que dará lugar a la salida del poder del gobierno de Gonzalo Sánchez De Lozada

Septiembre

Tunka kimsaqallquni urunaka
Saraqat septiembre phaxsita,
Aymara wiñay markachirinaka
Walipuni ch'amamp sartasisipki

Titikaka qutan ch'amanchata,
 Qarqa Peñas Achachilan qalanakapampi,
 Thakhin pututunakamp walipin jark'antasipki,
 Jan p'inqan pallapallanaku
 Manq'atjam jiwayañataki

Chuwi jilasaw walipun phinasitaski,
 Morales, Quispe jilanakasaw pallapallanaku saykataski
 Ch'uqiwanaka jilasaw q'urawapamp illapasiski,
 Ñanqha kamachinakar takisiñataki.

Qalahumana, Huarina markaru,
 Kurmiw samanchapamp ch'akuntaski,
 Alaxpachan qinayanakan tutuktaski.
 Willka tatawa nayramp uñch'ukisisinki
 Llaki pacha qhanachañataki.

Willka jalanta tuqita,
 Pallapallanakaw illapkatas jutantasipki
 Jila masinakar jiwarayañataki.

Willka jalsu tuqita
 Lata jamach'inakaw tuyxatasinki
 Kullakanakasar jiwarayañataki.

Kunarakipacha...
 Tupak Katari jilasawa janira jiwkas arsuwayiwa:
 Janiw jiwkti, kuttasinkawa...saykatasipkakim sasina.
 Jallalla Qala umani marka, Jallalla Aymar marka

Ronalt Walter Gutierrez
 Huatajata, Provincia Omasuyos.

Septiembre⁶¹

A 18 días
 Del mes de septiembre
 Los aymaras pueblo eterno
 Con mucha fuerza se levantan.

Con la fuerza del lago Titicaca
 Con las rocas del Achachila Peñas
 Con los pututos los caminos estan cerrando
 A los policías sinverguenzas
 Para que se mueran de hambre.

Nuestro hermano Chuwi estan muy enojados
 Nuestros hermanos Morales, Quispe estan haciendo frente
 Nuestro hermano Chuqiwanaka con su honda ondea
 Para pisar las leyes endemoniadas.

⁶¹ La traducción al castellano del poema septiembre es de Sofía Alcón.

Pueblo de Qalahumana, Huarina,
 El Arco Iris está clavando con sus colores
 En el cielo las nubes huyen
 El dios sol con sus ojos está mirando
 Para alumbrar el tiempo de tristeza.

De la entrada del sol
 Los policías disparando vienen
 Para matar a nuestros hermanos.

De la salida del sol
 Los pájaros de lata vienen volando
 Para matar a nuestras hermanas.

Que será...
 Nuestro hermano Tupak Katari antes de su muerte dijo:
 No muerdo, volveré... levántense diciendo.
 Jallalla pueblo de Qalahuma, jallalla pueblo aymara

Ronalt Walter Gutierrez
 Huatajata, Provincia Omasuyos

En las lenguas indígenas no existe un “campo poético” o un “reparto de lo sensible” específico, sino también la experiencia sensitiva está en todos los acontecimientos de la vida, en el que las palabras y las cosas se organizan de una manera para rogar, pedir, evocar, suplicar y movilizar el poder, fuerza, abundancia a través de la voz, el canto, gesto, ritmo, música como para “regar con las palabras la vida; como con el agua a las plantas”. A decir de Ariruma Kowii (2021)

En algunas expresiones de la cotidianidad, como la misma expresión de volveré y seré millones o anocheció a la mitad del día, existe poesía, en los relatos fundantes, igual podemos encontrar expresiones poéticas, no es solo lo sensitivo, también es lo sensitivo. Es importante tener presente que antes de la invasión, existieron personas dedicadas a la reflexión, a la creación.

Entonces, esta “*experiencia sensitiva*” sentida y pensada desde un tiempo y espacio andino aymara boliviano, recuerda a aquel pasaje citado por Denise Arnold (1999) al crítico literario alemán, Walter Benjamín, a propósito de querer comprender lo que ella llama la “*experiencia visceral*” de las mujeres en el canto, en un estudio que va

realizando en Bolivia⁶² en la traducción de su obra a la gente de otra cultura “*dejar que las palabras entren a su sangre y luego soltarlas de nuevo*”⁶³. Por esta razón el traductor/ tiene que interiorizarse de la “*experiencia sensible*” del canto como parte vital de la trama del contexto y no simplemente recurrir a diccionarios para encontrar una aproximación al significado de las palabras sueltas. Eso parece sugerirme lo que produce este lenguaje a ratos entendido como poético, a ratos fragmentados, rotas, opaca, sorda. Entonces la voz, palabra y lenguaje pretenden ordenar la existencia en estos tiempos y espacios simultáneos. El juego del poder en los tiempos ancestrales de las luchas indígenas y lo moderno colonial.

En el capítulo uno de este trabajo hemos abordado ampliamente sobre las múltiples formas de organizar la palabra en el marco de la cosmovisión aymara, donde el *aru* no está separado del ser y decir, palabra y acción. Además, se pretende comprender siguiendo el principio de la oposición complementaria de las palabras. En este orden, cuando realizamos el análisis e interpretación de la “producciones poéticas” de mujeres y hombres aymaras, desde esta lógica bien podríamos esperar el uso de aquellas palabras, que desde el orden y cosmovisión aymara pueda tener conrepondencia en términos de relaciones de género, por ejemplo, puede sugerir escuchar que las mujeres despliegan como el *quña aru* [palabras suaves], o *muxsa aru* [palabras dulces], como cuando se utiliza para acercarse a los adoratorios de los dioses.

Pero, aquí hombres y mujeres tienen claro que están en un campo políticamente adverso, es el campo de batalla que invita a utilizar la palabra *qamasan arunaka*, *qhuru arunaka*, por que están en un contexto de lucha, donde es necesario *chuymancht'iri arunaka* [palabras que llegan al corazón], palabras que toquen la conciencia de sus hermanos y hermanas. Sin embargo, estas producciones poéticas ayudan a comprender y romper aquellos discursos románticos de la literatura de los pueblos indígenas, centradas en el pasado ancestral.

Entonces, se puede oír a través de las voces poéticas de hombres y mujeres la denuncia de las relaciones de dominación de los pueblos indígenas, en las “*poesías de reflexión aymara*” expresan esas otras formas de “práctica estética”, y “experiencias sensitivas”. Están presentes aquellas representaciones metafóricas del poder,

⁶² Ver en “las canciones a los animales en un ayllu andino: hacia la arquitectónica textil en un texto oral. 1999. Denise Arnold y Juan de Dios Yapita. Instituto de Lengua y Cultura Aymara, La Paz y King's College London, Reino Unido.

⁶³ Cita recuperada de William Rowe (1996) en el contexto de una charla sobre la traducción al inglés de la literatura latinoamericana en este siglo.

colonización, descolonización, y las formas propias de organizar y dar sentido a las palabras en esto que se llama poética aymara, en un contexto y una realidad específica.

Por ello, en este apartado nos ocuparemos principalmente en las voces de las mujeres que pretenden subvertir las relaciones coloniales del poder dominante. Estas voces expresan no sólo una manera de organizar la palabra a través de la poética aymara.

Pachar aru

Qullasuyu, Qullasuyu markasa, *jumaw jarphiman uñjta*,
Kunayman ch'axwawinaka, *wila wartasiwinaka*.
Qullasuyu, Qullasuyu marka, jumaw uñjastaxa
Chuyma p'iyjata, wilampi warsuta.

Qullasuyu, Qullasuyu marka, jumarux munañanakapampiw
Tukjasiptam, jilatanakan, kullakanakan ch'axwapki
Ukhax jumarus nayaranus kamsisa.

Uka políticu tamanakax Qullasuyu marka tukjasipki,
Kunjamatix Españolanakax tukjawayapki
Aymara, Qhichwa jilatanakaru.
Qullasuyu, Qullasuyu marka, jumaw Willka jalsu
Willka jalantañpkama.

Qullasuyu, Qullasuyu markaxa, janiw wiñaya, wiñaya,
T'aqhiskatati, janiw wiñaya, wiñaya, wiñaya ukhamakatati.
Qullasuyu, suma marka, nayraruwa mistuñama,
Nayraruwa sartañama, ukatwa kusiñña jikxatasitaxa.

Mery Wilma Illanes Mamani
Provincia Murillo, Achocalla

Pachar aru⁶⁴

Qullasuyu Qullasuyu nuestro pueblo, tu vez en tu regazo
Todas las batallas, sangre derramada
Qullasuyu qullasuyu pueblo tu que estas
Corazón perforado, sangre regada.

Qullasuyu Qullasuyu pueblo, con todos sus poderes
Te acaban, la batalla de los hermanos y hermanos
¿Que nos dice a ti y a mí?

Esos políticos acaban Qullasuyu nuestro pueblo
Así como los españoles acabaron
A los hermanos aymaros, quechuas
Qullasuyu Qullasuyu pueblo, tu eres alba,
Ocaso del sol

⁶⁴ La traducción del aymara al castellano del poema Pachar Aru es mía.

Qullasuyu Qullasuyu mi pueblo, no es eterno tu
 Sufrimiento, no es eterno tu estar
 Qullasuyu pueblo hermoso, debes salir adelante
 Caminar adelante, solo así encontraras alegría.

Mery Wilma Illanes Mamani
 Provincia Murillo, Achocalla

2. **Mujer en el campo de batalla**

El poema *Chapar Aru*, expresa la figura del cuerpo de una *Mujer en batalla*. A través de la palabra piensa metafóricamente la realidad de opresión y dominación de ayer y hoy, a través de la conversación como una mujer. La palabra Qullasuyu esconde la imagen de una mujer en batalla que observa su corazón perforado y ensangrentado. Y es la otra mujer (poeta) que pregunta a Qullasuyu (Mujer) “¿Qué nos dice a ti y a mí la batalla que libran los hermanos y hermanas?”. Interpela de como los grupos políticos de gente blanca, ejercen el poder hacia la población indígena; al igual que los españoles ejercieron su poder. La mujer [espera] desde la salida del sol hasta la entrada del sol. La poeta le insinúa que “tu sufrimiento no es eterno ni para la eternidad” “no estas de este modo eterno ni para la eternidad”. Esta mujer concede el mandato de “*nayraruwa mistuñama*” [tienes que salir adelante] “*nayraruwa sartañama*” [caminar la senda hacia adelante]; “*ukatwa kusisiña jikxatasitaxa*” [por eso encontrarás alegría].

La organización de estas palabras poéticas responde al orden andino de opuestos complementarios en el cual se puede percibir la inseparable relación del ser *jaqi* [ser humano, expresado en *jilatanaka/kullakanaka* la batalla que libran hombres y mujeres. Así también esta presente la organización del tiempo y espacio andino cuando dice *Qullasuyu, Qullasuyu marka, jumaw willka jalsu, willka jalantañpkama* [Tú desde la salida del sol, hasta la entrada del sol] Tiempo de los españoles/tiempo de hoy. Lo interesante de todo, es una construcción poética y estética a través de *la oposición complementaria* pretende cambiar las relaciones de poder colonial establecido, pero que puede ser subvertido. Aunque inicia con palabras que interpela a las relaciones coloniales de opresión, violencia y tragedia.

Qullasuyu, Qullasuyu markasa, jumaw jarphiman uñjta,
 Kunayman ch'axwawinaka, **wila wartasiwinaka.**
 Qullasuyu, Qullasuyu marka, jumaw uñjastaxa
 Chuyma p'ijjata, wilampi warsuta.

[Qullasuyu Qullasuyu nuestro pueblo, tu vez en tu regazo
 Todas las batallas, sangre derramada
 Qullasuyu qullasuyu pueblo tu que estas
 Corazón perforado, sangre regada].

Al final propone la solución con un levantarse e ir por la senda y en el tiempo espacio aymara “nayraruwa mistuñama” [salir adelante], “nayraruwa sartañama” [caminar por la senda].

Qullasuyu, Qullasuyu markaxa, janiw wiñaya, wiñaya,
 T’aqhiskatati, janiw wiñaya, wiñaya, wiñaya ukhamakatati.
 Qullasuyu, suma marka, nayraruwa mistuñama,
 Nayraruwa sartañama, ukatwa kusiña jikxatasitaxa.

[Qullasuyu Qullasuyu mi pueblo, no es eterno tu
 Sufrimiento, no es eterno tu estar
 Qullasuyu pueblo hermoso, debes salir adelante
 Caminar adelante, solo así encontraras alegría].

En el primer fragmento, presenta un cuadro trágico y dramático de una mujer con el “corazón perforado y sangrante”; en cambio en el último fragmento Qullasuyu está representada por una mujer que denuncia que el sufrimiento impuesto no era “para la eternidad” [*wiñay wiñaya t’aqhiskatati*], lo que lleva a comprender que el sufrimiento que le impone la colonización, no es un poder que la va determinar, “aplastar” absolutamente. Pero sugiere a la mujer (Qullasuyu) desde la ausencia de la palabra que no encuentra (o sea no indica el camino para lograr salir de esa trágica y dramática situación) salir adelante [*nayraruwa mistuñama*], caminar por la senda [*nayraruwa mistunama*]. Sólo así puede encontrar días de alegría.

Aunque está claro el eterno retorno entre el *llanto/risa*, lo *colectivo/ individual* de modo complementario, el final no se resuelve, más allá de proponer a la mujer levantarse o caminar por la senda. No queda claro cuál o cómo es ese proceso inverso de la memoria y la palabra que ayuda a superar, liberar, emanciparse de ese proceso traumático ejercido por la colonia, que es muy bien trabajada y representada a través de la tragedia, violencia y sangre ejercida por el poder colonial.

Sin embargo, deja un vacío en la memoria y la palabra, para finalmente apelar a la voluntad y la soledad de la mujer para caminar y salir de ese cuadro sangriento. Pero, pervive en el trasfondo el *llaki arunaka* [palabras que entristecen]. Podríamos decir que incurre en una resolución casi individual en el que *las palabras que llegan al corazón* y

la conciencia [chuymanchtíri arunaka] no cobrarían efecto, ya que la fuerza de esa voluntad también radica en un *jiwasa* [nosotros]. A esto quizás podríamos encontrarle una explicación racional, es probable que la influencia de la estrategia de producción poética occidental escrita conduzca finalmente a cerrar el acto como un problema individual y no colectivo. Jiwasanakana.

2.1. Mujer: Hija del Qullasuyu

Suma Qullasuyunkiritwa

Qullasuyu markan **wawapätwa**, janiw janq'u jaqinakjama
Muyu, muyu usun uchata muyuykuukti.

Wali ch'aman tutuka thayampi chikacht'asisawa
Jutawayta, qullasuyunkiri **jilat**, qullasuyunkiri **kullaka**.

Pisin llakit sarnaqañax sarxañapawa, kunayman **ch'uqxata**
sarnaqañax sarxañapawa, urpumpi chikt'ata **ñanqha axsarañaxa**
Apanukuñaw wakisi.

Jilata qullasuyunkiri, **kullaka** qullasuyunkiri
Jach'a tantachasiwi aruskipäwi urunakxa
Qharuru, jurpürpacha wakt'ayañani.
Aymara Qhichwa jilata, Aymara /Qhichwa kullaka, juk'ampi
Taqpach jilanak kullanaka, sartasíwi, ch'axwäwi urunakxa
Ma pita wakt'ayañasaw wakisi.

Illimani tata, Illampu achachila, Wayna Potosí,
Jipi juk'ampi, juk'ampi achachilanaka,
Ch'amanakamampiy Ch'amancht'anipxita
Qamasanakamay churanipxita, quta lamar achachila
Umamayampi qarpt'anipxita.

Suma Qullasuyu markajxata arsusiñataki, Tupak Katari,
Wartulina Sisa, Santos Marka T'ula jilanakajxata
Arsusiñataki, ukhamarak jayllt'asiwinakaxans akham sasa:

Qullasuy markachir jila kullakaru, qamir jaqinakax t'aqhisiyapxistu,
Tupak Katari jawayapxi, walja jilanak jawayapxi, jichhax
Sayt'asiñani.

Nely Huanca Chambi, Provincia Omasuyu,
Localidad Huarina, Coromata Alta

Se representa a una mujer como hija de Qullasuyu, junto a sus hermanos y hermanas aymaras quechua, lleva a pensar que esta mujer viaja seguramente de alguna parcialidad del territorio de Qullasuyu y dice metafóricamente:

Wali ch'aman tutuka thayampi chikacht'asisawa
Jutawayta,

Junto con la fuerza del viento huracanado he venido
Hermanos de Qullasuyu, hermanas del Qullasuyu

Mujer que llega de la ¿salida del sol; de la entrada del sol? ¿de la parcialidad de abajo, de la parcialidad de arriba? Sea de donde viniere y fuere, la fuerza de sus palabras de esta mujer se asemeja a la del “viento huracanado” junto al cual *Pisin llakit sarnaqañax sarxañapawa* [el vivir en la tristeza y la escases debe irse] Es sugerente que la palabra metafórica de la fuerza del “viento huracanado” en el sentido y lógica de la organización de la palabra aymara, nos lleva a interpretar en dos sentidos: En el sentido negativo del huracán que destruye, sacude, mueve, arranca, implícitamente invoca palabras que aprisionan los pensamientos y sentimientos que producen escases y tristeza en las vidas. Pero en el sentido positivo, este “viento huracanado” al mismo tiempo poliniza, germina, renace, una nueva semilla, regenera una nueva vida. En este caso, si la mujer llega junto con la fuerza del viento huracanado, llega para germinar y parir una nueva idea, una nueva fuerza, una nueva alianza en un *jiwasa* [nosotros].

Pisin llakit sarnaqañax sarxañapawa, kunayman ch'uqxata
sarnaqañax sarxañapawa, urpumpi chikt'ata, ñanqha axsarañaxa
Apanukuñaw wakisi.

[Caminar en la pena escasés márchate,
Caminar en el enredo infinito márchate, junto a la niebla, el miedo espantoso
requiere ser abandonada].

En el mismo fragmento, *Kunayman ch'uqxata sarnaqañax sarxañapawa urpumpi chikt'ata* [el caminar amarrado debe irse junto con la niebla]. Es sugerente cuando elige y deja hablar a la palabra metafórica *ch'uqxata* [amarrado] hace referencia aquel enredo y maraña de hilo de ideas, pensamientos, y sentimientos que enreda las mentes y los cuerpos colonizados, que sólo repite la ideología de la derrota, pero en ningún caso libera, sino enreda. Sin embargo, es necesario mandar y enviar junto al ritmo y velocidad envolvente y desenvolvente de la niebla, *sarxañapawa urpumpi chikt'at* [debe irse junto con la niebla]. Luego añade que es necesario dejar el miedo endemoniado [*ñanqha axsarañaxa apanukuñaw wakisi*], este es un miedo que paraliza el cuerpo, miedo que no deja avanzar en la senda. Es un miedo que no deja mirar a los ojos.

A través de la voz y palabra poética de la mujer, se percibe que trabaja metafóricamente las nociones de poder y fuerza, en el cual, la imagen del viento huracanado puede resultar significativo a la hora de hablar sobre los procesos de lucha política y descolonización, que está localizada en el cuerpo, en los pensamientos, sentimientos de tristeza, en el “cuerpo aprisionado” por la maraña de hilos que no ayuda a caminar y avanzar por la senda. El miedo es otra de las emociones que debe ser necesariamente abandonada *apanukuña* [botar] como un algo que no sirve. Nos habla de la objetividad y subjetividad de la palabra miedo.

Retomamos aquí, el segundo sentido del “viento huracanado”, ésta al mismo tiempo poliniza, germina, renace, una nueva semilla, donde la mujer llega para germinar y parir una nueva idea, una nueva fuerza, una nueva alianza en un *jiwasa* [nosotros]. En este sentido, parece convocar a sus hermanos y hermanas de Qullasuyu para que en un *Jach’a tantachasiwi aruskipaawi* [Gran encuentro de la palabra], sugiere asociar con aquellas grandes reuniones organizadas de modo circular donde la palabra, también circula entre los miembros del encuentro. Aquí de modo circular se toma y decide en base al aru. Donde debe germinar la semilla de la emancipación, pensadas desde el *jiwasa/nosotros*, *Wakt’ayañani* [preparar, alistar]. *Taqpach jilanak kullanaka, sartasiwi, ch’axwäwi urunakxa* [Hermanos hermanas todos de una vez preparemos este levantamiento, lucha]:

Aymara Qhichwa jilata, Aymara /Qhichwa kullaka, juk’ampi
Taqpach jilanak kullanaka, sartasiwi, **ch’axwäwi** urunakxa
Ma pita wakt’ayañasaw wakisi.

[Aymara qhichwa hermano, aymara qhichwa hermana, demás
Hermnos hermanas todos, el día del desprtar, la lucha
Preparar de una vez requiere].

En el transcurso del poema se puede apreciar la presencia de los términos opuestos complementarios de *jilata/kullaka* [hermano/hermana], lo individual/colectivo, en está lógica también está presente la *complementariedad* étnica se podría decir lo aymara/quechua. Asimismo, están presentes aquellas palabras que hacen referencia al nosotros/*jiwasa*, palabras incluyentes como *taqpach jilanaka kullakanaka* [todos los hermanos y hermanos] En este orden, no sólo está presente lo humano, sino también la palabra *taqpacha* [todos de este universo]. Esto significa que desde el universo aymara forman parte también los seres tutelares, dioses aymaros que son fuente de poder,

energía, claridad, humildad y fortaleza. Por lo que en este orden de las palabras va estar presente y va cobrar vida en la voz y la palabra aymara. Así podemos apreciar en los dos fragmentos últimos:

Illimani tata, Illampu achachila, Wayna Potosí,
 Jipi juk'ampi, juk'ampi achachilanaka,
 Ch'amanakamampiy Ch'amancht'anipxita
 Qamasanakamay churanipxita, quta lamar achachila
 Umamayampi qarpt'anipxita.

[Illimani tata, Illampu, Abuelo, Huayna Potosí
 Jipi y muchos más abuelos
 Con tu fuerza fortalécenos
 Tu poder energizante concédenos
 Lago mayor riéganos con tu agua].

Una de las estrategias colectivas utilizadas por la poeta, en el transcurso de las poéticas es “su poder espiritual” recurso que también es identificado por Thomson (2006), cuando estudia la “*cultura guerrera y la violencia*”, “*poder e identidad espiritual*” de Tupak Katari. Aquellos elementos reviven en los grandes levantamientos y conflictos aymaras. El autor, para comprender esta conducta política del líder, hace referencia al trabajo etnográfico realizado en el Norte Potosí de Bolivia por Olivia Harris, donde los campesinos andinos perciben a la fuerza física y a la violencia con una asombrosa ambivalencia, donde las manifestaciones de fuerza física pueden ser vistas como *admirables o perturbadoras, legítimas o excesivas*, dependiendo de las circunstancias, aunque en última instancia *todas estas percepciones están asociadas con poderes vitales e incluso sagrados*. La violencia se considera como “otro” orden social, “aparte” del normal, pero en contraste con algunas concepciones burguesas occidentales, es “necesariamente un estado alternativo, más que un derrumbe de la normalidad”

El autor, sostiene que “el uso de la fuerza física, bajo la forma de pelea, se lleva a cabo en ocasiones excepcionales, cuando la vida cotidiana se suspende. En esas situaciones liminales, lubricadas por el consumo de alcohol y otras performances rituales, los individuos manifiestan las fuerzas peligrosas y sagradas de la tierra, las montañas y los ancestros”. (Thomson, 2006, p. 235)

Aunque el estudio no es resultado de una “performance ritual”, sino es la expresión de la “lengua poética” que nace de una “*situación crítica*” como fue el movimiento de insurgencia de septiembre del 2000, donde dicho movimiento interpela

el poder político establecido, en este contexto, más bien son producciones poéticas cuya fuente es el conflicto. Tampoco el propósito es describir la situación de convulsión indígena, sino cómo estos hombres y mujeres podrían estar pensándose, desde y en una “situación límite” y cuáles son aquellas nociones subyacentes en aquellas palabras poéticas en la lengua, sobre de violencia y poder; fuerza espiritual que invoca a las fuerzas tutelares de las montañas: Illimani, Illampu, Huayna Potosí, Jipi *Ch’amanakamampiy Ch’amancht’anipxita* [con tus fuerzas fortalécenos]. *Quta lamar achachila Umamayampi qarpt’anipxita* [Lago Sagrado riéganos con tus aguas].

Suma Qullasuyu markajxata arsusiñataki, Tupak Katari,
Wartulina Sisa, Santos Marka T’ula jilanakajxata
Arsusiñataki, ukhamarak jayllt’asiwinakaxans akham sasa:

De la misma manera para que nuestras palabras tengan poder y energía se invoca a todas [*taqpacha*], las fuerzas, a todos los espíritus de los líderes que murieron por la liberación de su pueblo en la colonia española. Entonces *arsusiñataki* [para hablar] y que nuestra palabra tenga fuerza hay que pedir la iluminación del espíritu de las montañas, dioses tutelares y los abuelos. Es decir, están presentes todas las fuerzas y energías que forman parte de esta realidad.

Qullasuyu Markan P’arxtäwipa

Yatipxam, yatipxman Urinsaya, Aransaya
Jichhawa jichhanni, ch’uxña jaqinaka kunsu kamachapta
Markaxaru, Qullasuyunkirinakawa p’arxtapxi.

Tupak Katari wilapaw wallaqiski
Bartolina Sisan chuymapan ninaw aqaski
Pacha maman wilaw jachaski, janiw juk’ampi
Ñanqhachapkitasmati.

Machaqa thurt’ata Mallku,
18 de septiembre 2000 marankkasinxá, markapampiw
Thurkatawayi q’aranakaru, janirakiw alxantasiwaykiti
Qachuswaykarakisa.

Janiw jiwañsa, jakañsa axsarapkti, Qullasuyunkirinakaxa
Fusilatakisa; q’urawani balatakisa qalanipxtwa,
Bombatakisa q’ixu q’ixuni, Avionatakisa Kuntur mallkuni,
Saxra tumaykunaka.

Flavia Benedicta Álvarez Mamani
La Paz, Alto Vino Tinto

Qullasuyu Markan p'arxtäwipa⁶⁵

Escuchen, escuchen, Urinsaya, Aransaya
 Ahora es cuando, qué hicieron estos hombres desleales
 Mi pueblo, los de Qullasuyu han despertado.

Tupak Katari, hierve su sangre
 Barlolina Sisa en su corazon el fuego está en llamas
 Pachamama llora sangre, no más
 Traiciones.

Mallku, nuevo y resistente,
 Estando el 18 de septiembre del 2000, con su pueblo
 Hace frente a los blancos, no se ha vendido
 Ni se hizo acobardó.

No tiene temor, morir vivir, los que son de Qullasuyu
 Para el fusil, honda; para las balas, piedras
 Para la bomba, el trueno; para el avión, Kuntur mallku
 Malditos vagabundos.

Flavia Benedicta Álvarez Mamani
 La Paz, Alto Vino Tinto

Un contexto político de opresión y conflicto, es un tiempo espacio propicio para emitir los *qhuru arunaka* [palabras de enojo, duras], así como el trueno que esquirla la roca. El poder opresor invita a que la sensibilidad de las palabras recobre *qamasan arunaka* [palabras con poder y coraje, palabras de enojo], palabras duras, palabras fuertes de mujer, esto denota al mismo tiempo la expresión de la voz y palabra fuerte/suave en la mujer: *qhuru arunaka* [palabras de enojo, fuerte] y *quña arunaka* [palabras suaves], entonces estas formas de hablar son también formas de ser tanto de la mujer como el hombre.

En realidad, el ejercicio del poder político en la comunidad es atribuido al hombre, es como aquel que organiza las movilizaciones políticas donde se crean las condiciones para elaborar y emitir un discurso, un lenguaje con palabras de enojo [*qhoru arunakampi*] para enfrentar en las movilizaciones a la clase dominante y opresora. Sin embargo, las palabras y voces de las mujeres no siempre son escuchada en las reuniones, no obstante, es la autoridad en la decisión entre *chacha/warmi* [hombre/mujer], las mujeres son a modo de un dispositivo de seguridad del discurso recto y veraz son las que regulan la veracidad de la palabra. Pero, en el lenguaje poético se

⁶⁵ La traducción al castellano del poema *Qullasuyu Markan p'arxtäwipa* es de Sofía Alcón.

percibe el uso de las palabras de enojo, palabras duras que interpelan las relaciones de dominación.

2.2. Tupak Katari/ Bartolina Sisa

Otra de las poetas de “septiembre 2000” piensa y siente que para el triunfo en la batalla es necesaria la unidad territorial.

Yatipxam, yatipxman *Urinsaya, Aransaya*
[Sepan, sepan urinsaya, aransaya]

Qullasuyunkirinakawa p'arxtapxi
[Los de qullasuyo han despertado]

Están en pie de guerra. Es el espacio tiempo político apropiado para denunciar y levantar la voz, *qhuru arumpi* [con palabras de enojo] son palabras que expresan fuerza pero en sentido negativo, se traducen como: *ch'uxña jaqinaka kunsá kamachapta* [hombres verdes que hicieron (literal)], pero el término *ch'uxña* [verde], contiene y es utilizado para referirse a aquellos hombres y mujeres que engañan, de doble discurso, entonces con estas palabras lo que se pretende es subvertir aquel doble discurso del opresor, son palabras mentirosas que utiliza y manipula el lenguaje.

Tupak Katari wilapaw wallaqiski\
Bartolina Sisan chuymapan ninaw aqaski
Pacha maman wilaw jachaski, janiw juk'ampi
Ñanqhachapkitasmati.

Machaqa thurt'ata Mallku,
18 de septiembre 2000 marankkasinxá, markapampiw
Thurkatawayi q'aranakaru, janirakiw alxantasiwaykiti
Qachuswaykarakisa.

En los fragmentos 2 y 3 del poema, se puede percibir con cierta claridad que las palabras están organizadas desde la lógica de opuesto complementarios como: *nayra pacha* [tiempo de antes] y *jichhapacha* [tiempode hoy], trae a la memoria la realidad, el tiempo colonial de *Tupak Katari/ Bartolina Sisa*, unidad simbólica traducida en el ser *jaqi/chacha warmi* en el tiempo presente. La unidad del tiempo histórico revive, es el ajayu, qamasa de estos líderes espirituales y políticos que orientan el lenguaje político traducida con el qamasan aru, arranca *qhuru arunaka* [palabras duras y fuerte].

Tupak Katarin wilapaw wallaqiski
[La sangre de Tupak Katari está hirviendo]

Bartolina Sisan chuymapan ninaw aqaski/
[en el corazón de Bartolina Sisa el fuego está en llamas]

Las palabras metafóricas “*wilapaw wallaqiski*” como “*chuymapan ninaw aqaski*” pueden adquirir dos connotaciones profundas: En el sentido positivo, la sangre y el fuego puede hacer referencia a dos elementos que despliegan la fuerza vital del ser humano. Pero, en el sentido negativo nos puede estar hablando de un campo de batalla, donde la agresividad contenida provoca que la “sangre hierva” y el “fuego arda” de su nuevo líder, el Mallku (2000).

Janiw jiwañsa, jakañsa axsarapkti, Qullasuyunkirinakaxa
Fusilatakisa; q'urawani balatakisa qalanipxtwa,
Bombatakisa q'ixu q'ixuni, Avionatakisa Kuntur mallkuni,
Saxra tumaykunaka.

Morir o vivir, no tenemos miedo los de Kullasuyu
[Para el fusil la honda; para la bala piedras tenemos.
Para la bomba el trueno; para el avion el Kuntur Mallku tenemos,
Demonioa vagabundos].

En este fragmento está presente la noción de guerra, donde se juegan varios elementos y símbolos de guerra aymara, desde la lógica de oposición complementaria, se piensa desde el límite y el vínculo entre la vida y la muerte: *Janiw jiwañasa, jakañsa axsarapkti, Qullasuyunkirinakaxa* [Quienes estamos en Qullasuyu no tenemos miedo morir ni vivir]. Nos habla de guerreros y guerreras predispuestos a lo que depara un campo de batalla. En este sentido va hacer referencia a dos tipos de simbología, dos modos de concebir la guerra. Y de manera muy eficaz invoca y alude la presencia de las fuerzas y poderes tutelares del mundo aymara, como una señal de alianza con las fuerzas superiores y las humanas. En este contexto la *q'urawa*, [la honda], si bien es uno de los implementos de las labores de pastoreo, Thompson (2006), refiere que este cumple una función muy importante en el cuidado y protección de los animales. Entonces de ser un instrumento cotidiano de las labores de pastoreo, se va convertir en un símbolo y arma eficaz de combate en los conflictos. Al ser utilizada la *q'urawa* para combatir a los enemigos “pone de manifiesto el poder sobrenatural del *Katari* [serpiente], cuya imagen está contenida en su tejido entrelazado. El tejido serpenteado y

la combinación de colores de la honda aymara llevan a la huella de esta criatura impredecible, poderosa y temible que está asociada al mundo subterráneo [*manqha pacha*]. (Thomson 2006, xvi)

En el mismo orden, hace referencia a la alianza de los dioses tutelares a *q'ixu* al Trueno y *Kuntur Mallku* [Cóndor]. *Illapa* [espíritu del trueno] y *Kuntur Mallku* [espíritu supremo del Cóndor], seres tutelares que se encuentran en la parcialidad de *alaxpacha* y representan a espíritus masculinos fuertes: *Illapa* [que hiere, castiga], *Kuntur mallku* [Ave supremo, de las montañas frías]. *Uno que castiga y hiere y el otro que cuida y protege*. “En el Norte Potosí, la ambivalencia de la fuerza y la violencia físicas se representan metafóricamente bajo la forma de animales peligrosos, impredecibles y temibles”. Por ejemplo:

“el cóndor en relativo contraste, es un ave depredadora salvaje, que se identifica con poderes asociales y destructivos, aunque también se le rinde culto debidos a sus nexos con las montañas y los ancestros. Como parte de la multivalencia general de la identidad masculina en la cultura andina, los hombres se asocian en particular con estos animales y su potencial de violencia. El simbolismo animal refleja así la conexión entre virilidad y violencia”. (Thomson 2006, 235)

Esto puede llevarnos a dar cuenta del encuentro de dos civilizaciones diferentes. Precisamente en un campo de batalla es el encuentro/desencuentro, de dos fuerzas y poderes diferentes, en el que entran en juego fuerzas opuestas, en este campo de batalla cuando pone en la balanza *fusilatakisa; q'urawani* [Para el fusil la honda]; *balatakisa qalanipxtwa* [para la bala tenemos piedras]; *bombatakisa; q'ixu q'ixuni* [para las bombas, el trueno]; *avinatakisa, kuttur mallkuni* [para los aviones, cóndores].

3. Conclusión

Concluyendo a este punto podemos decir que, desde el margen de la literatura oficial, se estudia un conjunto de poemas producidas por mujeres aymaras en un momento histórico político concreto. Por ello considero que a primera impresión estos poemas son un hallazgo en términos de un pensamiento político, histórico mujeres y hombres que vivieron una coyuntura de insurgencia política aymara, en “Septiembre del 2000”. Entonces, las “Poesías de reflexión Aymara” Mamani (2000) no sólo es una reflexión, ni es solamente una manera propia de organizar la palabra aymara en el contexto de su cosmovisión; sino es un modo de “*pensarse política e históricamente*”

como parte de una misma historia, que sigue desplegándose hasta el presente, es una identidad aymara pensante desde una colectividad en conflicto y confrontación, expresada, en lengua y palabra poética.

Capítulo quinto

Qamasan arunaka: El corazón de las palabras de “Tupak Katari”

Nayawa jiwtxa, nayxaruxa waranqa
 Waranqanakawa sayt'asipxani⁶⁶
 (Tupak Katari)

[Yo muero, después de mí,
 Miles y millones se levantarán]

1. Introducción

En este apartado, de manera complementaria se toma en cuenta la producción poética de un grupo de poetas varones aymaras de la misma época contemporánea que vivieron un fragmento de la historia contemporánea de los levantamientos indígenas ocurridos en septiembre de año 2000. Estas produccion poética se constituye en documentos que permiten desentrañar y encontrar algunas “huellas que indiquen de cómo se pensó” ese tiempo espacio de lucha, *“Y más precisamente, como pensó su pensamiento, cómo identificó la singularidad pensante de su relación con la historicidad de su pensamiento”* (Badiou, 2005,15) en este sentido ¿cuál era su pensamiento de los aymaras en esa coyuntura política concreta? ¿Qué pensaban?, por lo que las producciones poéticas de estos hombres y mujeres conllevan un pensamiento acerca del poder y la dominación imperante.

Aymarmarkan Sartasiwinakapa

Pachamama...
 Jarphimanwa jakasipxta,
 Kunayman jan walt'awinak taypina
 Jisk'achat khaya janq'u jaqinakana.

Jiwasax jichuupxtanw thayans thayjata,
 Lupins lupjat jakasiskiri,
 Awtipachansa, jallupchansa, pata thaya uraqinakana.

Qullasuyu marka, pasiir urunakanxa

⁶⁶ Esta frase expresada en lengua aymara es frecuentemente recordado y reavivado por los líderes aymaras en las movilizaciones campesinas, en memoria del líder aymara Tupak Katari que lideró las fuerzas y el levantamiento anticolonial del cerco a La Paz y de la región en 1781.

Taqpach wawanakamawa, jisk'at jach'akam mayacht'asisa
 Maa ch'amaki, maa amuyt'aniki kunjamatix Tupak Katari
 Arsuwaykana: "Nayawa jiwaxa, nayxarusti waranqa waranqanakaw sartasipxani".

Uka arunak jach'ancht'asa, taqi chiqana
 Urinsayata, Aransaykam ukhamarak Willka jalsuta,
 Willka jalantkam taqinipuniw sayt'asiwayapxi.
 Arsusiñataki taqi jan walt'awinakat mistuñataki
 Taqi Achachilanakan amuyt'awinakapampi
 Ukhamarakwa k'anakan ch'amapampisa.

Aka aywiyalá uraqisanxa, taqpacha aymarmarkachirinakawa
 Wali wila wartawayapxi, khayasa pata pampanakana
 Qhirwa, jawir aynachanakan jakirinaka,
 Ukapachparaki junt'u markan jakasirinaksa,
 Uka janwalt'ayir kamachinak t'unjañataki.

Khaya wila wartawinakaxa, janiw inak wartasiwaykiti.
 Jichhaw aymar wilat wilaninakaxa uñstanipxani,
 Taqituqinakata, uksata aksata saykatañataki.

Maa pita aymar marka jach'ancht'ayxapxañani,
 Nayraru aptapxañani, taqi achachilanakan saraawinakapa
 Ukjakiw chiqpach nayrar sartapxsnaxa.

Edwin Choque Patti
 Provincia Aroma, Santiago de Llallagua

El poema *Aymar markan Sartasiwiinakapa*: presenta a la pachamama como la figura de una mujer y madre, en cuyo regazo viven sus hijos, observa el conflicto y el poder subyugante de los *q'aras*⁶⁷ hacia sus hijos, denuncia desde sus propios horizontes de vida "el centro del malestar" provocada por la "opresión de los blancos". Desde ese sentir y pensar de esos cuerpos que sienten la intensidad del frío "thayans thayjata" y la intensidad del sol "lupins lupxata". Están presentes todos aquellos elementos que hacen a la vida y los cuerpos, a través de estas palabras se piensan lo intenso del frío, lo intenso del sol, elementos masculinos fuentes de poder y fuerza masculina.

También en este orden está presente el tiempo seco del *awtipacha* y *jallupacha*, el tiempo de lluvia. No solo piensa desde la mente y cabeza, sino piensa desde el corazón, hablan desde su memoria corporal, por eso que aquí no es un "hablar sobre el otro", sino que a través de las palabras poéticas expresan aquella convivialidad les

⁶⁷ La palabra q'ara es una palabra aymara que significa "pelado", desde el orden aymara de la palabra esta puede convertirse como *qhuru aru* [palabra dura, de enojo] para interpelar la realidad de injusticia social, es utilizada para referirse a aquellas personas improproductivas que viven del trabajo ajeno, en este caso aquellos que viven de la fuerza de trabajo de los indígenas. Hay que dar cuenta que en la cotidianidad no es frecuente escuchar su uso, pero sí forma parte del repertorio discursivo en los levantamientos de las luchas aymaras.

permite captar el intenso del frío y el sol. Parece ser que los rayos del sol hubieran dejado sus huellas en los cuerpos que hacen eternos en su ser y estar. Por eso hay palabras para definir “*wiñaya wiñayataki*” [de lo eterno para la eternidad de la vida]. Entonces cuando los poetas hablan, hace denuncia a ese poder dominante del otro, nos está hablando no de la superioridad del *q'ara*, sino de cómo ese poder ha podido desmovilizar y movilizar estos cuerpos. Es desde ahí que van pensarse a sí mismo como sujetos aymaras en un contexto de opresión y violencia política.

2. El corazón de las palabras de Tupak Katari

Para hacer frente a aquel orden dominante colonial exigen la unidad de todas las fuerzas, están convencidos de que sólo la unidad de las fuerzas tiene el poder de provocar, gestar, germinar, movilizar todos los cuerpos *taqpacha* [todos], *taqpachani* [entre todos] por ello evocan a todas las fuerzas humanas, menores y mayores en torno a un pensamiento, en torno a una memoria histórica “se levantan”. El latido del corazón de las palabras de Tupak Katari es una fuerza poderosa en las movilizaciones: “*Nayawa jiwaxa, nayxarusti waranqa waranqanakawa sartasipxani*” [Yo muero, después de mí miles y millones se levantarán]. Entonces, las palabras de Tupak Katari es revivida por quienes la emiten, contiene ajayu, qamasa que alumbró a modo de una luz en el movimiento insurgente. Estas palabras son rememoradas en cada uno de los levantamientos aymaras. Esta voz y palabra de Tupak Katari, irradia desde el *Aransaya* al *Urinsaya*; desde la salida del sol hasta la entrada del sol. Nos habla de un tiempo espacio andino. Así como se piensa “*Taqi achachilanakan amuyt'awinakapampi*” [con todos los pensamientos de los abuelos]. Pensar nuestro tiempo espacio con la luz del pensamiento de los abuelos, significa que estas palabras son las que movilizan las fuerzas insurrectas de hombres y mujeres, mayores y menores iluminados por la memoria insurrecta. Tupak Katari está vivo a través de su ajayu y qamasa.

Las palabras de Tupak Katari: “*Nayawa jiwtxa. Nayxaruxa waranqa waranqanakaw sayt'asipxani*” [Yo muero. Después de mí miles y millones se levantarán] se han convertido en el corazón del movimiento campesino aymara. Además, estas palabras parecen operar como un “dispositivo de seguridad” que expresa la unidad de todas las fuerzas: fuerzas políticas y fuerzas espirituales que ayudarán a hacer frente a las fuerzas opresoras. Asimismo, podremos darnos cuenta que el corazón de estas producciones poéticas es la figura de Tupak Katari, o en otros casos son las

palabras de Tupak Katari, por lo que se constituye en el corazón de este pensamiento, es esta la imagen poderosa que une al movimiento campesino aymara.

No sólo, es la “memoria ancestral” contada a modo de un “relato oral” sobre los sucesos de aquel movimiento insurgente de 1781 de hace dos siglos atrás. Sino, es la palabra y voz de Tupak Katari que recobra vida cuyo eco se deja oír en todas las latitudes en AbyaYala, en todo el continente americano. Ahí adquiere sentido cuando hace referencia a aquello que es vital para la vida de los cuerpos. Nos habla de *wila warawinakaxa* [la sangre regada]; *janiwa inak wartasiwaykiti* [No fue regada en vano]. Se constituye en sangre derramada, sangre fecunda, como el agua que riega la tierra. *Jichhaw aymar wilat wilaninakaxa uñstanipxani* [ahora aparecerán los que son de sangre aymara]. Sangre fecunda, del cual nacen, “salen”, se movilizan para ir a la batalla desde todas las latitudes para emancipar su territorio que es su existencia misma.

3. Mallku Kunturi

En otra de las producciones poéticas está referida al Mallku Kunturi, representación metafórica bajo la forma de un ave peligrosa y temible. Si en la realidad el cóndor, es un ave depredadora y salvaje, desde la cosmovisión aymara “también se le rinde culto debido a sus nexos con las montañas y los ancestros” representa como fuente inspiradora de fuerza y poder destructivos. En este sentido, cuando los yatiris invocan al espíritu de las montañas durante las ceremonias, éste se presenta bajo la figura del cóndor. “Esta relación del cóndor y las montañas, se confirma porque ambos se designan con la palabra Mallku, es además el título que recibe una autoridad comunal”. (Montes 1984, 239). En el mismo sentido, Thomson (2006, 235) refiere que como parte de la multivalencia general de la identidad masculina en la cultura andina, los hombres se asocian en particular con estos animales y su potencial de violencia. De esta manera a través del simbolismo animal reflejaría la conexión entre virilidad y violencia.

Por otro lado, Millones y Mayer (2013) justamente a propósito de realizar el estudio sobre los animales sagrados en los Andes peruanos en los manuscritos de Huarochirí al parecer no encuentra el “peso simbólico” del cóndor, este sería resultado del vacío que existe en la investigación sobre cosmovisión y religiones precolombinas en esta parte de América. Aunque para Millones y Mayer (2013), el cóndor andino cobra una cierta notoriedad en el espacio sagrado de los Andes, refiere que en el “documento de Huarochirí no abunda en referencias al cóndor hecho que se refleja

también en los papeles del siglo XVI”. Llama la atención cuando menciona que en contraste existe “una frondosa mención y relatos milagrosos del ave en el folklore contemporáneo”, y para el autor recién “pareciera haber tomado una nueva vida en el siglo XIX, tanto es así *que pertenece de manera explícita al imaginario criollo*, para una muestra de ello, basta mirar los escudos en las banderas de Bolivia y Chile” .(125)

Aquel vacío o ausencia del “peso simbólico” del cóndor en los Andes peruanos, o ese prestar poca atención al cóndor en su ámbito ideológico o finalmente pretender atribuir la representación de la figura del cóndor al *imaginario criollo y mestizo* por Millones, me parece que es desconocer aquella “compleja conformación étnica” de los Andes y no sólo de Huarochirí como el autor quiere enfatizar. Aquella compleja conformación étnica, nos debería hablar también de la compleja red de cosmovisiones, lenguas y territorios.

Para lo que era el Qullasuyu incario o lo que hoy se constituye como los Andes bolivianos, el cóndor tiene un lugar privilegiado y sagrado entre las deidades aymaras y “se le rinde culto debido a sus nexos con las montañas y los ancestros” tiwanakotas. Si en tiempos prehispánicos el Cóndor, animal sagrado simbolizaba “lo masculino, lo guerrero y la autoridad étnica” para Montes, en la actualidad al parecer “tiene un carácter ambiguo y a veces francamente maligno, pues se halla vinculado al opresor”. Por ejemplo, en los cuentos de campesinos de Norte Potosí, se personifica al cóndor “como un elegante *criollo y mestizo* que invariablemente desempeña el papel de patrón o autoridad y que explota a los indios o los acecha para hacerles daño”. A esto podemos decir, que, si el autor encuentra la relación con el “opresor”, esta representación es coherente en el sentido destructivo y negativo, depredador y salvaje, “potencial de la violencia”. Pero, en el sentido positivo está el lado protector y fuente de poder y fuerza, más cuando se la “ubica al cóndor en situaciones de crisis”. En este sentido, desde la lengua y palabra aymara el poeta Clemente Mamani encuentra estas múltiples formas de llamar al Cóndor:

Kuntur Mamani
 Markan uywiri
 Qullqi tapani
 Quri Chatani
 Uywa Mirayiri
 Juyra chijnuqiri

Aquellas metáforas se comprenden de la siguiente manera: *Kuntur Mamani*, es el espíritu protector que cuida y protege la casa y como a todos sus miembros que la habitan. *Markan uywiri*, el que cuida, vigila, al pueblo; *Qulqi Tapani* [el que tiene nido de plata], por lo tanto proveedor de riqueza y abundancia. *Uywa mirayiri* [símbolo de reproducción del ganado]. *Juyra chixnuqiri* [aquel que fecunda y establece la reproducción de los alimentos]. Todas estas metáforas están referidas a la casa, nido, protección y producción. Entonces el cóndor es un símbolo de abundancia, reproducción y protección.

También en este sentido, Clemente Mamani recoge el poema de Justino Huanca Flores, otro de los poetas de septiembre de 2000, donde de manera nítida representa a través de la metáfora del Mallku Kunturi. El cóndor, de acuerdo al sistema clasificatorio del mundo andino, éste corresponde a las aves mayores en dos sentidos: La identificación simbólica del cóndor como un ave feroz y poderoso en un tiempo de conflicto no es ajena. Sin embargo, aquí, metafóricamente va hacer referencia a El Mallku ⁶⁸ al líder principal del Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB) que lideró la movilización de Septiembre del 2000. Metafóricamente “El Mallku” es *Qullasuyu tapat misturi irpiri* [Lider salido del nido del Qullasuy]. Es el líder que habla aquellas palabras escondidas y guardadas. Aquí hace referencia a aquellas palabras “escondidas y guardadas” de Tupak Katari en tiempos de paz, pero son despertadas y evocadas por hombres y mujeres en la movilización “Nayawa jiwtxa, Nayxaruxa waranqa waranqanakaw sayt’asipxani” palabras que son el corazón, cuyo latido reaviva la lucha política aymara.

Mallku Kunturi

Qullasuyu Tapat misturi irpiri
Titicaca,
Umasuyu qutat challwa manq’asiri,

⁶⁸Nombre que adoptó el líder aymara Felipe Quispe Huanca (Mallku). Es fundador del Ejército Guerrillero Tupak Katari (EGTK) en 1990, fue encarcelado por su lucha armada en agosto de 1992. Una vez que cobró su libertad de la cárcel fue elegido como Ejecutivo de la Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB) de 1998 a 2006. La lucha política iniciada desde la guerrilla, luego de ser elegido como líder de la principal organización campesina de Bolivia, lideró y dirigió las grandes movilizaciones desde septiembre del 2000 hasta tumbar a los gobiernos neoliberales: Gonzalo Sánchez de Lozada y Carlos Meza Gisbert. Es fundador del Movimiento Indígena Pachakuti (MIP) en 2000, Ex diputado del MIP(2002-2004). Actualmente es docente de la Carrera de Historia de la Universidad Pública de El Alto.

Imata arunaka arsuri,
Mayar tutukthapiyapxita.

Awatirinakaru qhamisiyiri,
Khunu, qarqa, ch'aphi pata pampanakan jilsuri,
Nanakapxtwa jumampi chika thuqtirinakaxa.

Aymara laq'at ajanuni
Taqiniru khathatiyiri.
“Nayawa jiwtxa, Nayxaruxa waranqa
Waranqanakaw sayt'asipxani”
Arsutanaka sartayiri.

Mallku Kunturi, imantat qamasas p'arxtayapxañani,
Qullasuyu jach'a markas wasitata,
Wiñayan wiñayapkam jakapxañasataki

Justino Huanca Flores

Mallku Kunturi

Líder que nace del nidal del Qullasuyu
Titikaka,
Comes pescado del lago Omasuyu
Hablas palabras escondidas,
Reunidos en uno.

Espia de pastores
Nieve, paraje, pampas de espina creciste
Nosotros somos los que junto a ti nos levantamos

Rostros de tierra aymara
Haces temblar a todos
“Yo muero, después de mí,
Miles y millones se levantarán”
Rememoras palabras célebres.

Mallku Kunturi, despertemos fuerzas escondidas
Qullasuyu la grande patria o traves
Vivir de lo eterno para la eternidad.

Justino Huanca Flores
(Traducción Sofía Alcón)

Mallku Kunturi es una metáfora que también hace referencia a la dimensión humana, así como a la dimensión de cóndor como ave. El poeta mimetiza la figura humana, la figura de su líder en la imagen del cóndor, a ratos se observa y se escucha al cóndor; pero también se escucha y observa la figura, la voz y palabra del Mallku en su forma humana, y es capaz de envolverse, capaz de penetrar en la subjetividad del cóndor, sólo así sabe y siente la qamasa del cóndor y desde lo humano se apropia de su

subjetividad para convertirse en el *Mallku* [Jefe], por que contiene su fuerza y poder de movilización así como el *Mallku Kunturi awatirinakarū qhamisiyiri* [Mallku kunturi vigila a los pastores], para *mayar tutukthapiyapxita* [juntarnos en uno], en un solo cuerpo.

La figura del Cóndor de las montañas en los Andes bolivianos, de acuerdo a la semántica aymara hace referencia a aquellos elementos de la naturaleza, propia de las montañas y el hábitat del cóndor, en el cual despliega sus estrategias de sobrevivencia en los nevados, el cóndor es el que que vigila a los pastores [*Awatirinakarū qhamisiyiri*]. El poeta utiliza la metáfora del cóndor como para cubrir, envolver el cuerpo de su líder principal “El Mallku”, parecido a aquellas figuras de cóndor, cubiertos de plumaje del cóndor danza, abriendo sus alas acecha como si arreara un rebaño. De la misma manera en el poema, “El Mallku” danza con la energía del cóndor en la movilización aymara, haciendo movimientos circulares como arreando a su presa. El poeta a través de las palabras, danza junto al Mallku: *Nanakapxtwa jumampi chika thuqtirinakaxa* [Nosotros somos los que junto a ti nos paramos en la batalla]. O en el otro sentido, de *thuqtirinakaxa* tiene relación con la danza, porque la palabra proviene de *thuqtaña* [saltar]; *thuqhuña* [danzar/bailar], entonces es coherente cuando el poeta nos dice “*Nosotros somos los que junto contigo danzaremos*”.

Aymara laq’at ajanuni
[rostro de tierra aymara]

Taqiniru khathatiyiri
[que haces temblar a todos]

También, la metáfora del Cóndor contiene al Mallku la expresión del rostro humano del aymara, pero al mismo tiempo contiene *qamasa* [la fuerza y el poder] del cóndor que esconde [*imantata*] la fuerza, el poder de las palabras de Tupak Katari. Pero, cuando el Mallku está en batalla, habla a través de la voz del cóndor, aquellas palabras que se han convertido en el corazón de la movilización, es entonces que se reúnen todos al entorno de esta voz y palabra:

“Nayawa jiwtxa, Nayxaruxa waranqa
Waranqanakaw sayt’asipxani”

[Yo muero, después de mi miles
y millones se levantarán]

En el último fragmento, la imagen del Mallku Kunturi vuelve a unirse, vuelve a la corporalidad del cóndor, desde esta corporalidad sugiere despertar la fuerza y poder escondida [*imantat qamasas p'arxtayapxañani*], poder interno que cada uno contiene en su ser, un poder interno que ha ayudado a resistir siglos de colonización y es necesario despertar para que Qullasuyu vuelva, a vivir de lo eterno para la eternidad [*wiñayan wiñayapkam jakapxañasataki*].

Este poeta de septiembre 2000, piensa la realidad desde su cosmovisión en el cual utiliza las mismas herramientas cognitivas, donde del lenguaje metafórico copa toda su poética. El poeta organiza metáforas mayores que contiene a otras metáforas menores. Es así que la metáfora del cóndor le permite sumergirse al ser humano en su corporalidad, donde se va esconder/imantata, en lo profundo, es desde adentro, desde el vientre del cóndor que va movilizar la palabra, *qamasa* [fuerza y poder interno]. Es desde esta subjetividad que organiza la movilización aymara. Estas palabras que salen de lo interno, del vientre del Cóndor que salen las palabras, pero no es cualquier palabra; sino son palabras que han sido sometidas a la subjetividad envolvente del cóndor, para luego ser soltadas a la comunidad movilizada, de ahí que aquellas palabras Tupak Katari (1781) escondidas y guardadas en la memoria corporal del Mallku Kunturi que van a recobrar vida. Por eso se convierten estas palabras en el corazón de la movilización aymara.

Los poetas, utilizan imágenes para poner a operar, circular el aru en la corporalidad de sus líderes, porque permanecen escondidas/imantata en el cuerpo, en las plumas, en el vuelo, en el acechar del Mallku Kunturi, se descubre la palabra escondida de Katari. Sólo así, desde este pensamiento podremos comprender, cuando Felipe Quispe Huanca adopta la identidad del Mallku, “El cóndor”, en el cual personifica, subjetiva el ser del cóndor, no en vano el líder máximo contenía en sus ojos la mirada vigilante del cóndor, es evidente su fortaleza, su poder, su asedio y persistente lucha igual que la montaña nevada, el hábitat del cóndor.

En un pasaje, Felipe Quispe Huanca [El Mallku] cuenta su experiencia vivida de cuando cayó preso y fue detenido para ser sometido a tortura e interrogatorio en las celdas del ministerio de gobierno de Bolivia:

El interrogatorio no prosperó y el agente de inteligencia salió sin lograr su objetivo. Al amanecer, continuaba sentado como un *cóndor prisionero* sobre una silla metálica. Lo único que movía eran mis ojos, mi cabeza estaba estática, bien erguida y concentrado siempre en las preguntas que salían de la boca del esbirro; aunque el sueño me mataba,

tenía que seguir prestando interminables declaraciones”, va continuar su relato diciendo: “Tal vez la intención de mis represores era hacerme desaparecer como lo hicieron con otros combatientes guerrilleros. Pero conmigo, ¡No! Las wak’as, mallkis, illas y otras deidades Aymaras, me han ayudado; por más que nos pongan en mil sillas metálicas, *somos como los cóndores, quiénes a pesar de la situación adversa, siguen volando en el aire y dando vueltas y vueltas, mirando nuestro territorio anunciando el PACHAKUTI divino*; donde el mundo se deshace y vuelve a renacer; todo se trastorna, todo se cambia y nada es estático; todo se destruye para renacer con nuevos bríos [...]. (Quispe 2007, 37; énfasis añadido)⁶⁹

Una de las estrategias colectivas utilizadas en el transcurso de las poéticas utilizadas es “su poder espiritual” recurso al cual también hace referencia Thomson, cuando estudia la “*cultura guerrera y la violencia*”, “*su poder e identidad espiritual*” de Tupak Katari. Estos elementos son revividos y recobran vida en los grandes levantamientos y conflictos aymaras. Thomson (2006) para comprender esta conducta política del líder, hace referencia al trabajo etnográfico realizado en el Norte Potosí de Bolivia por Olivia Harris, en el que los campesinos andinos perciben a la fuerza física y a la violencia con una asombrosa ambivalencia, donde las manifestaciones de fuerza física pueden ser vistas como *admirables o perturbadoras, legítimas o excesivas*, dependiendo de las circunstancias, aunque en última instancia *todas estas percepciones están asociadas con poderes vitales e incluso sagrados*. La violencia se considera como “otro” orden social, “aparte” del normal, pero en contraste con algunas concepciones burguesas occidentales, es “necesariamente un estado alternativo, más que un derrumbe de la normalidad”: En este caso “el uso de la fuerza física, bajo la forma de pelea, se lleva a cabo en ocasiones excepcionales, *cuando la vida cotidiana se suspende*. En esas *situaciones liminales*, lubricadas por el consumo de alcohol y otras performances rituales, los individuos manifiestan las fuerzas peligrosas y sagradas de la tierra, las montañas y los ancestros”. (Thomson 2006)

En este sentido, en los bloqueos de caminos del altiplano, las comunidades del campesinado indígena *recurrieron a muchos de los mismos recursos y estrategias colectivas* que habían sido empleadas en los levantamientos del periodo colonial. Thompson (2006), encuentra tantas similitudes sobre las estrategias y mecanismos utilizados en los levantamientos aymaras de hace más de dos siglos y los gestados en el

⁶⁹ En la contratapa del texto se puede leer, “Mi captura”, es una experiencia vivida bajo la sombra de la prisión, puede ser útil para la nueva generación rebelde. Pues mientras haya esas discriminaciones raciales al indio, mientras predomine la explotación, el hambre y la miseria en el antiguo Qullasuyu-Tawantinsuyu, la lucha armada siempre pervivirá. El indio-campesino estará obligado a cambiar el arado por el fusil revolucionario y convertir el surco en una trinchera de combate contra las transnacionales, las multinacionales y el imperialismo opresor” (Felipe Quispe Huanca).

2000. Por ello para él, “no cabe duda que, durante el asedio de tres semanas a La Paz, la memoria de 1781 se mantuvo vívida en la mente de los residentes urbanos cercados en la hoyada de la sede de gobierno, pero también estuvo presente entre las y los dirigentes de la movilización, como se pudo ver con claridad en sus declaraciones públicas durante esa coyuntura”. Para Thompson (2006), todo parece remover la memoria colectiva de ese tiempo histórico colonial que estudia en su libro, el uso de símbolos, las formas de organización política, lugares de lucha etc.

En otro poema, también, se puede percibir la presencia de elementos parecidos, cuando piensan a su *Aymar irpiri* [líder aymara], mimetiza su presencia en medio de la constelación del universo y la pachamama, envuelve en los colores del arco iris, esconde en los rayos intensos del sol o en la constelación infinita del universo estelar de alaxpacha. Está protegido, *Jan kamachkaya* [Invencible en la eternidad del aka pacha que es el Qullasuyu]. El líder ocupa un lugar especial que lo eleva junto a aquellos seres estelares del alax pacha. Pinta un cuadro y escenario maravilloso que lo hace humano y dios al mismo tiempo, al igual que mallku kunturi, la figura del Cóndor y humano se complementan y son uno. De manera similar aquí la figura humana se complementa con la pachamama, los colores del kurmi bañan su cuerpo, los rayos del sol penetran en su ser, las estrellas irradian su fuerza estelar y cósmica en la noche. Asimismo, la qamasa, el ajayu y sangre de Tupak Katari y Bartolina Sisa reviven en el cuerpo de El Mallku, centros de poder y fuerza que lo hagan invencible.

Munat Aymar Irpiri

Munata wiñaya aymar irpir yuriwimaxa,
 Pachamama taykan jarhipanwa,
 Kurmi wiphalana muyuntata,
 Inti Willkampi, wara warampi chika yurita
 Jan kamachkaya;
 Wiñaya Qullasuyu uraqina.

Munata aymara jilanaka,
 Kullakanaka, pachax purinxiwa
 Sartasxañasataki:
 Qullasuyu uraqisata q'urawampi, qalampi,
 Lawamp tupunak jark'as pallapallamp ch'axwañataki,
 Aymaranakaxa janiw llaythaktanti.

JuliánApazaTupak Katarina
 Wilapamp ch'aqt'ata, Bartolina warmina
 Wilapat wilani
 Qamasapat qamasani, jumax sayt'asiwayta

Tunka llatunkani uru munasiña phaxsina.

Munat mallku aymaranaka, qhichwanak jumampiixiwa,
 Jichhaw tumayk q'aranakar tukxapxañani, ullaña qilqaña
 Yatxapxarktanwa, suyt'apxama,
 Khaya lunthata qamaqinakaxa,
 Jayra jararankhunaka, mula phatankata
 Phatankaninaka, wayrunq'unakampiw tukxapxañani
 Wiñayan wiñayapataki.

Munata KunturMamani jach'a qamasani, khunu qullunaka
 Qamasampi yanapt'anipxita, aymaranakax mayaki
 Sayt'asiñataki; q'ara ananakampi ch'axwañataki; uraqisan
 Yänakapa tukxapxistu, qamir lunthatanakaxa;
 Suyt'apxpam,
 Karaju. Jaqi jwayirinaka, jichhaw jichhanixa.

MunataAymara jilanaka, kullakanaka,
 Umasa, uraqisa,
 Inalmamasa jivasankapxistuwa, janiw apaqkistasphati,
 Tumayku q'aranakaxa,
 Paqallqu samin wiphalasaw laphaqina
 Qinaya taypin uñstani, wali muspkaya, uñtapxama.

K'anasilla qhanarpayapxitaatawa,
 Jarannkhu jararpayapxitatawa
 Tumayku Banzeraru atipxañataki, wayrunqjamawa
 Tukjapxañani, mayakissayt'asipxañani.

Leonardo Vega Rojas
 Provincia Los Andes, Santa Ana

Munat Aymar Irpiri

Amado eterno líder aymara tu nacer
 En el regazo de la pachamama,
 Rodeado por la wiphala de arco iris
 Naciste junto al inti Willka y las estrellas
 En lo infinito
 En lo eterno telúrico de Qullasuyu.

Amados hermanos aymaros
 Hermanas, ya ha llegado el tiempo
 Para levantarnos:
 Por nuestra tierras del Qullasuyu, con las hondas, piedras,
 con palos, varas atajad; para luchar con los soldados.
 Los aymaros no somos cobardes.

De JuliánApaza, Tupak Katari
 Con gotas de sangre, Bartolina mujer
 Sangre de su sangre.
 Coraje de su coraje, tu que t ha levantado
 Tunka llatunkani uru munasiña phaxsina.

Amado mallku de los aymaras, qchuas están contigo
 Ahora terminaremos con los q'aras vagabundos, leer, escribir
 También sabemos, esperen,
 Aquellos zorros ladrones
 Lagartos flojos, los que contienen estómago de mula
 Con las abejas los acabaremos
 De lo eterno para la aternidad.

Amado Kuntur Mamani de inmenso coraje, montañas de nieve
 Ayúdanos con tu coraje, aymaras unidos
 Levantarnos; para pelear con los perros pelados, en nuestra tierra
 Nos exterminan, ricos ladrones;
 Esperen
 Carajo, mata gentes, ahora será cuando.

Queridos hermanos, hermanas
 El agua, la tierra
 Inalmama, es de nosotros, no nos alejan
 Q'aras vagabundos,
 Los siete colores de la wiphala ondeaban
 Aparece en medio de las nubes, miren que sorprende.

Ecarbajo nos destrensarás
 Lagarto nos soltarás
 Para vencer al Banzer vagabudo, como las abejas
 Los acabaremos, nos evantaremos uno solo.

Leonardo Vega Rojas
 Provincia Los Andes, Santa Ana
 [Traducción al castellano, Sofía Alcón]

Cuando Thomson (2006), afirma que durante los dramáticos levantamientos y movilizaciones populares que convulsionaron a Bolivia en el año 2000, que asediaron las tres semanas a La Paz, *la memoria de 1781 se mantuvo vívida en la mente* de los residentes de la ciudad como en las comunidades campesinas aymaras.

También se utilizaron casi los mismos recursos y estrategias de lucha. En este sentido, una de los recursos y formas de la violencia indígena ejercida en esta movilización se traduce en el uso de palabras con *coraje* y *enojo* [qamasan arumpi, qhuru arumpi] que en cierta manera pretenden deslegitimar el ejercicio de aquel poder que oprime, estas palabras están referidas a la “destrucción radical del adversario”.

En cierta medida parecen recobrar aquella violencia religiosa al cual hace referencia Thomson en su trabajo cuando pretende comprender la violencia indígena en su estudio “Tupak Katari también constantemente prometía reducir a la ciudad a polvo y cenizas”.

En este sentido, cuando los poetas emiten qamasan arunaka parecen expresar el mismo propósito histórico de los campesinos movilizados que Thomson observa al estudiar a Tupak Katari en los siguientes términos:

Vimos cómo la violencia le servía políticamente *para intimidar al enemigo durante el cerco*, así como establecer un comando efectivo hacia adentro e imponer disciplina a un ejército campesino que tenía una cohesión organizativa limitada. Los campesinos movilizados y otros líderes insurgentes también se apoyaban en su violencia instrumental y ejemplarizadora. (Thomson 2006, 37; énfasis añadido)

Por ejemplo, en los versos del poema abajo citados podemos percibir en sus palabras “la destrucción radical al adversario”:

Wayrunq'unakampiw tukxapxañani
Wiñayan wiñayapataki.

[Como las abejas los acabaremos,
para lo eterno, y la eternidad]

Jichhaw tumayk q'aranakar tukxapxañani,
q'ara anunakampi ch'axwañataki;

[Ahora los acabaremos a estos vagabundos, pelados
Para batallar con esos perros pelados]

Si queremos comprender la violencia indígena es necesario comprender con su propia luz, en el contexto cultural, político e histórico del campesinado aymara. A decir de Thomson, la guerra puede ser un momento apropiado para la expresión de las fuerzas salvajes, peligrosas y temibles que se “asociaban, en términos de género, particularmente con un aspecto de la identidad masculina”. Así, por ejemplo, en la colonia la asociación de la fuerza física y la violencia con los animales salvajes era sólo uno de los modos en que los indios concebían la guerra en términos de metáforas de la naturaleza. Entonces, así como en la colonia se podía encontrar “evidencia lingüística aymara también sugería un conjunto superpuesto de correspondencias semánticas entre batalla y la dominación de un oponente, por un lado, y el poder destructivo de las fuerzas de la naturaleza, por ejemplo, las tormentas, el granizo, las inundaciones torrenciales y los terremotos”. (Thomson 2006, 266)

En el mismo sentido, en el transcurso de las producciones poéticas de los hombres se evidencia cuando se asocia con la metáfora de aquellas aves Aves mayores

en el sistema clasificatorio andino como es el MallkuKunturi, Kutur Mamani, o en otro caso la *wayrunqu* [abeja].

En el mismo sentido, algunas evidencias lingüísticas aymaras también sugiere pensar en los mismos términos de la violencia indígena de los tiempos coloniales en el que “era el tratamiento apropiado para españoles foráneos a los que se veía como demonios y seres no humanos y antisociales, excluidos de la comunidad cristiana” (266). No obstante, aquí hace referencia a muchos de sus descendientes que aún desde las nociones indígenas se las considera foráneas, y se los asocia con metáforas de animales como los “zorros ladrones” “lagartos flojos” “los que tienen panza de mula”. En otros casos se los ve como “vagabundos pelados”. En suma, la semántica aymara hace referencia y evidencia como aquellos seres improductivos de una clase parasitaria que merecen un “cambio radical”.

Tumayku q'aranakaxa,
[Vagabundo pelado]

Lunthata qamaqinakaxa
[Zorros ladrones]

Qamir lunthatanakaxa
[Ricos ladrones]

Jayra jararankhunaka
[Lagartos flojos]

Mula phatankata phatankaninaka,
[Los que tienen estomago de mula]

Suyt'apxpam,
[Karaju. Jaqi jawayirinaka,]

Jichhaw jichhanixa.
[Ahora es cuando]

Una categoría cultural en lengua aymara “que coincidía con el termino español era *q'ara* que significa pelado, desnudo o estéril”. La metáfora del desnudo hace referencia, a aquellos que no siendo de estos territorios controlaban el poder político y económico de este continente. A decir de Thomson (2006), “los españoles estaban desnudos en la medida en que carecían de pertenencias propias; eran pelados como un campo sin vegetación e incapaces de rendir frutos”, “esa clase de gente infértil e

improductiva no se mantenía así misma, sino que vivía parasitariamente del trabajo y los recursos de los indios”.

El término incluía a europeos, criollos mestizos y se utilizaba en todo el territorio aymara durante la guerra (259). Esta categoría tiene plena vigencia en las movilizaciones políticas de hoy, ésta es una categoría que moviliza la palabra y el discurso. La palabra *q'ara* no ha cambiando en su significado, aunque su uso no se da en las relaciones cotidianas, pero en las convulsiones y movilizaciones indígenas está presente y adquiere legitimidad en las luchas. Es utilizada para interpelar y subvertir el orden social y económico del país. Así evidencia en la narrativa expresada en lenguaje poético del movimiento insurgente de septiembre del 2000.

Ahora, de acuerdo al orden de las palabras aymaras, *q'ara* es una palabra una categoría que corresponde a una forma de habla *qhuru aru* [palabras de enojo, palabras fuertes y duras] que junto a otras también va ser desplegado en un momento de conflicto, *ch'axwa* [guerra]. Si Thomson (2006) en su estudio pretende comprender la violencia indígena aymara a través del estudio de Tupak Katari. El desplegar una “semántica de la guerra” en un tiempo de *ch'axwa* [guerra] no es extraño. Puesto que, por un lado, estos cuerpos en situación de guerra, acuden a diferentes recursos y símbolos culturales propios como la *q'urawa* [honda], *qala* [piedra] como instrumentos de guerra. Al igual que los recursos espirituales van a ser invocadas y convocadas a través de metáforas de la naturaleza como fuentes de poder y fuerza: en el que se va mencionar *al viento huracanado, el trueno, la niebla* como “*niebla que envuelve la pena y tristeza*”. En este mismo orden, si decir y ser está interconectado, en una situación de conflicto el hablar va tener una correspondencia con una forma de ser. Los guerreros despliegan también palabras guerreras. En este sentido una de las poetas de septiembre va decir *Qhuru arumpi saykatañani* [hagamos frente con palabras de enojo].

4. Conclusión

En este contexto hombres y mujeres desde la cotidianidad de las comunidades aymaras sienten y captan de cómo funciona y opera el poder dominante en una situación concreta. Donde las condiciones políticas, históricas, y culturales sorprendentemente están dadas para que estos hombres y mujeres “exploren profundamente desde la perspectiva indígena” y traducen en lengua y palabra aymara su historicidad, las nociones propias de combate y violencia en el cual es común encontrar en la mayoría de

las producciones poéticas la figura de “Túpac Katari”. La imagen del líder aymara es una imagen poderosa que ayuda a organizar la palabra, a los autores de los textos que nos brinda una interpretación original de la visión indígena en tiempos de conflicto. Las producciones poéticas tienen su propio sentido y lógica que seguramente no encontraría el lugar apropiado dentro del imaginario político y literario del país.

Podemos concluir diciendo que, si queremos comprender las subjetividades, pero no de cualquier subjetividad, sino aquella que se relaciona con el movimiento de septiembre del 2000, nuestro análisis no puede eludir o evitar pensar la violencia aymara, sobre cómo se pensaban en una situación de conflicto. Intentando seguir en el mismo orden de la lengua y palabra aymara podremos analizar desde *chiqa arunaka* [palabras rectas, correctas] que nos lleva a decir *qhana arsuña* [hablar claro y con transparencia], acerca de los hechos. Pues lo contrario sería incurrir en decir *k'ari arunaka* [palabras mentirosas] o llevaría a construir un discurso torcido acerca de la realidad. No pretendo convertirme en aquel *aru q'iwiri* [elabora discursos torcidos], ni tampoco tengo la habilidad de construir discursos torcidos. Más por el contrario nuestro interés en este trabajo es comprender como operan esas subjetividades y las palabras en un contexto de violencia aymara desde las propias nociones culturales del poder y la violencia en un conflicto político y desde la cosmovisión aymara. En este sentido, el lenguaje poético escrito en lengua aymara tiene la virtud de mostrar de cómo estos hombres y mujeres se pensaron en una situación concreta de conflicto y guerra interna, frente al opresor. Como nos pensamos el tiempo espacio histórico en el presente.

Capítulo sexto

Palabra y relato

“kaukit kaukikama”
“wiñayan wiñayapataki”

[Desde aquí hasta el infinito
Desde lo eterno para la eternidad]

(Memoria colectiva)

1. Introducción

Este apartado está destinado a reflexionar sobre la *Palabra y relato*, con la que se intenta responder a uno de los objetivos de la tesis, que consiste en desentrañar aquellos rasgos u elementos de la cosmovisión aymara en los relatos andinos. Para ello, recuperamos el concepto de *wiñaya arunaka* que podría traducirse como Palabras eternas, que creativamente algunos estudiosos de la lengua aymara han llamado a los relatos de los abuelos. Asimismo, debe leerse como un signo de subversión, porque conlleva un elemento de ruptura y crítica a aquellas categorías impuestas desde afuera como “dadores de identidad”. En esta perspectiva de poner a operar nuestras propias categorías diferenciadoras, son las que entran en discusión y, con ellas, plantea la necesidad de una reevaluación de la cultura por la lucha de una práctica cultural autónoma.

En cierta medida, también pretende responder a aquella problemática inicial planteada en el abordaje de los estudios lingüísticos y literarios de las lenguas indígenas. Es sugerente ver que en las prácticas investigativas sobre las lenguas indígenas, las mismas están fuertemente orientadas por la lingüística estructural.⁷⁰ Estas se convierten en visiones y modelos teóricos dominantes e insuficientes si queremos comprender los sentidos propios de los textos producidos en las comunidades. Asimismo, no se valora la palabra y la voz de los propios hablantes de la lengua. En el mejor de los casos estas voces son consideradas como fuentes de datos para justificar los propios puntos de vista de los investigadores.

⁷⁰ Por ejemplo, esta tendencia se traduce en los trabajos de tesis de las carreras de lingüística y literatura de la Universidad Mayor de San Andrés Bolivia, éstas transitan por cuestiones semánticas, gramáticas, pragmáticas, léxicas y sociolingüísticas, o aquellos aspectos relativos a la enseñanza de las lenguas indígenas.

Si bien este enfoque permite acceder y conocer a la lengua en su forma descriptiva, en el que se precisa la naturaleza de la lengua en cuanto a su morfología, sintaxis, lexicografía y la semántica de las lenguas indígenas, éstas miradas finalmente son externas, modernas y colonizadoras, en el que los propios hablantes del aymara “aplican” estos enfoques en su propia lengua de manera casi mecánica y sin mayores reflexiones.

Pero, no se concibe a estas lenguas como fuentes generadoras de una teoría propia del lenguaje, de modo que permita ayudar a comprender y valorar a las lenguas indígenas en su verdadera dimensión con contenidos, sentidos propios de la vida y la realidad, así como una manera distinta de organizar el pensamiento, finalmente como una manera de organizar las “cosas y las palabras”.

Cabe recordar que en mis primeras aproximaciones al tema me había propuesto investigar “*La oralidad indígena*”⁷¹ a partir de un escaso proceso de reflexión, invisibilización y marginalidad teórica desde los estudios lingüísticos y literarios; si bien, existía la preocupación en desentrañar aquellas relaciones, sentidos y lógicas propias que la sustentaban a los mismos; no estaba del todo convencida con aquella categoría tan utilizada por los propios hablantes y no hablantes del aymara. Tampoco contaba con argumentos y elementos suficientes que me permita ir más allá de la sospecha y la intuición sobre la arbitrariedad e imposición de los conceptos ideologizados de lo “oral” y “oralidad”.

Sin embargo, mis abordajes sobre los “relatos orales” estaba tomando su propio sendero de análisis e interpretación, antes no previstos, esto llevó a precisar y encontrar el propio camino teórico metodológico de la investigación. En mis reflexiones metodológicas había adoptado el análisis genealógico de las palabras, donde era importante analizar la raíz de las palabras. Entonces la auto etnografía me permitía poder “utilizar a sí mismo como fuente de información e interpretación” (Saville 2005, 113), en este caso “mí experiencia lingüística” como hablante del aymara me abrió el camino a la introspección, como un “procedimiento analítico”. Esto permitió en cierta medida lo que Saville (2005), menciona que “la vastedad de este conocimiento se extendía mucho más allá de lo que se había revelado en la mayoría de las descripciones lingüísticas de hablantes no nativos” (113). Lo que quiere decir que reconoce al miembro de la comunidad de habla como el “depositario” del conocimiento lingüístico

⁷¹ Propuesta de investigación inicial presentada al Programa de Doctorado de la Universidad Andina Simón Bolívar.

y cultural, y reconoce que el hablante posee este conocimiento y puede utilizarlo de “modo introspectivo para validar, enriquecer, y facilitar” la tarea investigativa.

Como este estudio trata la relación de la lengua y literatura indígena, exige el uso combinado de estrategias metodológicas, entonces el análisis y autoconocimiento de la lengua me ha permitido “sondear las profundidades y explorar las sutiles interconexiones del significado de formas que los extranjeros solo podrían alcanzar con grandes dificultades, si es que consiguen hacerlo” (114). Asimismo, Peter Woods (1998, 15) en “Yo el etnógrafo” a propósito de la adopción de un método de investigación, refiere que las “realidades personales” suelen esconderse y no admitirse. No obstante, pueden ser los factores más relevantes, tanto para elegir y dirigir la investigación como para el investigador. En ocasiones las personas que investigan, lo hacen para descubrir cosas sobre sí mismas. Esto no quiere decir que se trate de auto indulgencias, sino *que es principalmente por medio de uno mismo como se llega a conocer el mundo*. Y a la inversa, los descubrimientos que hacemos revierten sobre nuestra persona que vuelve a reflejarlos en la investigación y así sucesivamente. Por tanto, voy a comenzar hablando de mí misma, incluyendo algunos datos sobre mi vida y de mi carrera que creo que son relevantes para mis pensamientos y acciones cotidianas.

Si bien adoptamos el análisis e interpretación de los relatos desde la lengua y palabra aymara, cabe recordar que la discusión sobre la palabra oralidad se ha profundizado ampliamente en el capítulo primero de este trabajo, donde a partir de la crítica a la oralidad se evidencia que la misma, a nivel discursivo opera por un lado como un dispositivo ideológico que limita, pone muros mentales en el proceso de pensar, crear, recrear nuestra lengua y palabra aymara. Y segundo, el concepto de oralidad es un concepto arbitrario e impuesto por aquellos investigadores que pretenden “controlar” la palabra y lengua de los hablantes nativos de una lengua, son cosmovisiones habladas y controladas por el saber académico occidental.

Resultado de estas prácticas académicas es frecuente escuchar denominaciones que responden a un orden impuesto desde arriba como: “relato oral”, “tradición oral”, “historia oral” y “literatura oral”, por que serían producciones “orales” que supuestamente se conservan en la memoria oral, como si fueran palabras que permanecen suspendidas en el aire, sin contexto ni sustento práctico, por lo que no tendría objetividad ni materialidad. Y si de tiempos se trata respondería a un tiempo remoto ancestral.

Asimismo, aquí la lengua y palabra aymara se utiliza y opera para encontrar y devolver el sentido a la palabra, develar y quitar la máscara artificial de la palabra oralidad. En este intento se descubre aquellos modos y formas propias de organizar la palabra en la lengua aymara que contienen sus propios sentidos. Estas nociones y maneras propias de organizar la palabra visibilizan un camino, una senda propia, esta situación me ha llevado a nombrar a la tesis como *Nuestras sendas de la palabra* [Arunakasan sarawinakapa].

2. **Wiñay arunaka: Palabras eternas**

Hay que recordar que la senda de la palabra aymara está organizada, de acuerdo al principio ordenador de la oposición complementaria, “*taqi kunas payapuniwa*” [que todo en la realidad es dos, es par] en el que la oposición no sólo de dos palabras opuestas complementarias operan como un principio rector que permite la creación y recreación de la palabra en sus múltiples formas posibles, y por que no de “mundos posibles”, “realidades posibles”; sino que una forma de hablar es inherente, parte constitutiva a una forma de ser, es decir, hablar y ser son dos elementos constitutivos de un mismo ser, interconectados uno al otro, que define el comportamiento humano.

Entonces, la multiplicidad del ser da lugar a la multiplicidad de formas de decir y organizar la palabra, así como la multiplicidad de voces es parte de esta realidad múltiple. En este sentido, *Wiñay Arunaka* es un intento de pensar y hablar en nuestra lengua, así como la posibilidad de crear y recrear nuestras palabras desde nuestra cosmovisión.

La palabra *Wiñay aru*, es la categoría que cuestiona e interpela a aquellos denominativos de *relato oral*, denominación que es dada en lengua castellana, a aquellas palabras que contienen historias, filosofías de vida, expresado en diferentes formas de hablar, las mismas han sido contadas de generación en generación y todavía pervive en el tiempo. Pero, el concepto de *relato oral* reproduce la ideología dominante donde el “recuerdo no trabaja como un elemento que asegura un estado de cosas estáticos, sino es activado y abierto para dar sentido y verdad a la experiencia”. (Wiethuchter 1982, 57)

Entonces, la palabra *Wiñay aru* hace referencia a la *eternidad de las palabras*, en el tiempo y espacio. No en vano el *yatiri* aymara captura aquella palabra y voz que está ligada a la existencia humana y no humana, por ello cuando invoca a las deidades

aymaras, acerca a los dioses, a través de las palabras a todos los astros que forman la constelación, montañas en su expresión femenina/masculina, hace mención a los territorios de la parcialidad de arriba y la parcialidad de abajo, pide la protección compartida desde nuestra existencia finita e infinita, de toda la humanidad, desde lo eterno a la eternidad del tiempo infinito.

kaukit kaukikama
wiñayan wiñayapataki

[Desde aquí hasta el infinito
Desde lo eterno para la eternidad]

Es posible que el término *wiñay arunaka*, no sea del todo convincente ni encuentre el consenso deseado para todos los aymara hablantes, por que el proceso de escucha en los centros urbanos se ha acostumbrado a oír la “tradición oral” “literatura oral” “historia oral”. En este sentido, existen, por ejemplo, grandes experiencias e intentos en descolonizar la historia de los pueblos indígenas, en el que la “historia oral” se ha convertido en una estrategia para interpelar la historia oficial. Pero, esta perspectiva descolonizadora no se ha dado en la literatura. Entonces, *wiñay arunaka* es un intento de “asumir nuestra literatura desde otra perspectiva, desde otro protagonista, de pensarnos desde otro lado, desde América, desde Calibán”, como dice Roberto Fernández Retamar:

Nuestro símbolo no es pues Ariel, como pensó Rodó, sino Calibán. Esto es algo que vemos con particular nitidez los mestizos que habitamos estas mismas islas donde vivió Calibán: Próspero invadió las islas, mató nuestros ancestros, esclavizó a Caliban y le enseñó su idioma para poder entenderse con él. ¿Qué otra cosa puede hacer Caliban sino utilizar ese mismo idioma para maldecir, para desear que caiga sobre él la ‘roja plaga’? No conozco otra metáfora más acertada de nuestra situación cultural, de nuestra realidad [...] ¿Qué es nuestra historia, ¿qué es nuestra cultura, sino la historia, sino la cultura de Calibán?”. (Fernández 2006, 32)

Entonces hablando desde aquella “complejidad de la experiencia” de la lengua indígena, desde ese “saber maldecir” de Caliban de Roberto Fernández Retamar, o aquel “saber maldecir” en aymara en *qhuru arunaka* [palabras de enojo] o desde aquellas *chuymancht’iri arunaka* [palabras que llegan al corazón], o desde las *qamasan arunaka* [palabras con coraje y poder], o *wiñay arunaka* [palabras eternas] es que nos damos la posibilidad de descolonizar la lengua y palabra aymara. En este sentido, nos damos la

posibilidad de pensar, y poner a operar nuestras propias categorías para explicar y comprender estos diferentes géneros en la lengua aymara.

Si bien nos mantendremos en la línea crítica a aquellos procesos culturales de exclusión, marginación y confinamiento literario; *wiñay arunaka* es el intento de pensarnos desde nosotros, aquello que en lengua castellana se la ha denominado con tanto énfasis como “relatos orales”, “tradición oral” “literatura oral”. Pero, no se puede partir de la ideología de la carencia y la creencia de la imposibilidad de pensar en nuestras propias lenguas. Por ello es necesario “partir de otros valores, aquellos que, de un modo u otro, le sean propios y estén enmarcados dentro de una tendencia, que eso sí es imposible negar, como es el deseo, la voluntad de descolonización económica como cultural”. (Wiethuchter 1982, 50)

En este sentido, los hablantes de las lenguas somos todavía los que conservamos y ponemos en movimiento y circulación las diferentes modalidades de la palabra donde mantenemos las propias maneras de nombrar, organizar y clasificar las palabras. Así como mantenemos los propios modos de narrar, contar e interpretar, desde los propios modos de decir y ser, como parte de un nosotros colectivo. Los hablantes de la lengua somos los que todavía organizamos, reproducimos la lógica, los sentidos, el orden de las palabras. Pero, así como somos dueños de la lengua y palabra aymara, también tenemos la responsabilidad de cuidar su continuidad en la transmisión a las generaciones futuras. Hay que recordar que en los anteriores capítulos hemos reflexionado ampliamente sobre cómo es que puede ocurrir esa ruptura de ese movimiento circular inherente del *aru* [lengua, palabra voz] y puede ser interrumpido.

En un intento de abrir a la reflexión sobre la categoría de identidad a aquellos textos que establecen no sólo una diferencia, una ruptura, con aquella voz literaria académica dominante, hegemónica y occidental; sino que establece una diferencia por que se piensa en su lengua. Desde luego que gran parte de esta literatura es “marginada o contemplada tan sólo como documentación antropológica pero no como el modo de colectividad de pensarse así misma, activamente y reivindicando con ello su propio ser social”. (Wiethuchter 1982, 51-52)

Cuando nos ponemos a pensar en lengua aymara no se cuenta con una palabra o concepto similarmente satisfactorio para referirnos a esta forma de organizar las palabras como las historias, proverbios, plegarias y expresiones de fórmulas orales tradicionales, u otras “producciones orales”. Esto demuestra la arbitrariedad de la palabra, y la dificultad de nombrarla “aquellas producciones verbales” que posiblemente

en el transcurso del tiempo y como efecto de la colonización se han ido perdiendo las identidades de aquellas maneras propias de organizar la palabra. O en algún caso se han ido modificando los sentidos y el orden de las mismas, pero los mayores de nuestros tiempos saben todavía nombrarlas distinguiendo el tiempo como marcador de diferencia a aquella modalidad de palabras.

Los que cuentan o narran estos géneros nombran de manera general como: “*Nayra achachilanakan Kwitunakapa*” [Cuentos de los abuelos de antes] o “*Nayra achachilanakan arunakapa*” [palabras de los abuelos de antes]. La palabra *nayra* refiere, al tiempo de antes, al pasado, pero, al mismo tiempo en términos de espacio refiere *delante*. Entonces se traduce como “cuentos del tiempo de antes, traídos adelante, a los tiempos de hoy”. Pero, *nayra* también hace referencia a los “ojos”, ello nos induce a ver, mirar, observar, analizar, interpretar las “palabras de los abuelos” con los ojos de hoy. Entonces, más que un relato o una narrativa, son palabras que expresa y contiene la cosmovisión de los abuelos. Pero, esta cosmovisión no debiera insinuarnos a ver el mundo y la realidad como algo estático, dicho en otras palabras, como aquello ancestral que se quedó estancado en el tiempo. Tampoco es tan útil quedarnos en la forma descriptiva de la palabra, sino en este estudio nos interesa recuperarla en su sentido creativo y viva de la palabra.

Entonces, si de algo nos sirve la palabra cosmovisión es que nos trae a los ojos aquella forma de ver el mundo y la realidad de los abuelos al tiempo presente. Son palabras que sugieren abrir los ojos [*nayra*], es un volver a mirar aquellas “palabras de antes”. Pero dichas en nuestra lengua. En las interpretaciones de estas palabras podremos encontrar el vínculo y el sentido originario de lo que quisieron comunicarnos los abuelos. Estas palabras nos hablan a través de las metáforas e imágenes, no sólo un gusto estético de las palabras; sino que esconde en las imágenes de los animales, aves, felinos, montañas, ríos, piedras, caminos, plantas, flores, astros, semillas, aquel saber profundo de la vida y sus complejas relaciones. Nos interesa captar no sólo un “mensaje” de las palabras; sino captar la “*illa*” [el espíritu de los animales] e “*ispalla*” [el espíritu de las plantas], es decir encontrar el ajayu de las palabras, en el *amuyu* [pensamiento], en el *yati* [saber hacer] de las cosas. Este pensamiento nos habla de una forma de relacionar las cosas y las palabras. Visto así, desde la perspectiva de las “palabras de los mayores” cambia la connotación simplificada y reducida como meros fragmentos que llevan un “mensaje” o que suelen cumplir con objetivos de “entretener”

“moralizar” y “explicar” o mejor dicho en el sentido fabulesco⁷² de las narrativas occidentales, como refiere Van Kessel, cuando analiza e interpreta desde su perspectiva los relatos del Zorro en la cosmovisión andina. En este sentido, el yati del mundo aymara debería considerarse como una epistemología:

Las epistemologías son estructuras de pensamiento, son formas de imaginar, memoria, son formas de soñar y percibir, es la manera de oír, de mirar es una forma de entendimiento, formas de conocimiento iniciático. Esto es un conocimiento indígena, son estructuras complejas. Los conocimientos indígenas no son una cosa, ni objetos, son relaciones complejas, son procesos de orden. (Ribeiro y Barreda, 2009)⁷³

Entonces “las palabras de los mayores” contienen no sólo el saber de lo que quiere comunicar y perpetuar como *yati* [saber/hacer] sobre algo, sino al mismo tiempo contiene las estrategias, las maneras, las formas y modos de transmitirlos y enseñar. Y una forma muy particular de acceder a este conocimiento y saber es a través del lenguaje de las imágenes y las metáforas. Asimismo, aquellas múltiples formas de hablar y ser, es al mismo tiempo un modo de pensar. Estas expresan las múltiples formas de relacionarnos con el mundo, por lo que no será extraño encontrarnos con aquellas referencias relacionadas a los seres humanos con los dioses o de los dioses con los seres humanos⁷⁴, de los humanos con las aves, humanos con felinos, también nos habla de las relaciones que despliegan los animales como felinos y aves, el zorro y la ganza, el zorro y el cóndor y otros.

El ser humano forma parte de esta relación comunitaria. La relación con la tierra, con las montañas, aves, animales, las piedras, las estrellas, ruidos, sonidos, vientos, agua etc. Es un saber integral, complejo, y dinámico, no es un saber estático; eso ocurre en la medida en que es comunitario; mientras más comunitario es más dinámico. Aquí entendemos comunitario como la convivencia integral entre todos [*taqpachani*]. Entonces esta forma viva de la comunicación se da a través del lenguaje del ser humano, las aves y animales que nos va llevar a comprender este pensamiento. Pues esta claro

⁷² De acuerdo al Pequeño Larousse Ilustrado, Ramón García-Pelayo y Gross, 1964, la palabra fábula. (del lat. fabula, relato). Relato generalmente en verso, que oculta una enseñanza moral bajo el velo de una ficción: las fábulas de Samaniego han sido inspiradas en gran parte en las del fabulista francés La fontaine (Sinón. Apólogo, cuento, quimera, leyenda//mitología: los dioses de la Fábula//Relato falso o imaginario: Este cuento es una fábula (Sinón. Invención) cualquiera de las ficciones de la mitología /objeto de burla.

⁷³ Conferencia pronunciada sobre *Pueblos, Saberes ancestrales y Biodiversidad Biopiratería o Vivir Bien*, La Paz, Bolivia, 21 al 27 de junio de 2009.

⁷⁴ Estas formas de relacionarse en el mundo originario ancestral se pueden traducir muy claramente en Dioses y Hombres de Huarochirí.

que estas palabras pretenden comunicar la historia no solo de los animales y las aves, sino de enseñar a pensar la realidad de otro modo, de aproximarnos a la realidad a partir de relaciones verosímiles e inverosímiles. Es un ejercicio cognitivo que propone a pensar de múltiples maneras y múltiples posibilidades.

Entonces, en este estudio nos damos la posibilidad de pensar los llamados “relatos” no como meros datos u objetos literarios o lingüísticos; sino como contenedores de un saber profundo. Es pertinente recordar aquellas palabras pronunciadas por Silvia Ribeiro cuando reflexionaba a propósito de Saberes y biodiversidad de los pueblos indígenas:

Es un saber sobre las semillas, sobre las hortalizas, frutas, medicamentos, para hacer textiles, para hacer lana, algodones, para la vivienda. Un saber de todos los tipos de árboles. Es un saber muy complejo sobre las herramientas, suelos, para hacer la cerámica, es un saber sobre las aves, ecosistemas, redes de los seres vivos, sobre el tiempo, el ritmo de la naturaleza, son conocimientos complejos en las alturas, los cañones. Es un saber geográfico complejo, es la historia sobre la forma como opera, es un saber sobre los cuerpos, cosmos, memoria, construidos colectivamente, son extraordinariamente complejos, son saberes compartidos entre comunidades, sino generacionalmente con los muertos. Generacionalmente entendida como una comunidad humana. (Ribeiro y Barreda 2009)⁷⁵

Entonces si de literatura se trata, “las palabras de los mayores” nos propone un saber sobre las formas de organizar la palabra, nos proporciona un saber sobre el comunicar a través de las palabras en imágenes, un saber sobre los modos de decir y ser, un saber sobre las sendas de las palabras. Es un saber sobre las relaciones que se establecen entre la palabra y el ser. Es un modo de aprender a interpretar y dar sentido a las cosas.

Si en la cosmovisión andina no existe la separación del tiempo espacio, no es estrictamente una historia, un pensamiento del “pasado” en el sentido de la lengua castellana. Más por el contrario, significa poner las palabras de los abuelos delante de los “ojos”, significa verlos con los ojos del tiempo presente, significa tejer las palabras de los abuelos con los ojos del presente, por lo que aquellas palabras cobran vida. De ahí que las palabras pueden tener una proyección finita e infinita “*wiñayan wiñayapataki*” [de lo eterno para la eternidad]. Metafóricamente cuando hace alusión a los “ojos” significa que estas palabras son los que dan sentidos en la senda de la vida de las generaciones jóvenes.

⁷⁵ Conferencia pronunciada sobre *Pueblos, Saberes ancestrales y Biodiversidad Biopiratería o Vivir Bien*, La Paz, Bolivia, 21 al 27 de junio de 2009.

Entonces, cuando los narradores se refieren a “*Nayra achachilanakan Kuntunakapa*” o “*Nayra achachilanakan arunakapa*” mantiene el orden de las palabras del mundo aymara, en el que se expresa el principio de “*kunas payapiniwa*” [todo es dos]. Por lo que, estos relatos más que adoptar nombres o denominativos que hacen referencia a historias de humanos, aves, animales, insectos, anfibios y otros; más bien hacen referencia a las múltiples relaciones que se dan entre humanos-aves- felinos. Estas relaciones tejen a través de la palabra un diálogo inusitado e impensable en la realidad y nuestra humana dimensión de hoy, que lleva a pensar de manera múltiple y creativamente.

En este sentido la palabra, el concepto, adquiere sentido y vida en la medida en que existen dos palabras. Aquí, la palabra tiene vida en la medida en que entra en relación y diálogo con el otro. Por ejemplo, podemos ver algunas de las siguientes formas de relacionar:

Tawaqumpi qamaqimpi	[la joven y el zorro]
Tiwulampita tawaqumpita	[del zorro y la joven]
Kunturimpit tawaqumpita	[del cóndor y la joven]
Tawaqumpi pankatayampi	[la joven y el escarabajo]
Wallatampita qamaqimpita	[de la gansa y el zorro]
Tiwulampita kunturimpita	[del zorro y el cóndor]

En este sentido David Crystal refiere lo siguiente:

Estos relatos suelen representar normalmente una tradición mitológica que requiere una elaboración verbal particular para ser comprendida. En el caso de las artes verbales se pone el énfasis, como es natural, en las formas que adopta la lengua propiamente dicha. Uno de los grandes éxitos de los etnolingüistas ha sido llamar la atención sobre *las formas características y elaboradas con que las distintas lenguas entretejen modelos de sonido, gramática, vocabulario, expresiones hechas y expresión figurativa* como parte de sus convenciones artísticas discursivas. (Crystal 2001, 65)

Aunque los narradores en algún caso se han apropiado de la palabra cuento refonemizando al aymara como *Kuñtunakapa* [sus cuentos] podemos percibir que las formas de llamar a este género, más bien es una propuesta en el que la lengua concentra las múltiples y complejas relaciones ente los diferentes seres y elementos que integran la vida comunitaria: “como portavoces de la comunidad determinada, no sólo son narraciones; sino que, en su carácter de herencia cultural, son la expresión de una sociedad, invariable en sus estructuras profundas, cambiante en la superficie”. (Terrón 2001, 104)

La perspectiva de “*Nayra achachilanakan arunakapa*” [las palabras de los mayores] nos da la posibilidad de interpretar, comprender, pensar desde aquello que contiene y concentra la propia lengua en sí misma, pues esta modalidad de las palabras de los mayores no solo nos habla como “narraciones” sino son la expresión de un pensamiento que contiene un modo de ser y decir sobre los modos de comportamiento de los seres humanos en relación a las aves, animales, plantas, semillas, montañas, ríos, piedras.

En síntesis, podemos decir que aquellas palabras de los mayores contienen unos modos de relacionarse y comportarse con el mundo de arriba el *alaxpacha* en el *akapacha* y el *manqhapacha*. Es decir que en el fondo son aquellos “dispositivos de seguridad” que regulan no sólo el comportamiento de la lengua misma, sino son reguladores del comportamiento social en el que los excesos son alertados, por que es el anuncio de la ruptura de la convivencia social, con la pacha toda. Es decir, cumplen la función de regular los excesos en las relaciones entre humanos, animales, plantas. Es un saber intervenir para conservar el equilibrio, la armonía, el mundo de los humanos con el mundo de los animales, el mundo de arriba con el mundo de abajo.

Podemos apreciar que cuando la lengua y palabra aymara opera como una herramienta investigativa para comprender lo que concentra y contiene la lengua en sí, nos abre un mundo de posibilidades de interpretación de aquella modalidad de palabras concentradas en “las palabras de los mayores”, como contenedores del *yati* [saber/hacer] aymara.

Pero, desde la perspectiva de la lengua castellana las limitaciones son obvias. Entre los que están interesados y preocupados en recopilar, reflexionar sobre lo que contienen este género en aymara, por ejemplo, en las producciones del Taller de Cultura popular Archivo Oral de la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés, no existe un consenso satisfactorio para denominar esta forma de habla de los mayores. A la hora de abordar el tema van a ser dominantes los conceptos y términos de la lengua castellana, como el “relato”⁷⁶ “cuento”⁷⁷, “mito”⁷⁸ y leyenda⁷⁹, desde esta

⁷⁶De acuerdo al Pequeño Larousse Ilustrado, Ramón García-Pelayo y Gross, 1964, la palabra **Relato**, proviene del latín *relatus*. Hace referencia a la “acción de relatar o de referir (Sinón. Acta, exposición, historial, informe.) //Narración: relato *inverosímil*. (Sinónimo. Cuento, relación.)”

⁷⁷De acuerdo al Pequeño Larousse Ilustrado, Ramón García-Pelayo y Gross, 1964, la palabra **Cuento**, hace referencia al relato, “relato un cuento de hadas”, de viejas. Su sinónimo es la palabra narración//Cómputo//. Hay que notar que desde el castellano la palabra cuento tiene familiaridad y relación con palabras que hacen referencia a aquello que es falso como: *Chisme, enredo, embuste, mentira y fábula*.

perspectiva aquellas palabras aymara son encajadas en los conceptos y términos castellanas, como se puede traducir en los *Relatos orales aymaras de Jemio* (2005, 185-221), es así que va referirse a aquella herencia verbal como la “memoria, historia local, mitos y cuentos”, en este orden y en los mismos términos se va clasificar como los *Cuentos de enamorados*, *Cuentos del zorro*, en otros casos utiliza el denominativo de “Mitos y cuentos orales aymaras”.

Si cada lengua en principio “proporciona una nueva mirada sobre los funcionamientos de la mente humana y las distintas categorías lingüísticas en que se expresa, porque la lengua representa la riqueza intelectual de las personas que la utilizan”. (Crystal 2001, 66) Los conceptos y términos del castellano como relato, cuento, mito y leyenda, expresa el imaginario de la visión europea de estos conceptos. Pero, lo que llama la atención, es que cada uno de estos términos tiene connotaciones o referencias fabulescas, que se juegan entre la verdad y mentira. Son relatos que “ocultan una enseñanza moral bajo el velo de una ficción”. Quizás explica mejor la palabra quimera, que proviene de la palabra griega khimaira (animal fabuloso). Monstruoso fabuloso, lo que da origen a la idea de la fábula e ilusión, que sería contraria a la realidad.

En el caso del *relato*, ésta tiene connotaciones “inverosímiles”, en el caso de la palabra cuento tiene familiaridad y relación con palabras que hacen referencia a *chisme*, *enredo*, *embuste*, *mentira* y *fábula*. En el caso de del *mito* proviene del griego *mithos*, fábula, lo que hace referencia al “relato de los tiempos fabulosos y heroicos”, y *leyenda* proviene del latín *leyenda* y también hace referencia al “*Relato en que está desfigurada la historia por la tradición*, o que tiene un fondo de verdad. Por ejemplo, puede ser la “composición poética de alguna extensión de relato más o menos maravilloso”. *Invencción fabulosa*. Entonces se impone en lengua castellana “un imaginario basado no sólo en las figuras míticas traídas de occidente, tales como amazonas, gigantes, ciudades de oro, fuentes de juventud, sino en la negación de lo preexistente: mitos de origen, visión cosmogónica, el origen sagrado de la naturaleza”. (Terrón 2001, 97) Junto a ella

⁷⁸ De acuerdo al Pequeño Larousse Ilustrado, Ramón García-Pelayo y Gross, 1964, la palabra **Mito** proviene del gr. *Mithos*, fábula. “Relato de los tiempos fabulosos y heroicos: Los mitos de Grecia”. Tradición alegórica que tiene por base un hecho real, histórico o filosófico. El mito del Sol//fig. cosa fabulosa: el ave Fénix era un mito (Sinónimo. Leyenda).

⁷⁹ De acuerdo al Pequeño Larousse Ilustrado, Ramón García-Pelayo y Gross, 1964, la palabra **Leyenda** proviene del latín *leyenda*, lo que se ha de leer. Vida de lo santos: la “Leyenda áurea”. *Relato en que está desfigurada la historia por la tradición*: La leyenda de Barba azul tiene un fondo de verdad. (Sinónimo. Mito, tradición). Composición poética de alguna extensión de relato más o menos maravilloso. *Invencción fabulosa*. (Sinónimo. Fábula). Inscripción que se pone a una moneda o medalla.

se impone la noción de moral, belleza, lo grandioso, lo heroico, lo sagrado, finalmente las nociones del bien y del mal.

Sin embargo, el Taller de Historia Oral Andina, intenta recuperar desde la propia lengua, aquellas nombres y términos como: *Aymara Siwa Sawinaka*, *Jamusiñanaka* para referirse del mismo modo al conjunto de géneros como “leyenda, cuento, mitos” de la lengua castellana. Si bien intentan recuperar aquellas palabras en lengua aymara, finalmente son equiparadas, interpretadas y denominadas con los mismos nombres de los géneros occidentales. Por ejemplo, el Taller de Historia Oral Andina (1994) en la introducción a la memoria del *Encuentro Andino Amazónico de Narradores Orales*, toma distancia sobre aquellas palabras de los abuelos y mayores, reflexiona en lengua aymara y van a denominarla a esa forma de palabras con el término *Wiñay Arunaka* que traducido al castellano hace referencia a las *palabras eternas* de los abuelos o mayores:

Laq'a jach'a tata jach'a mamanakasana **wiñaya arunakapa** amtañataki, jupanakana arunakapaxa janipuni chaqhañapatakiwa patankirisa junt'unquirisa saawinakapa amuyt'awinakapa amtasaxa arst'asiwayapxaana. Uka aruskipawiru puririnakaxa amuyt'awapxana, lup'iwiwaxana. Qhanpacha arunxa pata uraqinkiri qamaqimpi junt'u uranqinkiri puma laq'umpiwa jikisipxana, pumaxa tiyukaspasa qamaqixa suwrinukasapasa ukhamarakinwa. (THOA 1994,5)

Para recordar *las palabras eternas* de nuestros abuelos y abuelas, para que no se pierda la palabra de ellos, los que habitan arriba [los de frío] los que habitan en el calor, recordando manifestaron sus dichos, sus pensamientos. Los que llegaron a este encuentro pensaron, reflexionaron. En palabras claras, el zorro que vive en arriba [frío], el puma que [vive] en la parcialidad de abajo [calor] se encontraron, el puma como si fuera el tío, y el zorro como si fuera el sobrino. Así era.⁸⁰

Si bien, la palabra *Wiñay Arunaka* contiene la memoria, el pensamiento de los abuelos y abuelas, Choque (1994) tiene dificultad de llamarlos a la hora de tratar los contenidos de aquellas palabras aymaras para volver a denominarlos como *leyenda, cuento, mito*, esta dificultad parece radicar en el intento de traducir a la lengua castellana los géneros aymaras. Aunque recupera el término *Wiñay Aru*, para reflexionar sobre la temporalidad de estas palabras aymaras, pero al parecer tampoco puede superar aquellas categorías dominantes de la lengua castellana.

Taller de Historia Oral Andina ukankirinakatakixa leyenda, cuento, mito uka **jamusiñanakaxajaniw** aliqa ch'usa arunakakikiti, aliqa uñjañparlawaypxapuntanwa, uka arunaka ist'asaxa jiwastuqitsa aka uraqitsa yatxatawaysnawa, kunalaykutixa aka jamusiñanakaxa walja maranakatwa akakama puriniwayi. (THOA 1994, 6)

⁸⁰ La traducción corresponde de Sofía Alcón.

[Para los del Taller de Historia Oral Andina los relatos como la leyenda, cuento, mito no son sólo palabras vacías, ni sólo para verlas; sino desde tiempos remotos, quienes viven arriba como los que viven [abajo] en esas palabras viven los pensamientos de nuestros abuelos y abuelas] en tanto los seres humanos vivimos hablamos, escuchando aquellas palabras podemos saber acerca de nosotros como del universo. Porque estos relatos vienen de muchos años].⁸¹

Es posible que la palabra o concepto *Wiñay arunaka* no sea del todo satisfactorio entre los estudiosos para referirnos a este género conocido, en lengua castellana como, “relato oral”, “literatura oral”, “tradición oral”, pues de todas maneras existe dificultad en encontrar consenso para referirnos a esta producción verbal y escrita al mismo tiempo. Sí bien tenemos el derecho de soñar con nuestras propias políticas de la palabra, para crear y recrear los géneros posibles en estos tiempos, de ninguna manera este concepto es una arbitrariedad sin sentido, más por el contrario necesitamos superar aquellas nociones de la palabra relato ancladas y estacionadas en un pasado remoto ancestral casi inaccesible a la memoria. A esto Ariruma Kowii (2021) comenta que “Si nuestro patrimonio lo comparamos con lo de occidente, entonces prevalecerá las visiones, pero, si las categorías responden a la utilidad que nuestras poblaciones les dan a sus relatos, a sus palabras, entonces las denominaciones los usos serían distintos”.

En el mismo sentido, Juan Carvajal (1980) y su equipo recopilan y publican un conjunto de “relatos” titulado como “*Wiñay Arunaka. Cuentos andinos*, si bien recupera en lengua y palabra aymara, en un contexto bilingüe está casi obligada a traducir al castellano en términos del género “Cuento andino”, pero el sentido infinito y eterno de la palabra *Wiñaya* enmudece, calla, silencia la voz aymara.

En este sentido, vamos a ocuparnos en desentrañar y deslindar a nivel conceptual, de qué es lo que puede contener y significar la palabra *wiñay arunaka* [palabras eternas], recupero esta palabra en su sentido creativo y literario de la palabra y lengua aymara de estos tiempos. Por estrategia política, la palabra *wiñaya* hace referencia y contiene a la integralidad del tiempo. También *wiñay* expresa el sueño eterno de la existencia de la lengua. En sí misma la palabra subvierte frente a aquellas prácticas y discursos lingüísticos que conducen a un proceso continuo de castellanización que reduce a las lenguas sólo en su función comunicativa, pero, no como lengua capaz de cuestionar e interpelar, a aquel pensamiento que domina y oprime.

⁸¹ La traducción corresponde a Sofía Alcón.

Y si de literatura se trata, simplemente son “relatos orales” que “sufre un proceso de exclusión permanente, en oposición a aquel cuerpo literario considerado universalmente como literatura”. (Wiethuchter 1982, 47) Hay que advertir que la palabra *Wiñay Aru*, surge desde el punto de vista de la cultura y lengua aymara, que ayuda a pensar y reflexionar el tema desde los propios sentidos que contiene y concentra la palabra. En su sentido más simple esta palabra insinúa al sueño eterno de la transmisión de lengua de los mayores hacia los menores.

La palabra *Wiñay arunaka*, se puede traducir a la lengua castellana como *palabras eternas*, entonces hace referencia a la existencia eterna de las palabras en lengua aymara. Esta denominación no es arbitraria, pues en cierta medida esconde la historicidad de las palabras, el recorrido, la manera de ver el tiempo finito e infinito de la memoria, de la lengua, palabra y voz. Nos habla de la eternidad de la palabra y voz, como queriendo decir que la realidad es eterna e infinita. Evidentemente es una manera particular de ver el mundo y la vida. Es una clara muestra, un testimonio de “nuestra historia personal y de cómo esa historia se ha ido articulando a lo largo de generaciones con otras historias y otras realidades”⁸².

2.1. Acerca de la organización de los relatos

En este punto nos interesa mostrar las condiciones materiales en el que se constituyen y emergen los relatos aymaras, las relaciones que establecen las formas específicas de saber, y formas de ejercicio de poder en el contexto de las instituciones académicas. Nos interesa mostrar de qué modo se transforman estos relatos, al ser resultado del “entrecruzamiento entre las formas de ejercicio de poder y los campos del saber” como diría Foucault (1971, 106). Entonces aquí nos interesa mostrar cómo este conjunto de relatos va adquiriendo una identidad particular bajo los marcos académicos tradicionales occidentales establecidos.

En este punto más que adentrarnos en la profundidad del contenido de los relatos, es una aproximación a *la organización de los relatos aymaras*, en el que se intenta partir desde los propios marcos interpretativos y organizativos de los narradores. Para este propósito los relatos quechuas de Huarochirí traducidos al castellano por José María Arguedas (1966) nos proporciona interesantes pistas y huellas en el que se

⁸²María del Pilar Cobo, *La importancia de las palabras*, “EL Telégrafo” 21 Marzo 2016, [www.eltelegrafo.com.ec](http://www.eltelegrafo.com.ecwww.eltelegrafo.com.ec) <http://tinyurl.com/zgefu3d>

advierde la plurivocidad de los relatos donde se oye voces de los dioses/voces de humanos/ voces de aves/ voces de felinos /voces de los ríos y las cascadas/ el canto de los pájaros/cantos de los patos. Al igual que el trabajo de “El Zorro de Arriba y el zorro de debajo de Arguedas” (1968) nos sugiere que para comprender la realidad de Chimbote en transformación era necesario buscar otros referentes teóricos. En su trabajo recupera las propias maneras de contar el pasado, para recrear en el presente, combina distintos géneros. No existe un discurso único ni unívoco. Es un todo organizado en diario y relato de manera complementaria, orden /desorden, también podríamos decir desencuentro/encuentro, vida/muerte, el mundo de abajo/el mundo de arriba. Además de estar presente la plurivocidad narrativa dentro de cada historia. Existe la multiplicidad de voces de los narradores y de personajes.

Por otro lado, Denisse Arnold en un trabajo conjunto con Domingo Jiménez y Juan de Dios Yapita, titulado “*Hacia un orden Andino de las cosas*” (1998)⁸³, abre un nuevo camino hacia una visión más clara de un orden andino de las cosas, tal como se refleja en comunidades aymaras de tres zonas diferentes de Bolivia. El trabajo sugiere una manera diferente de acercarse a la arqueología de cuentos andinos, mediante una tradición interpretativa andina en el que los propios narradores andinos ven la historia sus propios cuentos y sus propios elementos.

En este sentido, un dato que me llamó la atención, en un archivo del Taller de Cultura Popular (2006) de la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés, fue que encontré dos modos de organizar, dos modos de ordenar, a estos mismos relatos provenientes de narradores nativos. Este archivo de relatos, denominado *Texto madre*⁸⁴ reúne un conjunto de “*Relatos orales de Pukarani*” de una región

⁸³ Se refleja en comunidades aymaras de tres zonas diferentes de Bolivia: El ayllu de Qaqachaka, provincia Avaroa, departamento de Oruro, zona de punta intermedia; el Ayllu Aymaya, provincia Charkas, Norte de Potosí, cabecera de valle; y Qalamaya, del ayllu Killuru, en Compi, provincia Omasuyos, del departamento de La Paz, a la orilla del lago Titicaca. E tres capítulos, el libro analiza como partes de un ecosistema viviente y holístico, tres elementos a la vez diarias y rituales de la realidad aymara: 1) el lenguaje ritual y las imágenes de las canciones y libaciones ordenadas que acompañan a la construcción de la casa familiar en Qaqachaka, que revelan a la casa como representación tridimensional del cosmos aymara; 2) el lenguaje ritual de las canciones a los productos agrícolas en la época de la siembra en Aymaya y en Qaqachaka; 3) el lenguaje y el ordenamiento, y estructura del discurso de las canciones y cuentos a los animales silvestres, en Qaqachaka y Amaya, los que manifiestan similitudes con la estructura de los tejidos y afinidades a la astronomía andina.

⁸⁴ Un texto voluminoso que tiene más de mil páginas. El mismo recoge la transcripción de 50 cintas magnetofónicas de 60 y 90 minutos respectivamente en castellano, mejor dicho, en castellano andino en el que “dejaron sin transcribir algunas grabaciones por problemas de audibilidad y por desconocimiento del aymara de parte de los estudiantes del Taller. Se advierte que este desconocimiento de la lengua ha provocado dificultades durante el proceso de transcripción y la traducción del aymara al castellano de los relatos orales. En la misma portada del texto se puede leer en otro subtítulo “*Registro y*

aymara del Departamento de La Paz, realizado por un grupos de investigadores de origen aymara, pero ya no hablan la lengua.

Al analizar y reflexionar sobre estos dos índices, permite dar cuenta que operan aquí dos esquemas, dos mapas, dos modos de organizar y ordenar las palabras y las cosas, dos modos de organizar la realidad, en el que intervienen dos sistemas clasificatorios. El primero, es resultado del orden que asignan los narradores al momento de narrar un repertorio de relatos que son grabados. El segundo índice, es resultado de la intervención, organización, clasificación de los investigadores en el que construyen sus propias categorías de organización y clasificación de los relatos. Este orden será la que cobre protagonismo en la organización de los textos. Pero, en el primero prevalece el modo de organizar de los propios narradores que queda en el olvido. Es de este olvido, este dejar de lado que quiero ocuparme. Aquí puede adquirir sentido las palabras de Foucault (1971, 29) cuando refiere que es interesante:

[...] intentar comprender nuestra sociedad y nuestra civilización mediante sus sistemas de exclusión, sus formas de rechazo, de negación, a través de lo que no se quiere, a través de sus límites, del sentimiento de obligación que incita a suprimir un determinado número de cosas, de personas, de procesos, de lo que se deja oculto bajo el manto del olvido, en fin, analizando los sistemas de represión-eliminación propios de la sociedad.

2.2. Leer desde el orden de los narradores

En este punto nos detenemos a analizar y reflexionar sobre aquellas pistas que pudieran estar orientando en la organización de este género de palabras. Es decir, nos interesa saber cuáles son aquellas nociones generales y particulares que orientan, y dan sentido en su organización. Aquellos datos de las grabaciones registradas en el Texto madre nos da la posibilidad de leer y comprender estos modos y formas propias de organizar los relatos en el mundo andino-aymara contemporáneo (2006).

En el índice de *datos de las grabaciones efectuadas en la investigación*⁸⁵, sobre los relatos se puede advertir aproximadamente en unos 70 autores /narradores de los relatos un modo distinto de organizar y ordenar el conjunto de los relatos. A la hora de

difusión de la memoria oral de Pucarani” por lo que este va ser el objetivo que va orientar la organización de los relatos en el texto.

⁸⁵ Taller de Cultura Popular-Gestión Académica 2006. Proyecto de Investigación. Registro y difusión de la Memoria Oral de Pucarani, Relatos Orales de Pucarani. Recopilación realizada en Pucarani-Ciudad Deportiva y pueblos aledaños a esta, Equipo de investigación de estudiantes y docente: Lucy Jemio, Taller de Cultura Popular de la Carrera de Literatura, Facultad de Humanidades, Universidad Mayor de San Andrés.

narrar hacen referencia a una diversidad de lenguajes, multiplicidad de voces, multiplicidad de tiempos, multiplicidad de espacios, multiplicidad de personajes, felinos, aves, montañas que adquieren su forma divina y humana; tiempos antiguos y tiempos modernos (Figura 1 y 2). Todo parece caber, todo parece tener su lugar. Está claro que, desde este pensamiento, desde este orden, la realidad no es excluyente y parece ser menos fragmentada. Entonces, este modo de clasificar y organizar las cosas y las palabras a través de los relatos aymaras puede estar hablando de esas formas originarias de organizar la palabra.

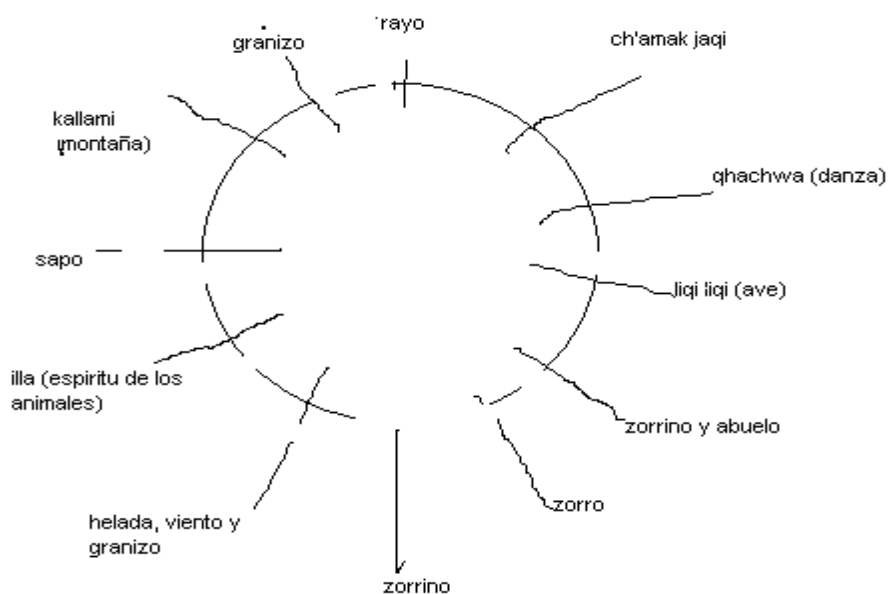


Figura 1. Diversidad de lenguajes. Elaboración propia en base a los Datos de las grabaciones efectuadas por el Narrador Juan Laura, extraído de Taller de Cultura Popular, 2006. Pukarani.

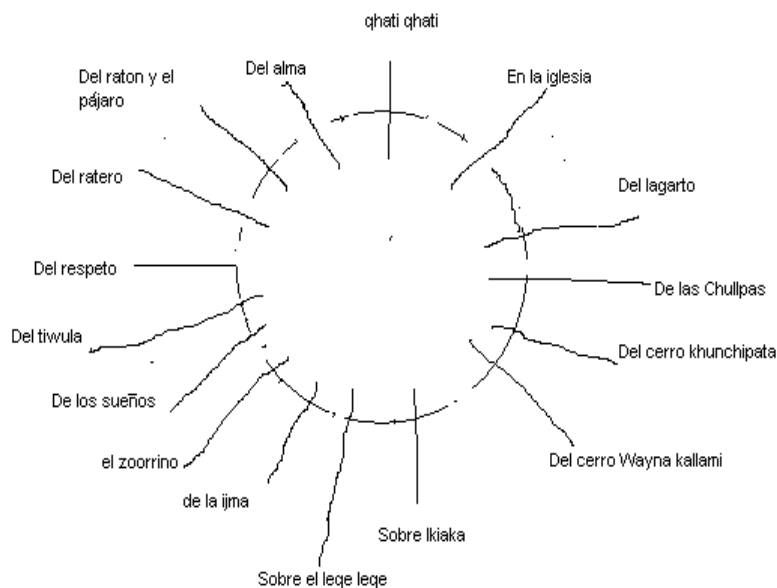


Figura 2. Diversidad de lenguajes. Elaboración propia en base a los Datos de las grabaciones efectuadas por el narrador Emilio Kapkique, extraído de Taller de Cultura Popular, 2006. Pukarani.

Los ejemplos anteriores (Figura 1 y 2) nos muestran de cómo el ser humano se comunica y vive en comunidad formando una red de relaciones en el que se toma en cuenta la multiplicidad de voces, personajes, espacios, que forma una unidad. Existe convivencia, así cuando decimos *“jaqinakarux jiskarjama jacharjama unjana”* [tomar en cuenta a las personas como niño y como adulto, como mujer y hombre al mismo tiempo] en el fondo lo que está diciendo es que todos tienen su lugar. Así como la constelación de las estrellas del cielo de la noche son necesarias tanto las pequeñas estrellas como las grandes para formar la *wara wara aruma* [la noche de estrellas] o para referirnos a la integralidad del tiempo se dice que *“sarkasaxa, qhip nayr untasawa sarana”* [para ir hay que mirar atrás para ir adelante]. Entonces, de manera similar la constelación de los relatos contados por sus autores adquiere el mismo valor y nivel de importancia, todas son necesarias tanto los relatos pequeños como las grandes, aquellos de “tiempos antiguos” y “tiempos modernos”; aquellos relatos de los “tiempos de hacienda” como aquellos relatos del “tiempo de la revolución”. Así como los “consejos de los abuelos” como los relatos de la “escuela o el colegio”. De manera similar, cuando los autores ordenan el repertorio de los relatos hacen referencia a todos aquellos existentes que se puede nombrar. Todo el conjunto de relatos tiene la misma importancia en su tratamiento y todos tienen su lugar.

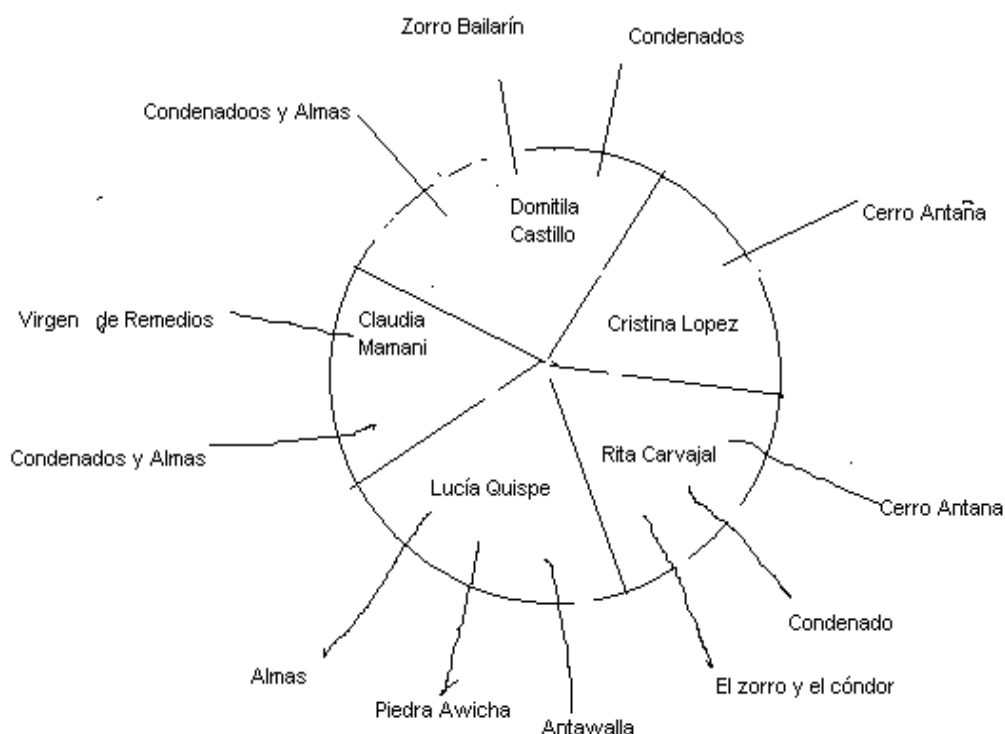


Figura 3. Elaboración propia en base a los Datos de las grabaciones efectuadas por las narradoras Domitila Castillo, Cristina López, Rita Carvajal, Lucía Quispe y Claudia Mamani, extraído de Taller de Cultura Popular, 2006. Pukarani.

Un dato que llama la atención en la figura 3 es que las mujeres nombran y organizan sus relatos de manera mucho más fragmentada y reducida a diferencia de los hombres que cuentan con una cantidad de repertorio de relatos mucho más abundante. Si bien son reducidos el repertorio de sus relatos, otro rasgo que llama la atención es que las mujeres hacen referencia a elementos subjetivos relacionados con el mundo de las almas y condenados.

Al igual que el discurso del yatiri, cuando celebra un ritual invoca, llama, convoca a todos los dioses tutelares en su dimensión masculina y femenina, a los a todos los espíritus de los ríos, montañas, a los espíritus del pasado [*laqa achachilanakaru, laq'a awichanakaru*], del presente y no está por demás llamar al dios de los cristianos, porque forman parte del tiempo y la realidad presente, y entra en el orden andino de las cosas, en el que amplía su fuerza que se traduce en *el qamiri* [el que tiene abundancia].

Si contrastamos con la cotidianidad de las ciudades andinas nos encontraremos con este orden/desorden, es precisamente este aparente orden caótico que no le dejó

dormir a José María Arguedas, cuando trataba de comprender aquella ciudad del mundo de abajo: Chimbote en transformación. Así, por ejemplo, cuando narra sobre el andar del loco Moncada en la ciudad, reconstruye escenarios como si sólo tuviera cabida en el lenguaje desbordante del loco, en el que afloran una multiplicidad o chorro de cosas y palabras como:

Os saluda el Loco Moncada. ¡Ja, ja, ja! El sol, la luna, las estrellas, el hociquito de la ballena, el tiburón pescadito, anchovetas [...] padre Cardozo, norteamericano yanqui, Cuerpos de Paz, ¡arriba las manos! Dios, intranquilidad, Braschi arriba, abajo [...]. (Arguedas 1996, 57)

El loco era jalador de pescado, de los botes cortineros a la playa, en sus días sanos; no era loco continuo. Ganaba buen dinero en sus días sanos. Con la cruz al hombro, sudoroso, descalzo, su andar de transeúnte no inquietó a nadie. Las puertas de las tiendas estaban llenas de compradores, los ambulantes voceaban sus mercaderías; los triciclos manejados por mujeres y hombres esquivaban al cargador de la cruz, sin preocuparse. Llegó Moncada a la Avenida Gálvez, de doble vía, donde el mercado continuaba. Los puestos de venta de *verduras, frutas, comidas, harinas, panes, jabones, anilinas, plásticos, estaban raleados; la mayoría de los vendedores se había ido o estaba yéndose*". (Arguedas 1996, 57; énfasis añadido)

La línea de ferrocarril partía en dos la calle y el mercado. A un lado quedaba el suelo donde se vendían *animales vivos, granos, verdura, alfalfa; centenares de puestos*. En la otra orilla, las barracas de esteras, un hormiguero de puestos techados con pasadizos en sombra y una fila alegre de puestos 'privilegiados' con mostradores que daban a la línea. La línea de ferrocarril, era calle activa del mercado y sobre los rieles había puestos de vendedores *de limones, flores, lechugas, jaulitas de cuyes, pequeños cajones de cartón llenos de pollos vivos*. Decenas de restaurantes se cobijaban en el laberinto techado allí tomaban el almuerzo, desayuno miles de gentes. [...] Los compradores se empujaban en los pasadizos; los dueños de los comederos les retorcían el pescuezo a las gallinas, haciéndolas girar en el aire, mientras charlaban. A excremento, a frutas, a sudor, a yerbas medicinales, olía la parte techada del mercado. Alcatraces tristes sobrevolaban en el aire, pajareando sueltos, o miraban con los picos colgantes desde los techos bajos de las casas y ramadas. Alguna, alguna mujer los arrojaba tripas de pescado o desperdicios de chancho de mar. Si bajaban, los agarraban a patadas, los perseguían a trapazos, a palos; los perros se banquetearon con ellos. [Arguedas 1996, 58; énfasis añadido)

En el mismo sentido, se puede observar en la fiesta de Alasitas, la fiesta de miniatura que se celebra en La Paz Bolivia, cada 24 de enero en memoria al Ekeko, también más conocido como el "dios de la abundancia", es representado con un hombre jorobado y se cree que atrae la fortuna y la abundancia, en cuyo cuerpo carga objetos en miniatura de todo el peso de los tiempos de antes y de hoy, símbolo de abundancia, fuerza y poder, desde otras lógicas podría decirse que el Ekeko carga una "mezcla de objetos" cuando en él existe un orden distinto de las cosas, que empieza desde las

semillas de maíz, frutas, instrumentos musicales, autos, computadoras, y como un viajero incorpora los pasaportes y los dólares como signo de códigos globalizantes que no podrían ser dejados de lado por que se vive el tiempo presente. Pero, entra en la lógica y orden andino de las cosas y palabras. Es a modo de una constante actualización de los tiempos. Aquí tiene sentido el concepto del manejo de los tiempos simultáneos, donde tiene cabida los tiempos ancestrales como los tiempos modernos, pero en esta lógica.

En síntesis, podemos decir que este género es una evidencia semántica, que expresa un orden comunitario de las palabras y las cosas, lo que hace ver la prevaencia todavía de un pensamiento más integral y comunitario, en el que están interconectados o coexisten los tiempos de manera simultánea, al igual que todavía se puede evidenciar aquella compleja organización y relación de la palabra con las cosas. Entonces podemos constatar que más que un género literario aymara, nos habla de una forma de pensarnos en la realidad como podemos ver en la organización de los relatos por narradores aymaras.

Visto así esta modalidad de habla no sólo debiera constituirse en aquello que Jemio (2005) considera el valor de los relatos orales como portadores de la memoria y las culturas tradicionales o una vez recopilados las palabras de sus autores solo convertirse como en “un valor documental y por sus contenidos se constituye en instrumento pedagógico y didáctico que los docentes pueden utilizar para fortalecer procesos educativos de intraculturalidad, interculturalidad y plurilingüismo en la formación de los educandos”. Más que un “uso didáctico” visibiliza y nos permite comprender y hacer conciencia lingüística, de un modo distinto de pensar en la realidad que no está anclada en las comunidades rurales, sino también tiene su influencia en las ciudades.

2.3. Acerca de la modificación del orden de las palabras y cosas

Retomando el Texto madre al cual hacíamos referencia se encuentra el *Índice* del contenido del texto, el mismo, aunque es fiel a las categorías utilizados por los narradores de los relatos; su organización responde a la lógica de los investigadores, en el que el interés de la *difusión* y *publicación* parecen pesar en la organización y clasificación de los mismos, sigue un orden de informe investigativo casi cronológico y lineal de los acontecimientos. Más parece tener fines para el consumo y conocimiento

de estos relatos antes que su comprensión e interpretación de los mismos. En este sentido, el índice empieza casi a modo de una etnografía de la comunidad de Pucarani que está organizada en 20 capítulos o apartados. Responde a un sistema clasificatorio de los investigadores que sigue a continuación:



Figura 4. Elaboración propia en base al Índice de contenido del trabajo, organizado por el equipo de investigadores del Proyecto de Investigación. Registro y difusión de la Memoria Oral de Pucarani, Relatos Orales de Pucarani, en Taller de Cultura Popular, Pucarani, 2006.

A modo de síntesis, en su contenido podemos apreciar en el primer capítulo sobre las *Historias locales*, se pone énfasis en los relatos contados por los propios narradores acerca de la historia del pueblo de Pucarani, del nombre, su fundación, sus fiestas, pone énfasis en la ciudad deportiva, sus vías carreteras, el desarrollo, el proceso de modernización, la participación de los aymaras de Pucarani en la Guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay también están presentes. Al igual que no pueden faltar sus Clubes deportivos y las ferias del lugar en general este apartado está organizado aproximadamente por 50 relatos.

En el segundo capítulo de *Cerros*, está organizado con un conjunto de relatos (más de cuarenta relatos) que hacen referencia a las principales historias de las montañas del lugar, la relación de las montañas con los humanos, las montañas como

dioses tutelares y su relación con la producción de los habitantes del lugar. El tercer capítulo *comunidades*, reúne un conjunto de relatos que hacen referencia a las *historias de diferentes comunidades como Warisuyu, Ikiaka, Qutaquta, Hospitla, Siwiruyu, Sewenqa, Antapata, Aconcagua, la división del Municipio de Pukarani en las Dos Zonas: Arasaya y Mäsaya.*

En el capítulo de los *Encantos* reúne a un conjunto de relatos que hace referencia a la relación de los ñanqhas (espíritus *negativos, demonios*) con el ser humano, los lugares malditos y sagrados, relatos de los demonios, relato de las almas y aparecidos. Luego en el capítulo de los *Fenómenos Naturales*, está constituido por un conjunto de relatos referidos al los dioses y espíritus tutelares como el rayo, el granizo, la helada, el viento, las lagunas, ríos, lluvia. En el capítulo de los *Condenados y almas*, en este apartado reúne a un conjunto de relatos que hace referencia principalmente a los condenados, demonios y las almas que lloran. En los espíritus del mundo de abajo como los condenados (16 relatos). En el apartado del *khari khari* hace referencia a aquellos relatos que hablan de aquellos seres nocturnos que extraen la grasa humana, este se mueve entre la verdad y la ficción, por que muchos de sus víctimas se enferman algunos encuentran cura y otros mueren como efecto de aquella práctica.

En el apartado de *Hacienda*: la misma constituye de aquellos relatos de los tiempos de hacienda, los terratenientes, patronos, Revolución del 1952, La Reforma Agraria, relatos de vida (Tomás Katari).

El noveno apartado: *Urtimala* está compuesto por 15 relatos referidos a Pedro de Urtimala personaje de ficción en los relatos andinos, que generalmente engana, que generalmente divierte a los niños y adultos. El capítulo diez de *Fiestas, santos y bailes*: está constituido por relatos que hacen referencia a la historia sobre todo a la Virgen de Remedios (12 relatos), la fiesta de la cruz, Corpus Cristi, las pascuas, Todos Santos, Carnavales. Así también contempla las *danzas antiguas* como la palla palla, pinkillada, *danzas modernas* (llamerada, waca waca) y ya está incorporada la fiesta de una reciente aparición y oficializada por el Estado el Año nuevo aymara en otros lugares también llamado el año nuevo andino

En el capítulo denominado *Mas cerros*, está presente la pelea de las montañas tutelares Illimani y Mururata, montañas llenas de oro, montañas que devoran, toros y vacas en el cerro, transformación de las montañas. En el capítulo doce de *Colegios*: hace referencia a la historia del colegio de la Unidad Educativa Franz a Tamayo (13 relatos) hace referencia escuela marcampa de la relación entre la escuela y el

pueblo. Otro apartado está destinado a *Don Genaro*: que recoge relatos de distintos géneros historias de vida de personajes, del zorro, urtimala

El capítulo catorce *Tradiciones y creencias*: Aquí reúne a relatos de distinto tipo como los el significado de los sueños, como curar el susto, el significado del lenguaje de las aves y la muerte, varios relatos hacen referencia a Las tradiciones antigua y tradiciones perdidas, sobre ritos waxta, (parecen destinar aquí un conjunto de desechos que no saben los autores donde ubicarlas por lo que bien parece recoger las palabras de tradiciones y creencias dando un lugar secundario o poco creíbles de lo que dicen) . *La Qhachwa*, es un capítulo destinado a la danza de los jóvenes (7 relatos). Otro capítulo está destinado a *Los zorros*: Forma parte 50 relatos sobre el cuento del zorro o tiwula. Otro personaje de Ficción de los relatos andinos (no en vano José María Arguedas se habría inspirado en este personaje para poner el título de su obra de los Zorros de Arriba y Abajo) Así también hace referencia a un conglomerado de aves silvestres como el cóndor, allaqamari, leqe leqe, puku puku, khullu, perdiz También una cantidad importante de relatos sobre el sapos, lagartos y serpientes y la mujer. Otro destinado a los *Animales humanos*. Seguido de otro apartado referente a *Pozos y lagos: relatos de los pozos, ríos y lagos* y su relación con los animales. *Del inca y chullpas*: se aprecia un conjunto de Relatos que hacen referencia a chullpa tiempo e inca tiempo. Finalmente, el capítulo de *Varios*: Aquí se destina a un conjunto de relatos que hablan de la siembra de la papa.

Siguiendo nuestra línea crítica, recupero algunos elementos que puede ser útil como ejemplo para ilustrar aquel proceso de descontextualización y modificación de aquellos relatos recopilados y que se convierten sólo como fuente de dato e información, los cuales han servido para ser re categorizados, denominados por los investigadores, que se convierten en “dadores de identidad”. Por ejemplo, la categoría de *Tradiciones y creencias*, igualmente es insuficiente para explicar muchos de los relatos que hacen referencia a los *sueños, o como curar el susto, el significado del lenguaje de las aves y su relación con la muerte*, son considerados por los investigadores, aunque de origen aymara en sólo *creencias* cuando en la realidad los sueños⁸⁶ en el mundo aymara tiene otra función que cumplir.

⁸⁶ Por ejemplo, en la colonia tanto las instituciones de la iglesia y civiles, en el marco de su política colonial inquisitoria desplegaron una tecnología del castigo hacia los indígenas y negros en los Andes, para estos propósitos, Juan De Pérez Bocanegra (1631) utilizaba un “*Ritual formulario*” en el confesionario, en el que se formulaba una cantidad de preguntas sobre el sueño y que tenía que ver con elementos y significados que daban los indígenas. Así por ejemplo uno de ellos dice “*Viendo entre*

De similar manera, pasa con los acontecimientos rituales como la *waxt'a* [Dar traducción literal], sine embargo se constituye en un ritual de agradecimiento en el ciclo agrícola, muy importante para la producción y la cosecha de los alimentos. Pero aquí son convertidos y son transformados como creencias y tradiciones. En este sentido, también está la categoría de *Varios, al que* se destina a un conjunto de relatos de todo tipo, aunque una buena parte de estos relatos hablan de la siembra de la papa, mejor dicho, nos habla del lenguaje de la actividad de la siembra de la papa, pero no cobra sentido en el lenguaje de “relato” entendida como aquel que habla de historias, de héroes, dioses, entendido en el sentido mitológico. Aspecto que lleva a formar los “asuntos varios”, para los investigadores no parece tener mayor relevancia por lo que se convierten a modo de desechos que tienen poco valor. Sin embargo, escarbar estos “fragmentos”, estos “desechos” ubicados en el orden de los narradores adquieren sus propios sentidos.

3. Conclusión

Entonces el esfuerzo cognitivo de clasificar, ordenar, organizar y categorizar los relatos está sujeta y orientada por una noción implícita, una manera de ordenar las “palabras y las cosas” que responde a la lógica del pensamiento occidental, donde uno de sus rasgos principales de interpretación de la realidad es la *fragmentación, exclusión y homogenización*, rasgos que se cultivan en las instituciones universitarias. Aquellas dos categorías clasificatorias en el fondo no es más que la exclusión de aquellos relatos que aparentemente no adquieren sentido en la lógica de los investigadores, cuando en la realidad desde el “orden andino de las cosas y las palabras” toda la constelación de los relatos forma parte de la realidad y toda parece tener el mismo valor y nivel de importancia.

En este caso los relatos son reorganizados de manera lineal, en el que muchos de los relatos no encuentran espacio ni sentido en ninguna de las categorías establecidas

sueños algún negro, puerco o perro, dizes que es para ver desgracia o que te ha de suceder alguna...” (Pág. 147) Esto para saber si los indígenas todavía tenían “creencias” “supersticiones” que había que erradicar de sus almas y cuerpos. A pesar de la inquisición, los sueños han seguido su propio camino en la cosmovisión indígena de América. Es así que desde el mundo aymara por ejemplo los sueños pueden corresponder a diferentes dimensiones del tiempo y espacio (corto, mediano o largo plazo). En cierta medida podemos decir que son “sueños premonitorios”. El mismo tiene todo un lenguaje simbólico, en el que entran códigos específicos a veces reales e irreales, existe todo un manejo simbólico, espacial, temporal, colores, formas, desplazamiento espacial, arriba abajo, salida del sol, entrada del sol, noche y día, sol y luna, etc.. No obstante, están vinculadas a la vida y la muerte.

por los investigadores. En el índice la tendencia es organizar de manera cronológica y lineal. Así por ejemplo en este tipo de organización pretenderá responder al canon general de los informes de investigación por lo que partirá haciendo a modo de una etnografía de la comunidad de Pukarani partiendo de la historia local del pueblo; en el que pretenderá caracterizar las comunidades que los conforma, las montañas principales del lugar, y acontecimientos principales como las fiestas patronales, danzas que se bailan sus habitantes.

Así como la existencia de personajes, como los *khari khari*, la historia de los incas, chullpas. En este sentido, los investigadores organizan los relatos de acuerdo al orden y cánones académicos implícitamente preestablecidos, aunque conservan o mantienen las voces de los narradores. Pero estos relatos son refuncionalizados en el orden del pensamiento académico occidental. La memoria, las palabras, las voces de los narradores son modificadas y reorganizadas de modo que pueda responder a un orden académico institucional universitario.

Capítulo séptimo

Qamaqin arupa: Voz y lenguaje del zorro en la cosmovisión aymara

*Del Zorro que viaja al
cielo:*

El zorro fue al cielo a bailar con sus hermanas estrellas.
Se encantó tanto que no quería volver.
En eso el cóndor le dijo oye vámonos que ya aclara el día.
Y el zorro le pidió que le esperara, no le hizo caso.
Y, el cóndor decidió volver y le dejó al zorro dice.
Luego se preguntó el zorro y ¿ahora cómo voy a volver?
de paja [phala], en este cordel me iré diciendo.
en eso que venía muy orgulloso a medio cielo
se encontró con un loro y le insultó diciendo
‘¡loro pico torcido, viene tu padre el que te hizo!’.
Y en eso el loro en venganza le cortó el cordel con su pico en medio cielo.
El zorro venía comido hasta el hartazgo, habría comido p’isqi.
Y el zorro venía dando volteretas, en eso decía,
‘si llego de pies vivo, si llego de cabeza muero’
[en otra versión del mismo relato dice si llego a la pampa muero,
si llego al agua vivo decía]. En eso llegó a la tierra de cabeza, y explotó
Haciéndose como el p’isqi [puré de quinua].
Por eso existe la quinua hasta el día de hoy dice.
Del cielo habría traído a la quinua.
Así decían los abuelos.
(Memoria Colectiva)⁸⁷

1. Introducción

No tengo certeza, cuando Blanca Wiethuchter (1982), reflexiona sobre el “proceso de exclusión permanente” de las otras literaturas en oposición a aquel cuerpo literario considerado universalmente como literatura, si habrá querido reivindicar, la libertad de la palabra, aquella palabra cautiva y secuestrada por el dogma literario occidental y colonial, o si habrá pensando y reivindicado el pensamiento y la libertad de palabra en aquellas lenguas minorizadas, inferiorizadas, deslegitimizadas por la colonización española, inglesa y francófona. Y, si de literatura se trata, estas lenguas indígenas sólo podían producir a modo de un conglomerado caótico de palabras y

⁸⁷ *El viaje del zorro al cielo*, es uno de los relatos que mi padre nos contaba de manera fascinante de cuando éramos niños. Ahora, de casi de noventa años todavía puede contarlo, a sus nietos. Este relato forma parte de otros dos, que son contados como episodios de un mismo relato.

fragmentos de “relatos orales” que no es comprendida en las lenguas dominantes, “establecer una diferencia, una ruptura, que son voz del protagonista americano y que gran parte de la *literatura oral* formaría parte de ella, la cual es marginada o contemplada tan sólo como documentación antropológica, pero no como el modo de una colectividad de pensarse a sí misma, activamente y reivindicando con ello su propio ser social”. (Wiethuchter 1982, 51-52)

Comparto el análisis del Ariruma Kowii (2021) cuando señala que lo importante es que nuestra población valore y potencialice la literatura porque nos enseña una manera de ser, que tiene la capacidad de enfrentar el sistema, las adversidades, situación que, en cambio, en la otra sociedad es débil y frágil. Sin embargo, el tratamiento desde la propia intelectualidad aymara respecto a su literatura ancestral y contemporánea desde el punto de vista académico es una agenda pendiente.

Cuando Blanca Wiethuchter (1982), habla de la necesidad de pensarnos en el sentido de lo que Roberto Fernández Retamar nos sugiere en su libro “Calibán”, (para el caso de la literatura latinoamericana) “asumir nuestra literatura desde otra perspectiva desde otro protagonista, de pensarnos desde el otro lado, desde América, desde Calibán”; significa para nuestro caso asumir desde la perspectiva del sujeto indígena, pensarnos desde este otro lado, en nuestras lenguas, en nuestras palabras, desde nuestra voz y ello implica hablar desde la vida y experiencia de vida dentro de las comunidades. Es decir, desde nuestra cosmovisión en el que la noción de la palabra y lenguaje pueden ser otras y estar organizada por otros sentidos y otras sensibilidades.

Entonces no hay mejor actitud descolonizadora que darse la oportunidad de “saber maldecir” en el sentido de “Calibán” que propone Roberto Fernández Retamar, crea la “ruptura, la posibilidad de valerse del lenguaje en contra del lenguaje mismo”, en este sentido Blanca Wiethuchter, sugiere la posibilidad de transformarlo y descolonizarlo, que abre la perspectiva fundadora para asumirlo como nuestro. Por que el lenguaje puede ser violentado por nuestra experiencia, por la historia nuestra en el modo de determinar lo habitado por nuestras victorias y derrotas. Es en esa posibilidad transformadora que se abre la perspectiva de un lenguaje descolonizador: “aquel que revela la complejidad de la experiencia y con ello su posibilidad de renovación”. Si este análisis crítico se la hace en el marco de las literatura boliviana y latinoamericana, el análisis bien podría tener sentido en el caso de las literaturas indígenas por que las lenguas indígenas revelan aquella “complejidad de la experiencia” que da la “posibilidad de renovación”.

Pensar desde la propia perspectiva, es “actuar en términos de liberación o, en términos de libertad” lo que nos puede llevar a pensar en aquellos términos o principios de “oposición complementaria” que organizan la palabra en el mundo aymara: entre la vida y muerte, rechazo y renovación, entre palabra, voz y silencio. Nos abre a aquellas posibilidades infinitas que nos da la palabra *inasaya* [puede ser y no puede ser], nos da la posibilidad de crear y recrear la palabra. En este orden es que nos hemos propuesto analizar una “colección” de estas palabras en su forma relatada *wiñay arunaka*, con la posibilidad de pensar en su transmisión casi “eterna” e “infinita”. Deste este punto de vista, hace referencia a la continuidad de la palabras en el tiempo en tanto existimos con la *pacha* [universo]. Entonces el pensamiento, la palabra, la voz es *wiñayan wiñayapataki* [de lo eterno para la eternidad].

En este contexto, sí metodológicamente la etnografía me da la posibilidad de poder “*utilizar a sí mismo como fuente de información e interpretación*”, (Saville 2005, 113; énfasis añadido) en este caso a “sí misma” como hablante del aymara me “abre el camino a la introspección”, como un “procedimiento analítico”. Esto permite lo que Muriel Saville Troike, menciona que “la vastedad de este conocimiento se extendía mucho más allá de lo que se había revelado en la mayoría de las descripciones lingüísticas de hablantes no nativos” (Saville 2005, 114) Lo que quiere decir que reconoce al miembro de la comunidad de habla como el “depositario” del conocimiento lingüístico y cultural, y reconoce que el hablante posee este conocimiento y puede utilizarlo de “modo introspectivo para validar, enriquecer, y facilitar” la tarea investigativa.

Entonces el análisis y autoconocimiento de la lengua me ha permitido “sondear las profundidades y explorar las sutiles interconexiones del significado de formas que los extranjeros solo podrían alcanzar con grandes dificultades, si es que consiguen hacerlo”.(Saville 2005, 113) Por tanto a modo de una “etnografía del yo”⁸⁸, en el transcurso del trabajo no sólo hablaré de mi experiencia, como ejemplos ilustrativos,

⁸⁸ Peter Woods, (1998, 15) nos habla de “*El yo del etnógrafo*”, en el que menciona que la adopción de un método investigador se basa en la mera adecuación a un propósito. Haciendo referencia a Gouldner, refiere que ha observado que la percepción de los sociólogos nace de dos fuentes; a) los estudios empíricos y la teoría; b) las “realidades personales”. *Los primeros suelen admitirse, y las segundas esconderse*. Y, no obstante, pueden ser los factores más relevantes, tanto para elegir y dirigir la investigación como para el investigador. En ocasiones las personas que investigan, lo hacen para descubrir cosas sobre sí mismas. Esto no quiere decir que se trate de auto indulgencias, sino *que es principalmente por medio de uno mismo como se llega a conocer el mundo*. Y a la inversa, los descubrimientos que hacemos revierten sobre nuestra persona que vuelve a reflejarlos en la investigación y así sucesivamente.

sino se recupera la memoria de un “nosotros colectivo” para la interpretación e “intercambio conversacional” que creo que son relevantes para mis pensamientos y acciones cotidianas del trabajo.

Entonces al ser parte de aquella “complejidad de la experiencia” de vida en la comunidad, me da la posibilidad de pensar, comprender, relacionar e interpretar aquellos elementos que hacen a la forma “relatos” no como sólo fragmentos rotos, sino permite la posibilidad de encontrar relaciones de aquellos elementos en el tiempo, es decir, aquellas palabras que fueron habladas, contadas, narradas, gesticuladas, en los tiempos de los mayores que conviven todavía en la lengua y con las actuales generaciones. Por ello, en este apartado, centramos nuestra atención en la lectura, análisis, interpretación y confrontación de los relatos del zorro, en base a una colección de relatos existentes sobre el “habla del zorro”, en el que he encontrado aproximaciones importantes que contrarresta aquellas interpretaciones “tradicionales” desde la lengua y cosmovisión castellana occidental.

2. El Zorro

En el mundo andino el zorro tiene un lugar especial y se tiene mucho respeto al igual que los otros animales silvestres. El zorro convive y se moviliza en distintos pisos ecológicos, así como en la parcialidad de arriba y la parcialidad de abajo. En esta ocasión para comprender las andanzas y la vida del zorro vamos hablar desde la parcialidad de arriba de los andes bolivianos. Es decir, hablaremos desde la cotidianidad, desde los imaginarios de los pastores de la provincia Pacajes del Departamento de La Paz Bolivia, intentaremos recuperar el lenguaje, voz y memoria colectiva e individual acerca del saber del zorro de estos territorios andinos.

En las comunidades de pastores, la figura e imagen del zorro está muy internalizado desde muy niño en los imaginarios y la memoria de sus habitantes. Por ello, entre los pastores de ayer y hoy, escuchar hablar de las experiencias de encuentros y desencuentros con los zorros es frecuente. En este contexto, el zorro se convierte en uno de los animales que día a día uno debe tenerlo en mente. No es posible olvidar su presencia ni dejar de lado. En el fondo se trata de la vida y la muerte de los animales. Por ello, uno ha tenido que aprender a descifrar: las huellas dejadas en la arena, las voces de los animales, el vuelo alborotado de los pájaros, el canto y ruido de las aves, que pueden ser el preaviso de una “muerte anunciada”. O un encuentro con el zorro

puede dejar anonadado, sin movimiento, sin habla, sin voz ni palabra. Es que los abuelos piensan y dicen que el zorro tiene *qamasa* [coraje y poder] y por eso puede dejar a algunas personas momentáneamente sin voz.

Sin duda, que aquellas experiencias de encuentro y desencuentro con el zorro en la comunidad pueden dar lugar a crear y recrear un universo de relatos similares a aquellos relatos que los abuelos y mayores nos contaban en las noches frías junto al fogón, en el camino, en el viaje, o en el encuentro solitario del pastoreo de los animales. Pero, para quienes se interesan en estas historias producidas por las generaciones de estos tiempos no son muy importantes, actualizar y recrearlos dando un lugar privilegiado a aquellos del “tiempo ancestral”.

Entonces, cuando uno habla de “relatos en lengua aymara” de inmediato inducen a pensar en aquellos relatos de los abuelos. Existe, a modo de una autocensura colectiva que deja fuera de circulación a los relatos producidos en nuestro espacio tiempo contemporáneo. Sin embargo, en la lengua aymara para denotar la interconexión de los tiempos decimos *qhipa nayra uñtasa saraña* [para ir adelante debemos mirar el pasado].

No obstante, desde el mundo académico no indígena la tendencia es asociar la historia y el pensamiento de los pueblos indígenas con aquel pasado “luminoso y heroico” como si se hubiera quedado, estacionado allá en el pasado, como si ya no tuviera intersección con en el tiempo presente.

En este sentido, nuestra discusión sobre los significados entorno a la la imagen del zorro, contiene todavía como aquel mensajero del saber y conocimiento. La existencia de escenarios de esa rica y “compleja experiencia” de convivencia con el zorro puede constituir y reconstituir el *yati* [saber hacer] no solo literario sobre los zorros; sino conlleva un saber sobre el tiempo espacio, clave en la organización del conocimiento.

El zorro, se constituye a modo de un “dispositivo de seguridad” de la convivencia comunitaria. Es el personaje que regula y reitera la importancia del saber comunitario, sobre el saber de las semillas, el saber sobre las lluvias, el saber sobre la sequía. La convivencia cotidiana con el zorro ha dado lugar a distintas experiencias que uno podría contar de múltiples maneras y formas, porque son experiencias múltiples, nunca única. Existen muchas voces, de humanos, de animales, aves y huellas que hacen un todo. Un todo que va ayudar a construir el relato, esto me lleva a preguntarme ¿Cuál podría ser el punto de intersección de aquellos relatos del zorro con los relatos actuales

en la lengua aymara? Aunque intentaré responderme en alguna medida en este trabajo, dejo abierta para otra experiencia investigativa.

Volviendo a la discusión inicial. Y, si de literatura se trata, adquiere mucho sentido y relevancia aquella obra póstuma de José María Arguedas que se tradujo en “*Los zorros de arriba y los zorros de abajo*”, donde a la luz de la metáfora de los zorros serán los que iluminen a interpretar la realidad social de Chimbote y la realidad personal del escritor. ¿Por qué el zorro?, en aymara diríamos “*kunats qamaq taypit parlaxiripachana*” [¿Por que nos hablaban por medio de la imagen del zorro?].

El zorro es una imagen poderosa que ordena y organiza el tiempo espacio andino de manera interconectada. En este orden también nos habla de su ser doble de lo animal/humano, zorro/humano. Nos habla de su doble dimensión. Nos propone discutir sobre aquellas nociones y relaciones del hombre y los animales. La noción de animal en aymara es “*uywa*” [el que nos cría] entonces los animales van ser quienes van a criar a los humanos.

En algunos relatos que circulan en el imaginario aymara, se percibi que el zorro se mueve en el *límite* entre la vida y muerte o muerte y vida. Por ejemplo, el relato del zorro que viaja al cielo y danza excesivamente con las estrellas, a su retorno muere en la tierra, pero de esta muerte renace la vida, o cuando aquel zorro que cruza por el camino en dirección a la salida del sol o la entrada del sol puede convertirse en un signo de vida o muerte. Asimismo, su canto puede indicar un tiempo lluvioso o seco del ciclo agrícola.

En esta línea, Millones y Mayer (2013) en su trabajo sobre “*Dioses y animales sagrados en los Andes peruanos. Manuscrito de Huarochirí*” nos dice que “el zorro de arriba y el zorro de abajo” son los personajes que mejor han trascendido en los relatos de Arguedas “Estos han servido de eje narrativo a la última obra de nuestro autor, que justamente lleva ese nombre. Haciendo recuerdo a aquel relato en el Manuscrito de Huarochirí, Huatyacuri subió de la costa en dirección a la montaña sagrada; y mientras dormía “un zorro que subía se encontró en la mitad del camino con otro que bajaba”. (2013, 97)

Asimismo, los mencionados autores, señalan que, en la mitología universal, el zorro tiene un prestigio variado, y *ha sido despojada de la solemnidad* o de los juicios inapelables de otras deidades. Sin embargo, con respecto al encuentro de los zorros y su corta conversación informan a Huatyacuri de lo que le espera en las alturas. En este intercambio se narran dos historias, pero al parecer el manuscrito solo desarrolla una: la

de un falso dios, un jefe indígena, que siendo rico y poderoso pretendía ser divino. Tal señor había caído enfermo, pero ante el fracaso de sus médicos, Huatyacuri le hace la siguiente oferta: el dios menesterozo le pidió a su hija menor como premio a su curación, y *Tamtañamca* que así se llamaba el enfermo, accedió. En este caso, tal como había sido revelado en el encuentro de los zorros, la causa del dolor del jefe indígena era el adulterio de su esposa. Esta traición había permitido la presencia de una serpiente que, desde entonces habitaban en el techo de su casa y estaba consumiendo al enfermo. Además, y eso nos sirve para colocar otro animal en escena, un sapo de dos cabezas vivía en su cocina, debajo del batán. Huatyacuri concluyó que las serpientes y el sapo tenían que ser eliminados para que *Tamtañamca* recupere su salud. Asimismo, impuso otra condición: la adoración a su padre, la montaña–dios Pariacaca, y el reconocimiento de que su reciente suegro no era ninguna divinidad.

Sin embargo, en la versión de “Arguedas, que él mismo se abocó en realizar la primera traducción directa al castellano del Manuscrito quechua de Huarochirí” (2012, 5), narrado en *Dioses y Hombres de Huarochirí*, si bien existe algunas variantes en la traducción sobre el encuentro y el contenido del dialogo de los zorros es el mismo, como podemos ver en el siguiente fragmento:

Entonces ese Huatyacuri, caminando de Uracocha hacia Sienequilla, en el cerro por donde solemos bajar en esa ruta se quedó a dormir. Ese cerro se llama ahora Latauzaco. Mientras allí dormía, *vino un zorro de la parte alta y vino también otro zorro de la parte baja*; ambos se encontraron. El que *vino de abajo* preguntó al otro: “¿Cómo están los de arriba?” “Lo que debe estar bien está bien–contestó el zorro–Sólo un poderoso, que vive en Achicocha y que es también *un sacro hombre* que sabe de la verdad, que hace como si fuera dios, *está muy enfermo*. Todos los amautas han ido a *descubrir la causa de la enfermedad*, pero ninguno ha podido hacerlo. La causa de la enfermedad es ésta: a la parte vergonzosa de la mujer de (Tamtañamca) le entró un grano de maíz mura saltando del tostador. *La mujer* sacó el grano, y se lo dio a comer a un *hombre*. Como el hombre comió el grano, se hizo culpable; por eso desde ese tiempo, a los que pecan de ese modo, se les tiene en cuenta, y es por causa de esa culpa que una serpiente devora las cuerdas de la bellísima casa en que vive, y un sapo de dos cabezas habita bajo la piedra del batán. Que esto es lo que consume al hombre, nadie lo sospecha”. Así dijo el zorro de Arriba, en seguida preguntó al otro: “¿Y los hombres de la zona de abajo están igual?” Él contó otra historia: “Una mujer, hija de sacro y poderoso jefe, casi ha muerto por causa de un aborto. (Pero el relato de cómo esa mujer pudo salvarse es largo y lo escribiremos después; ahora volvamos a continuar lo que íbamos contando). Luego de oír a los dos zorros, Huatyacuri [...]. (Arguedas 2012, 36-37)

Entonces Arguedas, cuando elige al zorro como personaje de su texto está utilizando estos ordenadores y códigos, pero sobre todo va trabajar desde el límite, del tiempo y espacio, pasado y presente, encuentro y desencuentro, vida y muerte, diario y

relato, lo individual y colectivo, palabra hablada y palabra escrita, canto y danza, castellano y quechua. Entonces serán los zorros quienes recuerden el libreto, o mejor dicho serán los directores del texto. El zorro es el mediador, intérprete de la vida y realidad de Arguedas y Chimbote al mismo tiempo, va adquirir esa doble personalidad, juega en la misma lógica del *ser y no ser*. *No ser y ser* al mismo tiempo el zorro.

2.1. Qamaqin arupa: Voz y lenguaje del zorro

En el corto diálogo sostenido entre del “zorro de arriba y el zorro de abajo” en los relatos de Huarochirí, “informan a Huatyacuri de lo que le espera en las alturas”. En este intercambio no existe en las palabras del zorro de arriba indicios que den lugar a pensar que sea una información falsa. Más bien devela el secreto de la causa de la enfermedad de Tamtañamca, el jefe indígena, secreto que consistía en el adulterio de su esposa. Información que permitirá lograr los propósitos de Huatyacuri. Este episodio de intercambio de diálogos de los zorros me lleva a pensar que en principio el zorro era un mensajero del saber, es el sabedor de los secretos del poder, del saber de las enfermedades en este tiempo antiguo.

Considerando aquel origen solemne en los episodios del zorro, y traídos a los relatos contemporáneos, la imagen del zorro, a decir de Millones y Mayer, “*ha sido despojado de su solemnidad*”. Esto en buena parte se debe a “las perturbaciones causadas por la penetración y dominación hispánica”(9) que ha ocasionado una imagen alienada y reducida, el zorro ha perdido la esencia de aquel mensajero del saber/poder, de aquel saber de la concepción total que el hombre antiguo tenía acerca de su origen, acerca del mundo, de las relaciones del hombre con el universo y de las relaciones de los hombres entre ellos mismos, la relación de los hombres con los animales, la relación del zorro con las semillas, con los alimentos, en definitiva de la relación con el tiempo y el espacio. Y la relación de la vida con la muerte.

Asimismo, los relatos de Huarochirí nos dan interesantes pistas que nos ayuda a comprender que aquellos encuentros y diálogos de los zorros, formaban o eran parte de historias mayores en el que el zorro tenía la función de mediar el saber. Lo que nos hace pensar que aquellos relatos contemporáneos que circulan en el imaginario de los habitantes de las comunidades de los Andes bolivianos, son fragmentos, a modo de piezas de rompecabezas que necesita ser organizados como parte de una realidad mayor.

En este contexto, estos relatos contemporáneos de los zorros necesitan encontrar sus propios códigos, ordenadores y sentidos. Pero, como efecto de la carga ideológica en las interpretaciones realizadas de estos relatos desde perspectivas y categorías de análisis occidentales ha llevado a reproducir, primero en su forma fragmentada sin contexto histórico territorial, y segundo, la pérdida de sentido de aquel rol solemne que jugaba el zorro como mediador de un saber complejo y comunitario. Por ejemplo, en la actualidad uno de los efectos alienados de la imagen del zorro es mostrar aquella imagen de un personaje solitario, huérfano, envidioso, mentiroso, astuto, a veces ingenuo en sus acciones. Se interpreta desde la noción occidental de zorro como animal.

Pero, en este intento de reconstituir nuestros relatos o “las palabras de los mayores” desde nuestra propia perspectiva, desde la propia lengua nos hemos encontrado con aquellas formas distintas de narrar, que en cierta medida contienen sus propios dispositivos de seguridad que ayuda a resistir a aquella forma arbitraria de interpretar desde categorías occidentales. Por ejemplo, desde el aymara contemporáneo al zorro se le atribuye la palabra *sallqa* entendida como *doble*, y en el caso del *sallqa aru* como aquel de *doble discurso* (desarrollado ampliamente en el capítulo segundo de esta tesis); se atribuye este género como aquel lenguaje y habla del zorro que está presente en los relatos aymaras. Y, en este sentido, cuando el zorro es el protagonista principal de este género donde *el habla del zorro* se la define como *sallqa* “por excelencia”, también va hacer referencia a la forma de ser doble. Pero, así como el habla está interconectado a la forma de ser, el zorro no solo adopta el doble discurso; sino es una forma inherente a su ser doble como aquello constitutivo al personaje: forma humana y forma animal.

A esto también habíamos añadido el término *allqa*, que puede ayudarnos a comprender el sentido doble de la palabra *sallqa*. La palabra *allqa* hace referencia a la coexistencia de dos colores: el color blanco y negro en un mismo cuerpo. Esto significaría que lo doble es inherente así mismo. Un ejemplo claro es cuando observamos al *allqamiri*, “Ave rapaz, que, al crecer, cambia de color, tomando un plumaje de fuerte contraste blanco y negro. *Allqa*: dos campos con colores contrastantes” (Albó y Layme 1992, 121), de hecho, cuando uno observa la presencia del *allqamari* en un viaje, uno de sus significados que se le atribuye es el lado positivo, cargado de afecto y “buena suerte” cuando aparecen en pareja.

Pero, analizando la *palabra allqa* [blanco y negro] o la palabra, *qamiri* [el que tiene abundancia en todo]⁸⁹, adquiere un sentido y significado mucho más profundo y abundante; el atribuir ese sentido positivo al *allqamiri* no es casual, sino es el anuncio de abundancia y bienestar en la vida.

Por otro lado, traído el término *sallqa* a la realidad, expresa la dimensión positiva y negativa de sus significados. Los significados, sentidos y connotaciones de esta palabra rápidamente operan en la mente de los viajeros en los caminos, como evidencia de que el zorro también está vinculado al viaje. Esto parece ser algo tan naturalizado en las mentes de los aymaras a efecto de que en nuestra niñez hemos estado involucrados en relatos de los padres y abuelos, principalmente sobre aquel relato del “*zorro que viaja al cielo*” tan difundido por lo menos entre los aymaras de la provincia Pakajes del departamento de La Paz. Entonces, parece ser un esquema familiar tan conocido que es traído para su constante actualización en los espacios y tiempos actuales, en el que la figura e imagen del zorro va seguir marcando desde aquel pensamiento que se gesta desde el límite, entre la vida y la muerte. “Los zorros serán los que ayuden a interpretar esta realidad”.

Por ello, el viaje no sólo es un ir, trasladarse de un espacio a otro, y de un tiempo a otro simplemente; sino también es un viaje mental, en el que opera la memoria corporal, la memoria lingüística, entran en acción todos los sentidos. Aquel viaje del zorro del akapacha al alaxpacha en relación vertical contada por los mayores, ahora es recordado por los humanos en el akapacha en relación horizontal. Esto puede ser una evidencia de cómo han ido cambiando los esquemas, las relaciones con el cosmos. Sin embargo, aquellos elementos, relaciones, esquemas y sentidos, y principios organizadores todavía regulan esta cosmovisión.

Por esto, todo buen viajero y pasajero, observa atento el camino. La aparecida repentina del zorro en el camino es observada de manera atenta, la dirección y el sentido

⁸⁹De acuerdo a Marcelino Alcón Torrez, mi padre casi de 90 años de edad, el significado antiguo de la palabra *qamiri*, está cargada de *abundancia*: el que tiene abundancia en relaciones sociales, cultivos y alimentos resultado de la diversidad de especies, de papa, cereales como la quinua, cañahua, y otros, por ejemplo una gran variedad de papas son transformadas en alimentos secos como el chuño, tunta, que eran guardados de acuerdo a las tecnologías propias de conservación de alimentos, llamada *pirwa/silos*. En cuanto al ganado sigue la misma lógica de abundancia en cuanto a la tenencia de una diversidad de especies de animales mayores y menores. Igualmente, la tenencia de tejidos era un signo de ser *qamiri*. Además de contar con tierras en la parcialidad de arriba y abajo. En cierta forma también alude a construir, armar una rica red de relaciones con los elementos humanos y no humanos. Es aquella capacidad de encontrar relaciones de las partes con el todo, no sólo eso, sino la capacidad de distribuir, a los otros. Sin embargo, en la actualidad el significado de la palabra *qamiri* ha cambiado, reduciendo y dando connotaciones mucho más mercantiles y comerciales, muchas veces expresada en la tenencia de bienes y dinero.

del caminar del zorro. De inmediato entra en acción aquel esquema doble de oposición completaría. Esto quiere decir que el zorro va seguir marcando el ritmo del tiempo y espacio andino. Por ello es importante observar la dirección en que cruza el zorro en el camino del viajero, va llamar la atención el sentido del movimiento del sol. Si el zorro cruza en el sentido de la salida del sol es positivo ‘buena suerte’ y cuando cruza en el sentido contrario a la entrada del sol es negativo “mala suerte”. Estos rasgos propios en el imaginario de las comunidades aymaras es una forma constante de actualizar el manejo del tiempo espacio andino. También opera el principio ordenador del *inti jalsu* [la salida del sol] asociada a la vida e *inti jalanta* [entrada del sol] asociada a la muerte. En este orden, son importantes los sueños en el mundo aymara, por ello soñar con la salida del sol es augurio de vida, entre tanto el soñar con la entrada del sol augura el descenso, acortamiento de la existencia, de la vida.

En este sentido, también es importante escuchar el canto del zorro [*qamaqin arupa*] antes de iniciar un nuevo ciclo agrícola, en el que el canto del zorro puede anunciar a través de su *salla aru* [canto sonoro] o *khakha aru* [canto tartamudo]. Aquí el lenguaje y voz del zorro anuncia un ciclo agrícola con producción o escasés. Esto tiene que ver con la emisión del sonido y canto del zorro, su canto anuncia, recuerda a los humanos de un buen o mal ciclo agrícola. *Salla aru* [canto sonoro] anuncia la llegada de buenas lluvias y el *qhaqha aru* [canto tartamudo] está asociado a la ausencia de lluvias. Entonces el zorro capta a través de su fino oído, el hilo de la comunicación del agua que es clave en un clima adverso y árido en los andes bolivianos.

También, para ilustrar este género del *sallqa aru*, podemos traer a este análisis a los viajes que realiza el zorro de la tierra al cielo y del cielo a la tierra. En definitiva, nos habla del día y la noche, de la *vida y la muerte*, en el que definitivamente está presente el doble sentido, el doble discurso, el doble sonido, la doble corporalidad. Entonces a través del *sallqa aru* se puede percibir y captar la multidimensionalidad de significados en los relatos del zorro. El zorro es el mediador que ayuda a “reforzar la unidad complementaria de los opuestos y para atenuar sus contradicciones”.

2.2. Los cuentos del camino

En este punto se habla desde la convivencia, intentamos recuperar todo ese conglomerado de voces, desde aquella “experiencia compleja” de intersección de vidas,

tiempos, espacios, que recogen palabras que cuentan no sólo la historia de vidas individuales, sino que forman parte de una historia colectiva mayor, que cuenta una pequeña parte de aquella historia del pensamiento andino, traducida en memoria, voces y palabras que permanecen en el tiempo, todavía contada por mi padre de aproximadamente de noventa años y sueño que mi hijo pueda contarla a sus hijos.

Tampoco, la interpretación y análisis de estos relatos es resultado de un estudio antropológico allá en lo recóndito de una comunidad en el que se pretende encontrar aparentemente el sentido “originario” del saber andino. Pero no nos cuenta de la historicidad de nuestras palabras, la historicidad de los relatos que transita y traspasa por tiempos y espacios múltiples.

En verdad, cuando hablamos de los relatos acerca de los zorros, estos se aprenden de niños, quiénes cuentan son los padres y los mayores. En mi caso, junto a mis hermanos aprendimos de nuestro padre que ahora tiene aproximadamente noventa años. Por ello con fines investigativos ahora le volví a preguntar de cuánto recordaba acerca de estos relatos del zorro que nos contaba de cuando éramos niños. El me dice con una naturalidad extraordinaria, “¡Ah! esos son cuentos del camino, de los abuelos”. No se hace problemas en llamar de ese modo, a estos relatos. Para seguidamente contar su historia de vida, de aquellos viajes realizados junto a los abuelos y los mayores como acompañante y ayudante junto a los rebaños de llamas, que servían como transporte en los Andes bolivianos (1940). El transporte con llamas unía el altiplano con los valles interandinos de lo que hoy constituye el sur del departamento de La Paz.

Lo que es hoy la provincia Pakajes, que se encuentra ubicada al oeste del Departamento de La Paz, históricamente era un amplio territorio que ocupaba hasta lo que es actualmente la sede de gobierno de La Paz, por lo que no era extraño que sus pobladores de las comunidades se trasladaran en tiempo seco a los valles (hoy conocidos como las poblaciones de Luribay, Caracato, Arcopongo y otros). Hay que recordar que en los tiempos prehispánicos los habitantes de la parcialidad de arriba, es decir el aransaya contaban con territorios en la parcialidad de abajo, Urinsaya. Pero, con la república, y con la Revolución de 1952, los territorios fueron mucho más fracturados, imponiendo la parcela [pequeña propiedad solar campesina] suprimiendo de esta manera las estructuras comunitarias, si bien no se dio en todo el territorio, la tendencia era la parcela, promovido desde el Estado boliviano. Esto sin duda ha influido en la ruptura de las estructuras colectivas del pensamiento, en el que los imaginarios han tenido que ser modificadas o reconfiguradas de otro modo.

Estos viajes tenían el objetivo de realizar el intercambio de alimentos entre los habitantes de la parcialidad de arriba y la parcialidad de abajo, es decir, era una forma de intercambiar los alimentos de la puna con el valle y viceversa. Así, por ejemplo, desde la parcialidad de arriba se proveía con alimentos secos de altura como el charke, sal, hierbas medicinales, tejidos y otros. Entre tanto la parcialidad de abajo proveía con productos como el maíz, tamarindo, frutos secos, miel, hierbas medicinales. Este intercambio de alimentos a través de los viajes se había constituido también en el intercambio, la complementariedad de conocimientos acerca de las semillas, la alimentación, la conservación de los alimentos, etc.

Asimismo, era y es la manera de como se reproducía y se alimentaba la cultura, es una constante actualización de la palabra, la memoria de los adultos y los niños, en las noches de descanso en el camino, mirando el cielo de las noches estrelladas. Estos acontecimientos hacen recuerdo a aquel pasaje de uno de los relatos de Huarochirí, donde Huatiacuri se queda dormido en el camino y escucha aquel relato del encuentro del “zorro de arriba y el zorro de abajo” y es el mensajero de los secretos del saber médico. Estas palabras nos hacen pensar que las palabras también viajan con los viajeros, junto a las semillas, junto a la miel, frutos secos, por lo tanto, la palabra tiene su historicidad.

Por ello, para intentar comprender los relatos del zorro, no sólo parto de aquello que narra y cuenta mi padre, sino también interviene mi propia voz, producto de la convivencia comunitaria en el que *yati* [saber hacer] es comunitario, porque intervienen todas las voces. La memoria comunitaria permanece, porque es en el propio territorio, las montañas, los caminos, los ríos, el horizonte, los modos de orientación, la salida del sol, la entrada del sol, el tiempo de lluvia, el tiempo de la helada, el tiempo de la siembra, la cosecha, el tiempo de las flores, el tiempo de los animales y las aves, el tiempo de viaje, son las que todavía concentran aquel saber expresada en la lengua. Al igual que aquellos “cuentos del camino”, las sendas de los abuelos todavía nos pueden conducir, no solo a encontrarnos con nuestros propios modos de organizar el pensamiento; sino a encontrarnos con nuestros modos de vida.

2.3. El viaje del zorro al cielo

Aquí recupero aquellos relatos que nos contaba mi padre, en efecto son una versión compuesta de tres cuentos sobre el zorro que frecuentemente son distintos y son

narrados separadamente, pero son al mismo tiempo complementarios. Parece impensable contarla una separada de la otra. Es decir, es una historia compuesta por tres pasajes que se refieren al zorro; en este sentido, cuando le pedí que contara en tres ocasiones, él narró los tres relatos juntos como si se tratara de uno solo. Inicia con un primer episodio que consiste en:

1) Wallatampita qamaqimpita/De la ganza y el zorro

El zorro preguntó a la wallata diciendo, de porque sus hijos eran tan bonitos y sonrientes. La wallata diría diciendo “los vas a asar en el fuego” por eso salen así de bonitos. Una vez que hayas calentado el horno de la watya los entierras bajo tierra. Luego vas a saltar encima el horno diciendo “*Mä qilq, pä qilq kimsa qilq. ¡P’ut! sani, ukat apsxäta*” [un escrito, dos escritos, tres escritos. ¡P’ut! va decir, después los sacas].

El zorro hizo lo indicado por la wallata, pero una vez desenterrados vio que todos sus cachorros habían reventado. Luego dijo el zorro, “*jichhapi uñt’itanixa*” [ahora me va conocer]. Entre tanto, la wallata nadando se alejó con sus polluelos, laguna adentro. Mientras tanto el zorro intentó tomar toda el agua para secar la laguna, en eso su estómago se hinchó por tomar tanta agua y dijo desesperado “*lawach junt’kitani, wichhuch junt’kitani*” [será que el palo me pinche, será que la paja me pinche] y en eso le pinchó el palo y explotó su estómago. Y el zorro murió y su cuero se seco. *Zurrux pirdikipiniw siy* [El zorro siempre pierde, dice].

El zorro, había preguntado queriendo saber el secreto de la belleza de los hijos de la ganza “*wallataru qamaqix jiskt’anx siwa*”. Si bien el relato da la posibilidad a múltiples interpretaciones, prefiero quedarme con esto que parece muy evidente en el relato, la noción de lo bello y lo feo, la vida y la muerte “*qamaqix janipiniw walinikit siwa*” [el zorro dice que con frecuencia está en dificultad]. El relato trabaja la noción de la belleza. La pregunta surge a raíz de que quiere saber de ¿cuál era el secreto de la belleza de sus hijos?, lo que provoca que la pregunta del zorro sea censurada con la muerte del mismo y sus hijos.

En el habla cotidiana, cuando una persona pregunta con insistencia sobre alguna la situación frecuentemente es callada la curiosidad de los niños, cuando de chisme se trata contestando con una palabra que acalla. Este era una manera o era un dispositivo de seguridad de la palabra, para evitar la difusión del chisme por los niños que todavía no tenían el control de las palabras, es decir, esto evitaba ser *nina k’ara* [el que enciende la mecha].

Cuando la ganza responde que el secreto de la belleza de sus hijos era resultado de haberlos cocinado en el horno, la respuesta es contraria a ella, cuando hace referencia al calor del fuego. El fuego que quema el deseo de belleza de los hijos del zorro. Nos habla de la identidad no deseada. Esta del fuego para matar el deseo de la belleza del ave. Llama la atención que aquella consecuencia catastrófica de los hijos, se debe en buena parte a ese “aparente” ingenuidad del zorro. Más bien es un creer la palabra del otro sin una propia reflexión. Si el relato nos da la posibilidad de pensar desde nuestra perspectiva, ello significa, que la noción de lo bello radica en la propia identidad. Estos relatos nos sugieren en cierta medida desde el plano afectivo, la autestima propia, a admirar la belleza de la propia existencia que debe ser valorada. Y, desde el plano cognitivo a pensarnos desde nuestros propios referentes, a poner en duda, que la palabra del otro no contiene necesariamente la verdad. Entonces aquí no es el zorro quien miente y manipula la palabra, sino la Ganza, de ahí que calificar como el “zorro mentiroso” en este relato y en los otros no funciona, no tiene validez, cuando en el relato quien miente es la ganza.

Si hablamos desde la perspectiva indígena, la tragedia del zorro y su generación, definitivamente es la ironía de aceptar, creer en las palabras de la ganza como verdaderas. Lo que se pretende subvertir es aquella forma ideologizada, falsa de la realidad, que es el “mal decir” de la ganza que lleva a ese final catastrófico al zorro y su generación. Aquí cobra realidad aquella noción propia del aru, entendida como “vida y muerte”. Si en sí misma expresa la vida y la muerte de las personas, aquí la palabra muere, en tanto no expresa vida. Asimismo, el fuego también contiene vida y muerte. El zorro también está vinculado a la vida y la muerte. Lo que definitivamente nos está diciendo que es un pensar desde el límite. Ahí radica el valor de este pensamiento que constantemente se renueva, se transforma, esto nos lleva a preguntarnos sobre ¿qué tiene que ver “la belleza” del otro con la muerte? No en vano en la lengua aymara la palabra *jiwaki* expresa bello/bonito, viene de la palabra *jiwa* [que se apaga] en el sentido castellanizante de la palabra se traduce como muerte, visto así, la muerte es bella, lo bello es muerte. Por eso el deseo de la belleza de los hijos del zorro le lleva a la muerte misma del zorro. Este pensar desde nosotros, en este caso, este pensar desde el zorro andino, nos lleva a comprender el sentido de aquellas palabras que va más allá de aquella interpretación realizada desde la perspectiva moralista del pensamiento occidental en el que dice:

La zorra *sintió envidia* por los pollos de la huayata, con sus patitas coloraditas y le pidió cuál era su secreto. La huayata quiso *vengarse* y le contestó: ‘hay que calentar el horno con las brasas y cuando están todas rojas al fuego dejas tus cachorros adentro y cierras el horno bien cerrado’, y luego, nadando se alejó con sus pollitos, mientras la zorra calentó el horno y quemó sus cachorros vivos. (Van kessel 1994, 236)

Al parecer el fuego juega como un dispositivo de seguridad ante el deseo excesivo de la belleza del otro. O sea, el zorro es regulador del deseo excesivo. En el plano humano funciona como el regulador de los excesos, así como también regula el deseo de bailar excesivamente. El deseo de bailar excesivamente es denunciado recobrando su identidad de zorro que ocurre con la claridad de la salida del sol. Entonces a través del relato de zorros en sus diferentes expresiones.

2) El zorro y el cóndor

Un segundo episodio consiste en la apuesta entre el zorro y el cóndor, sobre quién podía resistir el frío de la noche en la cima del nevado Sajama⁹⁰. En eso el cóndor, casi entrada la noche lo llamó al zorro diciendo ¡Rojan! [El cóndor le puso el nombre de Rojan al zorro] el zorro muy orgulloso y fuerte le contestó diciendo ¡Mallkuy! En una segunda vez casi a la media noche le llamó el cóndor ¡Rojan! Y el zorro le respondió con una voz debilitada diciendo a ¡Mallkuuuuy! En una tercera vez cuando el cóndor lo llamó otra vez ¡Rojan! Y el zorro respondió casi moribundo ¡Mallquuuuuy! Y por una cuarta vez cuando el cóndor preguntó ¿Rojan? No se oyó más la voz del zorro. Mallkux jiwxatpaw siw [dice que el zorro se murió]. El zorro como siempre, pierde la apuesta, muere congelado por el frío. Y quien sale victorioso es el Cóndor.

3) El Zorro que viaja al cielo

Un tercer episodio consiste en el *Zorro que viaja al cielo*:

Zorrowa wara wara kullakitanakampiw thukhuri saratäna. Ukat jis inkantasiäna kullakit warawaranakampi, Jis thuqhutänax. Ukat mallkumpiw saratäna siy. Mars thuqhukiristha, tirs thuqhukiristha sasinaw thuqhutäna siy. Ukat mallkux sarxani, sarxani khanatatanxaniw satanaw siy. Ukat zurrux suyt'akitay, suyt'akitaya satäna, janiw ist'askatanati siy. Ukat mallkux jutawixatanaw siy, jayhawiyxatänaw siy. Ukat jichha kamacharakı satpay, kunjamrak sarxä. Ukat phala lurt'asitana, phalat sarxax sasna ukat jutxatäna. Ukat chiqa silunkasna wali machasu manq'antata jutkan siy, ukata k'alla lururuw satäna '*lak mati k'alla, lurir awkimaw jutaski*' ukat k'alla lurux phala payar t'urjäna chika siluna. Jis manq'antataw jutkäna ukata, p'isqi manq'pachaxa, wult'i wult'i jutxatana ukat zurrux säna '*kayuta purixa jaka; p'iqita purixa jiwa*' [en otro relato dijo pamparuti purixa jiwa, umaruti purixa jaka, janiy umaru purkantanaxa] satayna. Ukat p'isqi pampaw uraqiru puritana. Q'alpini pirditanaxa, p'isqi pampaki sathanaxa. Ukat jupax utxi siy, silut jupa apanitäna. Así decían los abuelos.

⁹⁰ Sajama es una de los principales nevados de la Cordillera Occidental compartida entre Chile y Bolivia.

[El zorro fue al cielo a bailar con sus hermanas estrellas. Se encantó tanto que no quería volver. En eso el cóndor le dijo oye vámonos que ya aclara el día. Y el zorro le pidió que le esperara, no le hizo caso. Y, el cóndor decidió volver y le dejó al zorro dice. Luego se preguntó el zorro y ¿ahora que voy hacer? ¿Cómo voy a regresar? Y se le ocurrió hacer un cordel de paja [phala], en este cordel me iré diciendo. Y en eso que venía muy orgullo a medio cielo se encontró con un loro y le insultó diciendo ‘loro pico torcido, viene tu padre el que te hizo’. Y en eso el loro le cortó el cordel con su pico en medio cielo. Venía comido hasta el hartazgo, habría comido p’isqi. Y el zorro venía cayendo dando volteretas, en eso decía, ‘si llego de pies vivo, si llego de cabeza muero’ [en otra versión del mismo relato dice si llego a la pampa muero, si llego al agua vivo decía]. En eso llegó de cabeza, y explotó haciéndose como el p’isqi [puré de quinua]. Por eso existe la quinua hasta el día de hoy dice, del cielo habría traído a la quinua. Así decían los abuelos].

Una segunda versión sobre este mismo relato es contada en la voz de Enrique Espejo Sepera de Qaqachaka, en el Departamento de Oruro, el mismo es recuperado en el trabajo de Arnold y Yapita (1998, 183). De acuerdo a sus análisis, el relato es una versión compuesta de dos cuentos comunes que frecuentemente son distintos y narrados separadamente. El relato comienza con un primer episodio que consiste en la apuesta entre el zorro y el cóndor; quien pueda aguantar el frío por más tiempo. El zorro como siempre, pierde la apuesta, desmaya con el frío y está a punto de morir. Empero en este momento crítico de la trama, el primer episodio del cuento es seguido inmediatamente por un segundo episodio. El cuento del *Zorro y el Cóndor que visitan el cielo*. El zorro, ya débil, es llevado al cielo en el lomo de su amigo y compadre, el cóndor para encontrarse con Dios. El zorro está tan preocupado con quejarse a Dios de su lucha con el cóndor, que ignora la retirada oportuna que hizo, y se encuentra sin los medios para bajar a la tierra otra vez. Luego con la ayuda de Dios, trenza una sogá de wichhu [paja].

Pero siendo zorro, cuando está bajando por la zoga, no puede resistir la tentación de insultar al loro pico encorvado que pasaba [loro mat’i simi⁹¹] le gritó “!loro bocón!. El loro furioso, da media vuelta y en venganza muerde la sogá con su pico y la parte en dos. El zorro cae al suelo y revienta su barriga derramando sobre la tierra todas las semillas de los productos que devoró en la fiesta del cielo.

Otra tercera versión del cuento sobre *la visita al cielo* es contada por Domingo Jiménez Aruquipa, también recogida por Arnold y Yapita (1998, 192), persona mayor y sabio de los valles de Aymaya del Norte de Potosí, el zorro visita al cielo y come hasta hartarse en una fiesta allí, y luego baja por una sogá de paja para volver a la tierra. El

⁹¹ *Simi* palabra quechua que significa boca, equivalente a la palabra aymara *laka*, boca. Hay que considerar que Denis Arnold, (1998) recoge esta versión en un territorio en el que los habitantes de Qaqachaca hablaban todavía entre el aymra y quechua casi de manera simultánea, pero en la actualidad al parecer el quechua casi ha desplazado al aymara.

zorro como de costumbre, se mostró grosero con un loro que pasó volando, y este tijereteo la sogá con su pico. El zorro cayó al suelo y su barriga reventó, pero esta vez el contenido que se derramó sobre la tierra, era semillas de frutas: todas las frutas que se cultiva en la zona valluna de Don domingo.

Por otro lado, Herminia Terrón de Bellomo (2001), también investiga una serie de “relatos orales” en el Norte argentino, referido al Zorro, en el que comprueba que, aún existiendo variaciones en las distintas versiones recogidas, el motivo de la creación se mantiene estable, que es el centro de su atención para la investigadora. A modo de síntesis la historia narrada, nos habla de la “*Fiesta en el cielo*”, en el que el zorro es llevado por el cuervo al cielo para la celebración de una boda, para lo cual promete tener un buen comportamiento. Sin embargo, incumple la promesa. Esto hace que el cuervo abandone al zorro en el cielo. De un buen rato, el zorro baja por una sogá y a su paso agrade a los loros. En represalia a las agresiones del zorro, los loros cortan la cuerda, esta ruptura le lleva a la caída del zorro del cielo a la tierra, con la consecuencia ulterior de aplastamiento del zorro contra la tierra, piedras y suelo. Esto también da lugar al desparramo de lo comido por el zorro. Y como consecuencia lo desparramado se convierte en semillas para alimento.

Sin embargo, para adentrarnos en el análisis e interpretación de aquellos relatos arriba descritos, debemos recordar que la línea teórica y metodológica adoptada en el transcurso de la tesis propone partir desde nuestra propia perspectiva donde las palabras en lengua aymara contribuyen para desentrañar no sólo el significado de la palabra; sino el desafío es encontrar los propios sentidos de la palabra. Asimismo, habíamos advertido que pensar desde la lengua y palabra aymara significaba, partir desde los propios sentidos del hablante. Ello significa hablar desde aquellas complejas relaciones y experiencias ¿Cómo comprender aquellas múltiples sensibilidades, voces, cuerpos, tiempos, espacios con las que se organizaron y manejaron en la cosmovisión de los abuelos? En este caso desde el “habla del zorro”.

Aquellas referencias que hacen a las palabras de los abuelos, expresa un pensamiento acerca de la vida, del viaje donde las palabras de los abuelos eran recordadas constantemente en los viajes, lo que evidencia, que estas palabras, estas voces no se petrificaban en un pasado “ancestral” inalcanzable, sino que, a través de la memoria, se actualizaba constantemente, se moviliza, se pone a viajar junto al camino del viajero. Pero quizás, el viaje, la palabra, la voz de la modernidad no permita que digamos con la misma certeza.

2.4. La danza del zorro en el cielo

En el encuentro de los zorros del Huarochirí prehispánico no se observa la presencia del zorro en escenas de danza y fiesta. Pero, sí es el “sabedor de los secretos de las enfermedades”. Sin embargo, en los relatos contemporáneos es común escuchar y leer sobre “el zorro que baila”, o el “zorro que asiste a la fiesta”, “el zorro que asiste a la boda” en el cielo. Pero ¿qué sentido tiene que el zorro viaje sólo a celebrar una fiesta en el cielo? Si volvemos a recordar, que la danza y el canto era parte de las sociedades andinas como una unidad indivisible que formaba parte del rito en diferentes actividades productivas y de relaciones sociales; no obstante, como efecto de la colonización, las antiguas estructuras de los ritos han sido modificadas, donde la danza y el canto expresado en la palabra *Taki*, ha sufrido ruptura. En este sentido, puede venir bien al caso, cuando Nico Tassi (2010) nos habla sobre el baile entre los cholo-mestizos de La Paz, “Pese a su función representativa y evocativa, su referencia a prácticas tradicionales y eventos históricos, el bailar ha mantenido un significado inmanente y muy contemporáneo”. (111)

Sea cual fuere, la danza y la música tiene el poder de movilizar los cuerpos. Por lo tanto, tiene el poder de movilizar aquello que contiene “como un sitio de memoria cultural” que fue sometido a un discurso letrado y colonizado, sancionada dentro de las prácticas religiosas españolas y cristianas. “El cuerpo era una resistencia indígena peligrosa y las huellas de esta ritualidad sagrada fueron vistas como herejes”. Por lo que, esa unidad, esa relación danza canto es fracturada, y ha dado lugar a otras relaciones como la música y baile, y han ido adoptando sus propios senderos. Intentar comprender aquellos aspectos subjetivos, internos, o aquellas “sustancias”, que movilizaban esos cuerpos colectivos de danzantes, de los tiempos prehispánicos son complicados, porque estamos hablando de aquella “dimensión no verbalizada” o aquella “poética del cuerpo” al cual hace referencia Nico Tassi (2010), pero al cual no tenemos acceso.

Tal vez, aquella “experiencia y conocimiento de baile y música” en la fiesta del Gran Poder de La Paz de Nico Tassi, nos pueda dar algunas pistas de aquella “forma de entendimiento corpóreo generado durante el baile”.

El baile era también una expresión apasionada de amor y fe. Pero también había un entendimiento más difícil de verbalizar [...] había una certeza implícita de que uno no podía comprender el evento sin tomar parte de él, por que un aspecto fundamental de la entrada era el hacer ‘*aflorar la sensualidad a los sentidos*’. Era *la forma de entendimiento corpóreo generado durante el baile* la que me impresionó y fue crucial en mi comprensión de la entrada. (Tassi 2010, 113; énfasis añadido)

Asimismo, es sugerente cuando uno de sus entrevistados en sus partes sobresalientes refiere sobre aquello que no puede verbalizar en su experiencia de bailar la morenada: “Es una cosa que uno tiene dentro de su corazón para bailar [...] es una cosa que tienes aquí, es increíble, tú escuchas la música y ya estás listo para bailar”. Tassi 2010, 114)⁹² No obstante, desde un punto de vista económico el investigador aymara Simón Yampara intenta responder a la pregunta de ¿qué pasa en el corazón de los que bailan? o ¿qué quieren decir bailando?, “bailando, celebran la actividad del negocio que van realizando cotidianamente”. A su vez “quieren decir que mueven el mundo de la riqueza” “mostrando y luciendo su poder de convocatoria”. (Yampara y Temple 2008, 100).

“Eso te hace pensar, te reflexiona sobre cuan importante es la celebración, una especie de redistribución de las energías materiales y espirituales, un sistema de compartir con la gente para ir a gusto y de todo corazón en la vida [...] Eso nos hace inferir: que la gente también va a la fiesta para encontrarse con su “*Otro yo*”. (Tassi 2020, 101-102)

Retomando el sentido originario en los relatos del zorro, éste contiene los secretos del saber, acerca del manejo del tiempo espacio andino, el saber de los secretos de las enfermedades, acerca de la relación del ser humano con los animales y de los animales con los seres humanos. Los relatos contemporáneos de los zorros en la fiesta o los zorros bailando en la fiesta nos hablan de aquel saber del cuerpo producido por el baile. Evidentemente aquel saber no verbalizado, pero que definitivamente es una forma de registro, de mapa que dibuja el cuerpo cuando la música se convierte a modo de “sustancia” que moviliza el cuerpo, o se parece como el “agua a las plantas”. Entonces la danza es ese espacio tiempo en el que “aflora la sensualidad de los sentidos” humanos. Por lo que aquella escena del zorro bailando con las estrellas, y su desencuentro con el cóndor o el loro, le conduce a la muerte. Esta representación en el límite nos lleva a pensar que el “exceso” al parecer no tiene cabida en el pensamiento andino. El exceso conduce a la aniquilación del sujeto. Entonces la imagen del “zorro

⁹² Parte de la cita de la entrevista realizada por Nico Tassi a Félix Moisés Aguilar (03/03/04). En Cuando el baile mueve montañas. Religión y Economía cholo mestizos en La Paz, Bolivia, La Paz-Bolivia, Fundación PRAIA, 2010, p., 114

bailando hasta morir” puede convertirse en una poderosa imagen capaz de subvertir el “exceso” en el comportamiento humano. Por cierto, este es el efecto y la imagen pedagógica más difundida entre los aymaras.

Este pensar desde el extremo puede convertirse en un “dispositivo de seguridad” que regula ese “aflorar de la sensualidad de los sentidos” de manera desmedida conducente a la muerte. En los mismos términos del relato, ese dar gusto a la sensualidad interna de cuerpo hace menudo a los sentidos “*p’isqi pampa*” [quinua hecho menudo], Sí este nos habla de la vida y la muerte de la quinua, es decir de la fuerza interna de la quinua hecho menudo, *ch’ama jiwata* [fuerza interna muerta] del ser humano. En el fondo nos habla de la vida y muerte.

Es la representación de un pensamiento que habla desde la realidad e irrealidad, en el que este juego de imágenes y palabras está relacionado a una forma integral de concebir la realidad, el tiempo espacio es un vivir y morir del ser humano, el zorro, las aves, la quinua. Nos habla de las relaciones, los encuentros y desencuentros. Asimismo, es la imagen que une el mundo de arriba y el mundo de abajo en su dimensión vertical, el *alaxpacha* y el *akapacha*, el día y la noche. Entonces, el zorro nos sigue trayendo y llevando aquel saber, aquella cosmovisión, aunque hace el esfuerzo de desplegar su diálogo con su “otro yo”, sólo hay que “dejarse dormido” como *Huatyacuri* en el camino, para escuchar y captar la trascendencia de aquel poderoso mensaje de vida y muerte.

2.5. La explosión del zorro y las semillas

Un segundo episodio común de aquel viaje del zorro al cielo es de cuando “come hasta el artasgo en la fiesta”. Por ello, a su regreso del cielo en una “cuerda de paja” en tanto estaba en medio cielo, pero su desencuentro con el loro ocasionó que le cortara con su pico, por ello le invade aquella sensación de estar en el límite “*p’iqita purixa jiwa; cayuta purixa jaka*” [llego de cabeza muerte, llego de los pies vida]. Pero, como cayó de cabeza su barriga reventó.

En eso llegó de cabeza, se hizo menudo como el *p’isqi* [puré de quinua]. *Por eso existe la quinua hasta el día de hoy dice, del cielo habría traído a la quinua.*

El zorro cae al suelo y *revienta su barriga derramando sobre la tierra todas las semillas de los productos* que devoró en la fiesta del cielo.

El zorro cayó al suelo y su barriga reventó, pero esta vez *el contenido que se derramó sobre la tierra, era semillas de frutas*: todas las frutas que se cultiva en la zona valluna.

Desparramo lo comido por el zorro. Lo *desparramado se convierte en semillas* para alimento.

Como el zorro es capaz de administrar el vínculo y límite del paradigma de la noche al paradigma del día, el tiempo espacio; la vida/ muerte; humano/animal, en este relato del *viaje del zorro al cielo* nos comunica aquel *saber y conocimiento sobre la muerte* en el mundo aymara. La palabra *jiwaña* conceptualmente hace referencia a morir, sin embargo existe otras connotaciones mucho más profundas para referirse a la muerte de los seres humanos, por ello se dice también, “*chaqhaña*” [perderse], “*sarxiwa*” [se fue], “*jaltawiyxiwa*” [se corrió, voló], “*tukusxiwa*” [se ha terminado].

En este sentido, Manuel Alvarado Quispe, refiere que “en los Andes existe la idea de transportarse a otro ciclo de la vida, que significa salir de viaje al “*ajay marka*” [mundo de los espíritus] donde los que han alcanzado mayor conocimiento y sabiduría en vida pueden viajar a otras dimensiones”. (Alvarado y Mamani 2016, 211) Por ello, podemos decir que cuando un ser humano muere pasa a ser energía eterna junto a sus antepasados. En este sentido se puede decir, que uno no muere, si bien desaparece, físicamente reaparece, renace en el mundo espiritual para formar la comunidad de las deidades, “*jiwirinakax sullka diosaxiwa*” [los que mueren ya son dioses menores]. Por ello, se invoca primero a los difuntos para que envíe a su espíritu a ayudar a los vivos, para luego invitarle a la celebración “ofreciéndole la comida y otros productos que el espíritu necesita en la otra dimensión”. Naturalmente la palabra *Jiwaña* se utiliza para referirse a la muerte de los animales y cosas. En lengua y palabra aymara las cosas que se rompen o quiebran definitivamente “se mueren”, para ilustrar recuperamos el ejemplo que utiliza Alvarado y Mamani “cuando se quiebra una olla de barro en aymara es “*phuk jwaytha*” [maté la olla, literal] no es “*phuk p’akhta*” [quebré la olla]. En el caso de los seres humanos, están preparados para esa etapa y pasar de un ciclo a otro, con el espíritu que trasciende todas las fronteras”. (Alvarado y Mamani 2016, 213).

Entonces, a decir de Alvarado y Mamani (2016), cuando alguno deja de existir, la noticia es “*chaqhataynawa*”, “*sarxatayanawa*” “*jaltawayxataynawa*” no es “*jiwxatayanawa*”, aunque en la actualidad algunos ya lo usan, la concepción sobre la muerte no ha cambiado, ni siquiera por la influencia de la religión o de otras costumbres, existe la frase “le pido al alma bendita” ¿Por qué se habla a un muerto?, la

respuesta se encuentra cuando el *ajayu* [espíritu] del difunto permanece en sus objetos personales, en los lugares que conocía, en las personas que conocía, el espíritu permanece. (218)

En tanto comprendamos aquel todo que hace a la palabra *jiwaña* y sus múltiples connotaciones podremos aproximarnos a la interpretación de aquel “viaje del zorro al cielo” y su “vuelta a la tierra”. No hay imagen más poderosa que pueda representar a la idea de muerte en el mundo aymara. Nos lleva a pensar a modo de dos círculos concéntricos representando a la vida y la muerte, donde el zorro crea intersección entre estos dos mundos, el mundo de la vida y el mundo de la muerte “el zorro que viaja al cielo” y “el zorro que viene por medio cielo dando vueltas”, nos habla de ese fin del camino roto/cuerda que se rompe, nos habla de la ruptura, separación de la piel y del *ajayu*. *Sarxaña* [se fue] alude a ese ser humano que viaja, llevándose comida y alimentos. Entonces de modo inverso el zorro “se vino” del cielo trayendo en su estómago, todos los productos que comió que al caer a la tierra “explota la barriga” y riega aquellas semillas que regenera la vida.

Esta interpretación tiene lógica y sentido por que en la realidad “*taqi kunas sarir jutirikiwa*” [todo va y viene] todo retorna, todo vuelve. Es el ciclo de la existencia. En este sentido, la muerte de los seres humanos, se parece al renacer de las semillas de la planta después de la muerte de la *jatha* [semilla]. Entonces, aquel episodio del zorro que hace referencia a la palabra aymara “*phallaña*” [reventar, explotar] hace referencia a la acción de “explotar”, regar aquello que contiene, “explotar el estómago” de los animales y los humanos, en el caso de las cosas el envase que contiene a las semillas, cuyo contenido regado sobre la tierra eran semillas en un caso quinua y en otro caso frutas, hace alusión a aquel orden andino de los alimentos, que está orientado por el principio ordenador de alimentos fríos y calientes, que corresponde a la parcialidad de arriba/frío y la parcialidad de abajo/caliente, principios ordenadores del consumo e ingesta de alimentos guiados por el principio de frío/caliente, fresco/calor, magníficamente representado con la muerte y explosión de las semillas del valle y de la puna de manera complementaria.

Podemos ver que este episodio del zorro al igual que las otras, contienen aquello que el “estómago del zorro” que al explotar derrama aquellas “semillas” que renacen en un tiempo espacio concreto. Entonces al hablar de la relación de la vida/muerte no solo nos habla en su dimensión humana, sino es un todo que incluye a los animales y plantas. En este caso, “*el viaje del zorro al cielo*” nos da la posibilidad a múltiples

interpretaciones, desde un punto de vista de la existencia que nos habla de la vida/muerte, tiempo/espacio, de los humanos, animales, aves, plantas y semillas. En síntesis, es un saber acerca de los alimentos.

2.6. Qhachwir Qamaqita: Del Zorro bailarín

Desde la llamada “*Literatura oral aymara*” Lucy Jemio, recopila una colección de *Cuentos del Zorro* relacionados con la qhachwa, como veremos en los siguientes ejemplos Jemio (2005, 223-233) recupera: “*Qhachwiri tiwulata*”⁹³ [Zorro Qhachwiri]⁹⁴, *Qhachwiri tiwulata*⁹⁵ [Zorro Qhachwiri]⁹⁶, “*Qhachwiri qamaqita*”⁹⁷ [Zorro bailarín]. Pero, aquí prefiero hablar del zorro como *qamaqi*, por que en lengua aymara este denominativo contiene otros sentidos que me gustaría analizarla. El denominativo *qamaqi* proviene de la raíz, *qama* que significa convivencia, y el fonema “*qa*” contiene en su interior fuerza/poder, por lo que también hace referencia a la “*fuerza de la convivencia*”, sumando a ello, el sufijo “*qi*” alude al movimiento de aquella *fuerza interna*. En síntesis, *qamaqi* significaría *aquel que pone en movimiento la fuerza interna para la convivencia comunitaria*. No en vano los abuelos solían decir que el *qamaqi* tiene *qamasa* [fuerza, poder interno] o *wali qamasaniwa*, [tiene mucha fuerza y poder interno] hace referencia al poder y coraje interno, a veces expresada en la voz, o en el cuerpo, que se manifiesta con la sola presencia del otro. En este sentido, en ocasiones la presencia del *qamaqi* ante los humanos puede dejar momentáneamente anonadado y sin voz y paralizado o algunos hombres y mujeres también contienen *qamasa* poder y coraje.

Lo que hace ver que nuestros abuelos han tenido que estar tan compenetrados, en la subjetividad del *qamaqi* para asignarle, no sólo aquel rol simplificado y reducido como el mensajero de la moral occidental, vaciándola de aquel significado y sentido que nos proporciona el saber de la lengua; sino, cómo el zorro, pone en movimiento la fuerza interna del saber para la convivencia con el todo. El zorro [*qamaqi*] es en sí

⁹³ Relato narrado por Don Daniel Quispe Cari, de 43 años de edad, en Puerto Acosta, Departamento de La Paz, 1987.

⁹⁴ En este relato la qhachwa es entendida como “*baile nocturno de jóvenes de ambos sexos*” p. 225.

⁹⁵ Relato narrado en Puerto Acosta, departamento de La Paz por N.N. en 1987.

⁹⁶ Aquí de manera similar la qhachwa es entendida como “*la reunión de jóvenes; varones y mujeres que bailan al compás de flauta y bombos es un rito a la productividad*”, p. 230.

⁹⁷ Relato narrado por Juan Paye de 40 años de edad, en la Isla del sol, Departamento de La Paz, 1987.

misma la categoría que contiene aquel modo de pensar de la realidad, o mejor dicho un modo de pensar de aquella “convivialidad” al cual hace referencia el investigador Simón Yampara. Entonces el qamaqi, tiene la función de movilizar, de poner a circular este pensamiento. En segundo lugar, la imagen del *qamaqi*, es una poderosa imagen que contiene la fuerza y poder de trascender el pensamiento antiguo de los abuelos en el tiempo espacio, en la vida y muerte, entre el ser y no ser.

Por otro lado, los relatos hacen referencia a la *qhachwa*, como el contexto o escenario real del relato. La *qhachwa*, es una de aquellas danzas antiguamente mencionada por Waman Poma de Ayala denominada como *qach(i)wa* “Danza en una fila, cantos alternantes, con *alusiones sexuales*”. No obstante, en la región del Norte del Departamento de La Paz de Bolivia alrededor de 1970 el poeta aymara Clemente Mamani, recuperando sus connotaciones poéticas, cuenta desde su experiencia infantil de haber escuchado la *qhachwa*, y lo define como “coplas románticas de contrapunteo juvenil elaboradas de manera grupal [...] para llamar atención de los concurrentes. Su práctica era nocturna [...] además este jolgorio servía para efectuar *la llamada de las lluvias*, para nutrir sembradíos de la población rural”. (2003, 10-12). Sin embargo, Eveline Sigl (2009) en su estudio realizado sobre las danzas “autóctonas” de La Paz encuentran que “El *qhachwiri* es una danza de enamoramiento típica para la época de carnavales”. (2009 89, 140). El *qhachwiri* es acompañada por el pinkillo, instrumento musical “autóctono” y está relacionado con el ciclo productivo de la papa, con el crecimiento y la maduración de los primeros frutos, por lo que se baila desde el mes de diciembre a febrero, que corresponde al tiempo del *jallupacha* [tiempo de lluvia].

Ukat kunapachatixa, aywisasax wali awasirux jutkixa, jupakanakax wali k’uchikiw qhachwaphirina. Ukata jan awasirux purirjamakisti ukhaxa sapxarakinwa, ***waqhaliñani***, sasa. Ukax juyphiwa juyphintaspax, ukata jupanakaxa waqhalapxirina, nanakaxa kuns manq’apxaxa akham juyphi yupxani ukaxa, janiw juyphinapakiti, saw tawaqunakaxa arch’ukipxana. (Jemio 2005, 223)

[Por eso cuando a veces la lluvia viene, ellos muy felices cantaban. Pero cuando no parecía que iba a llover, decían *waqhaliñan* [*parece referirse a un canto quejoso*], porque parecía que se venía la helada, por esto ellos cantaban diciendo “nosotros que comeremos, si así la helada congela, no puede congelar decían a gritos las mujeres].

En los tres relatos arriba mencionados, la *qhachwa* era realizada en las noches de luna y en el tiempo de los carnavales, en el tiempo de lluvia, en el que jóvenes hombres y mujeres bailaban y cantaban para llamar las lluvias o para impedir las heladas. Pero, lo que hace distinto de otros relatos del Zorro, es que forma parte del escenario de la

danza junto con los seres humanos, donde el zorro despliega su doble identidad *humano/zorro*. En los tres relatos, el zorro va pasar por desapercibido entre los jóvenes, y baila ininterrumpidamente con una de las jóvenes, pero en tanto se aproxima el amanecer o la salida del sol, huye en medio de los danzarines adoptando su identidad de zorro. Para volver a bailar con la misma joven en un tercer encuentro. Pero su presencia llamativa y elegante del zorro y la insistencia de bailar con una de las jóvenes llaman la atención del resto de las jóvenes hasta ser descubierta la identidad de zorro por la claridad del día.

Aunque en estos relatos la *qhachwa* no contiene “*alusiones sexuales*”, pero, existen versiones que cuentan de la *qhachwa* como aquellos encuentros de los jóvenes hombres y mujeres en noches de luna, en el que cantaban, haciendo contrapunto de voces referidos a temas sensuales y sexuales, e incluso era el tiempo de la “*iniciación sexual*” de los jóvenes. Y en otros era el momento para encontrar a la pareja buscada. Este trasfondo sensual, sexual parece estar latente, cuando refiere que la *qhachwa* se lo realizaba en el tiempo de los carnavales andinos, llamada en aymara como la *Anata* [juego] tiempo y espacio en el que “*aflora la sensualidad de los sentidos*” por que es la fiesta, celebración en agradecimiento a la fertilidad de la pachamama, al cual se agradece a través del rito recíproco de la *ch’alla*, en ella afloran los colores, olores y sabores. En este marco la danza es imponente, y da lugar a la unión de las parejas jóvenes. Es posible que aquel tiempo antiguo de la *qhachwa* llena de alusiones sexuales se haya mimetizado o se haya aplanado en la celebración de agradecimiento a la fertilidad de las plantas y los animales, ocultándose la celebración a la fertilidad humana. Claro está que la colonización al imponer la religión cristiana oculta, enmascara todas las expresiones sexuales, considerándolas como “*prácticas y discursos herejes*” que subvierten los cuerpos indígenas.

Pero de hecho el Zorro *Qhachwiri*, denuncia como una “*danza de enamorados*”, donde el propio zorro al introducirse en la danza a través del sufijo aymara *iri*, contiene la imagen de aquel quien deglute algo, en este caso de quien se empapa, se envuelve en aquello que contiene la *qhachwa*, es decir el zorro que se envuelve en la cosmovisión de la *Qhachwa*, que contiene un tiempo espacio, un sentido que está referido al acto creativo de la existencia humana y no humana. Visto de este modo, la presencia del *qamaqi* en la *qhachwa* es un cuerpo que resiste y denuncia aquello que ha sido silenciado, ocultado, aplanado por la colonización. El *qhachwiri qamaqi* denuncia ese “*aflorar de la sensualidad de los sentidos*” del cuerpo colectivo ocultado, silenciado. No

hay figura tan maravillosa como la noche de luna vinculada al acto creativo de la existencia que nos invita a explorar ese tiempo joven. “*Tiempo de la claridad*” como diría el poeta aymara Clemente Mamani escrito en lenguaje poético. Entonces, subvierte aquel tiempo joven y al acto creativo en todo el sentido de la palabra.

Entonces, estos relatos de los zorros nos van a hablar de la danza, pero esta vez en una dimensión más humana, en relación horizontal en el *akapacha* [aquí en este tiempo]. Por ello el qamaqi adopta su doble identidad y el lenguaje de doble discurso comúnmente atribuido como “*sallqa*”. Si los relatos son una forma de resistencia a la cultura dominante, las escenas del “Zorro que baila” con los humanos, está más relacionada con seres humanos y entre los humanos. Aunque aparecen las alusiones al tiempo espacio andino, está ausente la relación con los otros animales.

En los relatos sobre el *Qhachwir Tiwulata*⁹⁸ el relator a través de la palabra expresa un orden de la palabra. En el transcurso del relato no existe el uso de adjetivos calificativos hacia el zorro. Por el contrario, la presencia del zorro en la danza es elogiada por su fina forma de vestir y despierta grata simpatía entre el público, principalmente de las jóvenes, generando gran expectativa y atracción por el zorro. La curiosidad de cada una de ellas por bailar con él es grande. Esto hace que las jóvenes se propongan en “conocer” su origen. Y uno de los objetivos es “*janiw tiwulax uñt’ayaskiti*” [el no se dejaba conocer], pero las jóvenes *uñt’aña munapxaana* [las jóvenes querían conocerlo]. Llama la atención como es que el zorro en el tiempo adopta la identidad humana y danza con las jóvenes. La curiosidad colectiva de las jóvenes y la proximidad a la claridad del día, la salida del sol, son los elementos que van a impulsar a descubrir y ser conocida la verdadera identidad del zorro. No en vano hace que *qhana aru* [palabras claras] tienen correspondencia con *qhana jaqi* [persona esclarecida] que tiene al mismo tiempo *qhana aru* [palabras claras].

Si vinculamos aquel importante rasgo del relato con la realidad es que cuando el zorro se come a los animales, no debiera decirse ¡ladrón!, en ningún caso. En este orden cuando en los relatos narrados en lengua y palabra aymara no se observan jamás el uso de adjetivos calificativos de desprecio, censura, deslegitimación a las acciones y el comportamiento del zorro; sino más bien se narra, sólo como una realidad o “mundo posible” invita a una interpretación múltiple del oyente o del lector. No está dado, ni es algo absoluto y acabado, invita al oyente y al lector a la curiosidad, expectativa. A los

⁹⁸ Relato narrado en Puerto Acosta, departamento de La Paz por N.N. en (1987, 225)

ojos humanos, esto provoca en las jóvenes a pensar y utilizar estrategias colectivas para “conocer” la identidad del zorro. Pero ella no opera ni funciona en cualquier tiempo, sino junto a la claridad del día. No a escondidas, es decir, el acto de conocer se aclara en la medida en que la curiosidad colectiva prospera, nunca individual. Es decir, que el verdadero “conocimiento” se da en la medida en que las estrategias colectivas del conocimiento funcionen. Este parece ser es un excelente elemento de análisis que encuentra sentido y responde al orden y la constitución del *yati* [saber/hacer] aymara, además de tener correspondencia con la circulación y circularidad de la palabra que es ampliamente participativa en su constitución.

Entonces desde un punto de vista del saber y del conocimiento, el zorro es portador de saberes que conlleva en sí mismo la importancia en la claridad del conocimiento, está sujeto a la claridad del día, es decir, que la verdadera identidad del zorro está sujeta a la claridad del día. Aquella escena nos lleva a pensar figurativamente que el límite de la noche y el día, es el tiempo, instante, es el rayo del sol que provoca la claridad de las ideas. Es un pensar desde el límite.

En este contexto de análisis el zorro se convierte en una poderosa imagen, mediadora del saber que insta a las mentes a caminar en la claridad de la luz, con la claridad en las palabras y las emociones. Pero, con la advertencia de que esto sólo es posible en el *jiwasa* [nosotros] y no de manera individual. En este sentido, Alvarado y Mamani (2016) refieren que desde la concepción del hombre andino “*se antepone el nosotros al yo, al ego, es el máximo nivel que puede llegar el ser humano*”. Sin embargo, esta claridad parece gestarse en la turbulencia nocturna. En ese sentido es la *ch'ama* [fuerza] nocturna la que moviliza, que danza los cuerpos, poderosos pensamientos. No en vano, que la fertilidad y la reproducción humana y no humana se dan en la noche, desde este punto de vista es en la noche que se gesta el acto creativo.

Los cuentos de los abuelos antepasados así habían sabido ser: Antes para los carnavales habían sabido Qhachwar dice las jóvenes con los jóvenes. Para bailar en carnavales habían sabido qhachwar los domingos y los jueves, así habían sabido *qhachwar* dice. Habían sabido reunirse por las noches en ese tiempo. Así las jóvenes y los jóvenes se reunían con bombos y flautas y allí había sabido venir el zorro. El zorro con poncho hermoso; poncho de vicuña y chalina de vicuña, muy elegante había sabido venir y bailar con las jóvenes dice pues, con esas jóvenes que eran personas. El zorro joven, muy simpático el próximo año había venido también dice. El domingo había sabido venir antes, entonces nuevamente había venido también [y luego se preguntaron] Después ¿Quién será este joven es muy simpático también? Así decían las jóvenes dice. Ahí bailaba, después se iba también al amanecer, oscuro, casi al canto del gallo había sabido irse dice. “Me iré yo” diciendo, así también se irá. Al otro año vendría y habían

ensayado también lo jóvenes y las jóvenes, ahí venido dice, tocaba el bombo dice. La caja bien hacía sonar, el bombo dice, bailaba y a ratos sonaba la caja, así era dice. Después la noche siguiente habían vuelto a ensayar dice los mismos jóvenes y las jóvenes, después el zorro había venido también dice con poncho de vicuña y chalina, joven muy simpático. “Bueno, quién será este joven, le haremos amanecer” había dicho dice. ¿Si le haríamos madrugar?, ¿quién será este joven? es un joven muy simpático, después se escapa por la noche, antes de que aclare desaparece, le haremos madrugar”. Diciendo las jóvenes se habían enseñado, después no le habían soltado [las jóvenes] dice. [Ustedes los jóvenes van a tocar la flauta nomás, nosotras nos encargaremos de hacer amanecer al joven” [dijeron]. Después los jóvenes habían tocado la flauta nomás, ya al amanecer cuando empezaba a clarear, cuando ya estaba amaneciendo [el zorro dijo] “Déjame hermanita, déjame pues hermanita, ya está amaneciendo, ya está amaneciendo”. Bien se había rogado dice, pero [las jóvenes] no le habían dejado siempre, después uno nomás se había escapado waq waq waq bien se había escapado, se había corrido, than tan tan se había escapado, le habían seguido dice y desapareció en el agujero de una quebrada. Al día siguiente habían ido también y en el agujero de esa quebrada había estado durmiendo un zorro nomás. Así nomás es este cuento. (Jemio 2005, 225-228)

Este relato sobre *Qhachwir Tiwulata*, nos habla de la importancia de la fiesta como un tiempo espacio comunitario. Subvierte a aquella idea de la intromisión individual del conocer y saber hacer. Entonces la intromisión individual del zorro en la qhachwa es considerada como algo irregular que no podría pasar por desapercibido para los miembros de la comunidad de jóvenes. “Las jóvenes exigen compartir el baile con aquel ‘joven’ de buen parecer”. Entonces lo comunitario va operar como un dispositivo de seguridad que va permitir descubrir la identidad del zorro junto a la claridad del día. El “*jiwasa* [nosotros] *es el proceso de muerte del ego personal, del individualismo, por eso en el ayllu se vive por los demás y para los demás, el trabajo es comunitario, la comida es comunitaria, el baile es comunitario [...]*”. (Alvarado y Mamani, 2016, 213-214; énfasis añadido). Si la imagen del zorro da la posibilidad a múltiples interpretaciones, aquí pretende subvertir aquel conocimiento y saber hacer individualista. Entonces es necesario transformar de aquel saber individualista a un saber comunitario.

Si nos damos la posibilidad de realizar una analogía del caminar solitario del zorro, se parece al etnógrafo, que se insertan, penetran al escenario de las comunidades indígenas con el objetivo de investigar, atrapar, extraer, información queriendo comprender las complejas relaciones y experiencias de las comunidades para extraer y llevarse impresiones, sensaciones, emociones, pensamientos acerca de las vidas de aquellos cuerpos que se “envuelven en la danza de un saber” del tiempo y espacio, una fase lunar, un saber acerca de la iniciación sexual de los jóvenes, un saber de la voz y palabra erótica de los jóvenes, vinculado al ciclo del tiempo de lluvia. Un saber sobre la

música, en el que definitivamente es importante el uso de los instrumentos musicales, el canto sensual y erótico la voz, y los sonidos de los instrumentos musicales, así como el solitario Zorro que se mimetiza en medio de la danza de la qhachwa. La imagen del zorro nos introduce a conocer la cosmovisión y el rol que juega el zorro en el tiempo de lluvia, todo tiene un orden.

En los relatos de Huarochirí el Zorro nos habla del encuentro y desencuentro de dos zorros, pero en su forma implícita nos habla de su doble dimensión, en su doble sentido; uno positivo y el otro negativo. Llama la atención que en los análisis e interpretaciones contemporáneas los abordajes en los análisis se han realizado sólo desde una perspectiva: la de la noche, sus andanzas en la oscuridad, sus andanzas en el frío, su caminar solo e individualista. No se ve al zorro como parte de la “convivialidad” de la comunidad. Si de género se trata, podemos observar que en las narrativas se nos presenta o se nos habla del zorro en su dimensión masculino y nunca se menciona en su ser femenino.

Entonces, se nos habla siempre de las aventuras del zorro que se inserta en la fiesta de la qhachwa, se involucra en medio de los jóvenes y está decidido a seducir a una *tawaqu* [joven mujer]. Es decir, se nos habla del tiempo y espacio del zorro macho. Se nos cuenta desde la sexualidad y el eros del zorro. Esto puede ayudarnos a visibilizar y subvertir el orden y la gestión del conocimiento. Aquel saber sexual producido sólo desde la perspectiva de los hombres, desde el tiempo y espacio masculino. Pero el tiempo y espacio femenino se ha perdido, se ha invisibilizado, se ha dejado en el olvido. Vista así, la aproximación a la realidad y al conocimiento visibiliza inevitablemente las limitaciones y la fragmentación del saber. En los relatos aymaras del zorro se escucha el saber del zorro, y falta encontrar la otra cara del relato la perspectiva femenina del zorro.

Por ejemplo en el relato *Tawaqumpi qamaqimpi* [la joven y el zorro] (Jemio 2005,200) se puede ver de cómo opera aquella contradicción entre el *saber individualista* y *el saber comunitario* en la relación que establecen entre el zorro y la tawaqu. Es decir que el saber comunitario funciona como aquel “dispositivo de seguridad” capaz de desbaratar aquella relación individual que está expuesta a la ideologización, a la mentira, a la alienación, a la descontextualización.

Un día el zorro en su forma humana de joven le encuentra a una joven pastora, la joven le pregunta de dónde era él, que era desconocido en la comunidad. El zorro le dice que es de por ahí, un lugar cualquiera. El zorro frecuenta y se ofrece ayudarla a pastar

sus ovejas. En tanto tomó confianza con la joven, le propone de querer casarse con ella. La joven acepta, pero advierte que es hija única, y sólo tiene padres. Luego decide hacer conocer al joven a sus padres, y así lo hace, sus padres aceptan resignados, pero su padre insiste en que debían casarse para no sufrir críticas de la comunidad, insinuando que el rito del matrimonio es comunitario. Se casan de la iglesia, pero como el matrimonio es comunitario, debe realizarlo en la comunidad con invitados, música, pinkillada y el canto. Pero la “pompa” y celebración comunitaria del matrimonio, al zorro le asusta y le parece imposible de sostenerla hasta el final su “falsa identidad”. Más aun cuando escucha el sonido del coetillo y la dinamita [elementos modernos y foráneos], es desestabilizada su identidad de zorro, le transforma y lleva a adoptar su verdadera identidad que es lo que finalmente le obliga a volver a su verdadera identidad del zorro.

Por otro lado, este relato habla del tan antiguo encuentro del zorro, nos habla de *la importancia de la palabra comunitaria* como elemento central del encuentro. Al inicio del diálogo entre el zorro y la joven, la palabra se convierte como el elemento central del encuentro “*ukat parlthapixataynaxa, parlapxi siy*” [después hablaron, hablaron dice] pero este hablar no es cualquier habla como se puede ver en la traducción casi literal, sino que este hablar implica o hace referencia o pretende subvertir la palabra individual hacia la *palabra comunitaria*. Lo que quiere decir, que la palabra, compromiso, afecto individual rompe aquel “dispositivo de seguridad” de la palabra comunitaria. En este contexto, aquella relación de afecto generada entre el zorro y la *tawaqu* de manera individual, rompe con el principio de convivencia comunitaria. Esto expone a la *tawaqu* a ser víctima de sus propias palabras y acciones, porque prevalece individual antes que lo comunitario. “*Ukat aukham parlthapisina*” [Luego de haber hablado así] “*qamaqix arjayxataynaxa kasarasinatakiw sipii*” [el zorro le habló para casarse dice].

Entonces, cerrando este punto podemos decir que el saber y la palabra comunitaria es el dispositivo de seguridad para mantener el equilibrio y la convivencia comunitaria. Sin embargo, en la mayoría de los análisis e interpretaciones de estos relatos se la ha realizado desde una perspectiva externa, por lo que con frecuencia se orienta hacia la “moralización” de sus mensajes. En este sentido, no es extraño encontrarnos con análisis de este tipo:

Igual que en las fábulas de Esopo, el zorro andino aparece también como ejemplo, para avisarnos a ser prudentes. Sus fechorías nos sirven de buen consejo frente al mal comportamiento de los humanos y también para enseñarnos un buen comportamiento”. (Van Kessel 1994, 236)

Aquí de manera explícita se impone una noción del bien y el mal, pensado desde una lógica cristiana. Si bien existe un reconocimiento de los relatos de los zorros como contenedores de la “cosmovisión andina”, se la analiza desde una perspectiva moralizadora: “En general, las leyendas persiguen también un fin moralizador y sancionan socialmente la vigencia de los principios éticos y mitológicos de la cosmovisión andina”. (276) La tendencia en los análisis es fijar la atención en el sentido negativo del comportamiento del zorro, en este orden por ejemplo en Van Kessel desde la perspectiva moralizadora va decir:

La moraleja está clara. El zorro es castigado por ser *creído, arrogante, envidioso, vanidoso*. Un interesante detalle mitológico aparece cuando el zorro comete torpezas con el fogón de la cocina y ollas, y con mujeres. Matrimonio y preparación de alimentos-valores centrales de la cultura del akapacha, nuestro mundo humano de acá-son para el zorro terreno ajeno que no le corresponde de ninguna manera y donde no debe meterse. De hacerlo, altera y desorganiza el orden fundamental. La situación final es siempre la de su castigo, su desgracia, su vergüenza pública. (Van Kessel 1994, 276; énfasis añadido)

Es precisamente que este modo de interpretar y pensar de las literaturas latinoamericanas en relación a las otras literaturas que también le ha preocupado a Blanca Wiethuchter, cuando ella refiere que aquel lenguaje está viciada por un acto de colonización que la determina a su pecado original, el de estar referida a otra historia, pero que a su vez ese “saber maldecir”, la ruptura, la posibilidad de valerse del lenguaje en contra del lenguaje mismo, da posibilidad de transformarlo y descolonizarlo, que abre a la perspectiva fundadora para asumirlo como nuestro. Porque el lenguaje puede ser violentado por nuestra experiencia, por la historia nuestra en el modo de determinarlo por nuestras victorias y derrotas. Es en esa posibilidad, que se abre la perspectiva de un lenguaje descolonizado, aquel que revela la complejidad de la experiencia y con ello su posibilidad de renovación. Y, en ese sentido, cuando aquellas narrativas del zorro, cuyo comportamiento desde el otro lado de la vereda son consideradas desde el lenguaje como aquel comportamiento que “*altera y desorganiza el orden fundamental*”, o que altera ese orden establecido por el poder del zorro que va recibir “*su desgracia, su vergüenza pública*”. No hay mejor ejemplo de colonización

del lenguaje en el que aquellas maneras de subvertir el orden sean censuradas y castigadas y expuestas a la “vergüenza pública” por poner en peligro aquel orden de la palabra que impone desde una cosmovisión europea, que la quiere quieta y ordenada que no ponga peligro lo establecido, por lo tanto, aquel orden dominante que coloniza la palabra indígena.

En este sentido, cuando escuchamos narrar o leemos en nuestra lengua, la libera de aquel peso del lenguaje colonizador, puesto que en estos relatos de los zorros esos elementos descalificadores que niegan el ser del zorro no es tal, simplemente no existe, no está presente en los relatos aquellas palabras que denigran. Es interpretación del ojo colonizador que castiga con todas aquellas palabras posibles que califican y descalifican, quitan el poder inherente que contiene el *qamaqi* [zorro] para hacerlo sentir, como aquel que no vale nada, en este sentido el zorro es: “*arrogante, envidioso, vanidoso porfiado, ingenuo, estúpido, voraz, intruso, astuto, agresivo, mentiroso, bocón, solitario, sin familia, wajcha* [huérfano] por lo que su destino es *el castigo y burla*. El zorro es el *sallqa*”. (237)

Pero, si pensamos en nuestros propios términos, desde la identidad del propio relato del zorro/humano, el resultado es otro y claro. Revela la colonización del pensamiento y el lenguaje.

En este sentido, descolonizar este lenguaje es hablar desde ese ser doble del zorro, desde ese ser *Sallqa*,⁹⁹ y hablar desde ese ser *sallqa* es como “saber maldecir de Caliban”. Entonces si pensamos, y utilizamos como estrategia de análisis e interpretación desde ese ser doble del zorro, en este caso, desde el lado humano del zorro, aquellas palabras y términos con las cuales califican Van Kessel, no es distinta de todas aquellas palabras con las que colonizaron la imagen, el cuerpo del sujeto indígena, al que primero se le quita el poder de la palabra, y su lengua, luego se le nombra con aquellas palabras y términos que contienen la descalificación y negación que aparentemente se le indilga al ser y decir del zorro. Pero gracias al poder y la belleza de la lengua y palabra aymara es que podemos develar aquello que esconde la imagen del zorro, belleza y poder de la palabra que subvierte, y transforma.

⁹⁹ Es necesario reiterar que sobre este punto se ha tratado ampliamente el capítulo segundo de la tesis, en el que se destina un apartado sobre *sallqa arunaka* [palabras dobles]. Aunque Arnold y Yapita definen a la palabra *sallqa* como aquel animal silvestre, esta definición al parecer no corresponde ni ayuda a explicar el ser doble del zorro, el ser doble o de doble discurso del ser humano. De manera similar, Van Kessel, menciona que la palabra *sallqa* hace referencia al mundo silvestre y salvaje que por definición es incompatible con el mundo cultural del ayllu. Para el autor defiende estrictamente los deslindes que distinguen que separan el mundo silvestre del mundo humano. (Van Kessel 1994, 238)

3. Conclusiones

Al analizar esta serie de relatos, desde el *“habla del zorro”*, nos puede proporcionar un arma interesante para develar de cómo es que hemos llegado a la superficialización, fragmentación de la imagen del zorro, de las palabras, de los relatos, finalmente la fragmentación del saber. Así, como aquel relato de los zorros de Huarochirí tuvo el poder de inspirar y proporcionar herramientas poderosas de análisis e interpretación a José María Arguedas para su trabajo de los “zorros de arriba y los zorros de abajo”, del mismo modo, podemos recuperar la trascendencia de aquel diálogo de los zorros para comprender los relatos contemporáneos de los zorros. Porque aquellos elementos contemplados en la conversación de los zorros, nos da la posibilidad de comprender históricamente no sólo la palabra y relato del zorro, sino cómo es que los habitantes de Huarochirí pensaban a través de las imágenes, en este caso comprender la realidad a través de la imagen del zorro, imagen que contiene poderosas ideas que hacen al pensamiento andino expresada en la lengua y palabra.

En la realidad el zorro vive y tiene la posibilidad de actualizar en las mentes de los humanos aquellos primeros encuentros que fueron tan claramente expresados en los diálogos de los zorros, escuchado por Huatyacuri en su aparente sueño. De modo similar el zorro actualiza y recuerda aquella cosmovisión prehispánica en el día de hoy. Aquel encuentro del “zorro de arriba y el zorro de abajo” tan hábilmente contado en los relatos de Huarochirí, se convierte en una representación perfecta para comprender el manejo del tiempo espacio andino. Este diálogo contiene el secreto de aquellas palabras que sanan el cuerpo enfermo del Jefe indígena. Para nuestros días aquel diálogo de los zorros de Huarochirí podría cobrar actualidad en el sentido de que las palabras del zorro contienen y subvierten un orden establecido, enfermo y colonizado. Pero hay que comprender que esto es real en tanto existe un encuentro, diálogo, pero en el marco de nuestro pensamiento, en el que establece un orden y equilibrio, lo que significa que pensemos desde nuestras propias nociones del tiempo y espacio andino. Entonces los zorros son mediadores no de una cosmovisión abstracta, sino, significa vivir, caminar, transitar por ella, sólo así es liberadora y sanadora del alma y cuerpo.

Este pensar desde el habla del zorro nos proporciona una herramienta cognitiva muy importante, por que al buscar el punto de intersección de aquellos relatos del Huarochirí prehispánico y los relatos contemporáneos sobre el zorro, más que hablarnos de aquella cosmovisión de los abuelos, su valor consiste en que nos proporciona pistas

para comprender mejor de cómo ha ido modificándose el rol y la imagen del zorro en la circulación del saber, dando la posibilidad de leer y pensar históricamente a estos relatos, es decir, que muestra de cómo ha ido modificándose en el tiempo y espacio andino no sólo en cuanto a la función que cumplían, sino de cómo la colonización influye en la fractura del tiempo espacio andino. A la luz de aquel dialogo originario se puede percibir que el zorro ha sido separado, alejado del “yo colectivo” comunitario. Así podemos ver en los cuatro relatos referidos al *“viaje del zorro al cielo”*.

La contribución del encuentro y diálogo primigenio de los zorros de Huarochirí, nos ayuda a comprender de cómo es que ocurre esta fractura, ruptura de la integralidad del saber, producido por la colonización. Producto de ello es que la tendencia en el análisis e interpretación acerca de los relatos del zorro ha sufrido tergiversaciones, descalificaciones y confusiones. Un rasgo muy evidente es que la colonización ha sacado del escenario del relato al otro zorro, al “otro yo”, que contribuía a construir aquel canal fértil de la comunicación entre los zorros. No sólo eso, sino invisibiliza aquel poder y saber de la palabra y pasamiento andino. Visto así, estos relatos, no son una mera “obra estética”, sino es un modo de hablar y pensar a través de la figura e imagen de los animales, aves, anfibios etc.

En la actualidad estos relatos o estas formas de habla, pueden convertirse en una excelente herramienta, para analizar, interpretar y mirar la historicidad de las palabras y los relatos, en el que la vida de los seres humanos junto a la de los animales tiene su historicidad, la palabra también conlleva su propia historicidad. En este sentido, lo que nos importa comprender es aquella historicidad de la imagen del zorro. Si bien se mantiene la función de mediador del saber del pensamiento andino, hasta qué punto puede lograrlo, cuando no se genera aquel encuentro esperado. Por ello, su lenguaje puede llevar a interpretaciones confusas y ambiguas, y negativas, invisibilizando, confundiendo, mimetizando lo positivo de su ser estar.

En sí mismo se ha convertido en una imagen que lleva a pensar desde el límite. Y encuentra su equilibrio individual fragmentado de acuerdo el orden andino de la palabra sosteniendo relaciones y encuentros con otros animales, aves, estrellas y plantas. Además, el zorro contiene la información de que la vida del hombre no es completa sin la de los animales, o al revés, la vida de los animales no es completa sin la de los humanos, por lo que subvierte aquella noción de las ciencias naturales en el que el orden de los animales es un mundo y una ciencia aparte, separada de la vida de los seres humanos.

Conclusiones finales

Aunque en Bolivia, existe un reconocimiento jurídico de las lenguas indígenas sin parangón, la manera de concebir con respecto a las mismas, en general se ha mantenido sin cambios paradigmáticos desde el pasado siglo; si bien en el discurso se las reconoce a estas lenguas como contenedores de un saber y conocimiento, pero el uso de estas lenguas sólo está relacionado con la función comunicativa, y si es que existiera como una comunicación intercultural. En tal sentido, esta investigación ha permitido la exploración de algunas tradiciones académicas y obstáculos conceptuales que dificultan que las lenguas indígenas puedan ir más allá de la descripción lingüística, en el que consideran a las lengua indígenas sólo como objetos de estudio. Y, desde el punto de vista literario, los relatos en lengua aymara se las han encerrado en un “pasado ancestral” y lejos del imaginario de la literatura boliviana. Esto, en buena parte se debe a que los propios hablantes y no hablantes de esta lengua son reproductores y difusores de este discurso, que no modifica la condición colonial del saber de las lenguas indígenas.

Una de las dificultades, es que aquellas producciones teóricas lingüísticas y literarias son externas y aplicadas de manera mecánica a las lenguas indígenas, sin considerar que aquellas categorías de análisis son producidas en otras realidades socios históricos. Esta situación lleva a que estudiosos propios y extraños de estas lenguas interpreten las realidades lingüísticas y literarias a la luz de estas categorías, sin percatarse que son parte de aquellas imposición y arbitrariedad cultural y académica, modernizando así, la colonización lingüística, en el que las lenguas indígenas son pensadas en lenguas dominantes en este caso, la lengua castellana.

Por ello, en el marco de esta investigación se subvierte aquella noción dominante sobre las lenguas indígenas como objeto de estudio, y aquella producción literaria en lenguas indígenas como dato antropológico, en el que la lengua y palabra aymara pretende romper aquella tradición impuesta por los “dadores de identidad” a las cosas. Pero, desde la perspectiva de una lengua dominante transformando entonces ese modo tradicional de hablar de la lengua indígena. Aquí, la lengua aymara no opera como una lengua dominada; sino esta funciona, opera para develar aquello que puede esconder, encubrir y enmascarar una lengua dominante.

Asimismo, aunque a través del discurso de la oralidad se reivindique el reconocimiento de la cosmovisión, del saber y conocimiento indígena, en los hechos, no

cambia la condición colonial de la lengua, manteniendo su situación de una lengua minorizada, que sólo es fuente de dato e información para justificar el punto de vista del investigador externo e interno cuya lengua generalmente es una lengua dominante.

También en esta investigación, se devela que cuando hablamos de un proceso de descolonización del saber, pensar en una lengua indígena necesariamente significa redimensionar la discusión, desde una discusión lingüística, antropológica, y literaria, hacia una discusión política, entendida ésta como el saber pensar, decidir, hablar en nuestra lengua. Entonces, no hay mejor actitud descolonizadora que darse la oportunidad de “saber maldecir” en el sentido de “Calibán” que propone Roberto Fernández Retamar, la “ruptura, la posibilidad de valerse del lenguaje en contra del lenguaje mismo”. Ello, sugiere la “posibilidad de transformarlo y descolonizarlo que abre la perspectiva fundadora para asumirlo como nuestro”. Es en esa posibilidad transformadora y renovadora que se abre la perspectiva de un lenguaje descolonizador de las lenguas indígena, por que revelan aquella “complejidad de la experiencia” que da la “posibilidad de renovación”.

Desde este punto de vista político del saber/poder, no sólo es importante denunciar la marginalidad y la exclusión de los saberes indígenas; sino, debería ser igualmente importante denunciar la supremacía y hegemonía, del pensamiento en una lengua dominante, más allá de marcar la diferencia maniquea entre el lenguaje oral y el lenguaje escrito. Es decir, pensarnos en el sentido de lo que Roberto Fernández Retamar nos sugiere en su libro “Calibán”: “asumir nuestra literatura desde otra perspectiva desde otro protagonista, de pensarnos desde el otro lado, desde América, desde Calibán”. En nuestro caso significa pensarnos desde Abya Yala, asumir desde la perspectiva indígena, entonces, pensarnos desde este otro lado en nuestras lenguas, en nuestras palabras, desde nuestra voz implica hablar desde la experiencia de vida dentro de las comunidades, desde nuestra cosmovisión en el que la noción de la palabra y lenguaje pueden ser otras y estar organizados por otros sentidos y otras sensibilidades.

Se ha podido comprobar que en la semántica aymara la palabra oralidad no encuentra su equivalencia satisfactoria, y simplemente no existe. En este marco, poniendo a operar el término oralidad en el contexto de la semántica de la lengua y palabra aymara no tiene sentido ni significado. Pero, para ese sinsentido de la oralidad, sí existe distintas categorías que nos ayuda a develar lo que no contiene tal palabra. Entonces acudiendo a nuestro sentido auditivo, podemos escuchar el *ina ch'usa aruki* [sólo palabra vacía], la lengua y palabra aymara nos ayuda a desenmascarar a la

oralidad como una palabra hueca y vacía. Otra categoría, afín a ésta es el *thä aru* [palabra fría], palabras que se lleva el viento, palabras que no expresa acción alguna, palabra que no cobra realidad.

Si bien para algunos pensadores críticos es importante el “lugar de enunciación de las reflexiones teóricas y su utilidad en otros contextos socio históricos” éstas críticas son realizadas en lenguas dominantes y hegemónicas del pensamiento occidental. Aunque, compartimos la importancia del lugar de enunciación en la producción de un pensamiento determinado, desde mi punto de vista también sería importante considerar la lengua con el cual se produce ese pensamiento.

Entonces, si la colonización es la imposición de una cosmovisión expresada en sus lenguas, con ella también se impone un modo de ordenar y organizar la realidad, por lo tanto, un modo de decir y llamar las cosas a través de las palabras. Un modo de organizar el tiempo y el espacio. En este sentido nos hemos desafiado hablar desde nuestros propios marcos teórico metodológico, en el que la categoría *Jaqi Aru* [lengua, palabra y voz de los humanos], es central para comprender aquellas nociones y sentidos propios. Asimismo, devela las formas y maneras propias de organizarlas.

Así como la propia noción aymara del Aru tiene múltiples sentidos, en su organización prevalece la plurivocidad, la polifonía, la multiplicidad de los tiempos. En este orden, tampoco escucharemos sólo la palabra de los humanos; sino también escucharemos el lenguaje de los animales, aves, montañas, pues forman parte de ese todo. Es decir, que la noción de lenguaje abarca al mundo de los humanos, animales, aves, montañas, abarca a todos los elementos de la naturaleza.

En este sentido, desde la propia noción de organización del Aru, existen múltiples posibilidades de organizar el jaqi aru, orientado éste por “el modelo de interpretación de la realidad dual de opuestos complementarios”, siguiendo este modelo de organización e interpretación en la lengua aymara se ha identificado múltiples formas de organizar la palabra.

Pero, algunas formas parecen ser fundamentales, en torno al cual se organizan las otras. En el aymara existe un *discurso recto* que es el habla ideal a ser lograda por el jaqi aru/ hablar del humano integral. El lenguaje que logra definir al *chiqa jaqi* [hombre recto, veraz] es el *chiqa aru* [palabra recta, correcta y veraz]. El hablar recto propone y constituye una teoría y práctica del habla. Existe un conjunto de aseveraciones que puede ayudar a objetivar esta realidad del *chiqpacha arsuña* [hablar recto, correcto] por ejemplo las siguientes afirmaciones que deben orientar el hablar recto de las personas se

traducen en: *Suma arsuña* [el buen hablar, hablar bueno] *yäpar arsuña* [hablar coherente, hablar en su justa medida]; *qhana arsuña* [hablar claro, hablar transparente con luz], hace referencia a hablar desde la conciencia plena del corazón de manera coherente y consistente de las ideas.

El hablar recto esta asociado a lo que Nicolás (2015) define a la hora de analizar la transmisión oral de la historiografía quechua-aymara, en el que “Existen dispositivos de seguridad *en el corazón mismo de la lengua* que garantizan una transmisión fiel de la información. Por otra parte, hay dispositivos socioculturales, como *la reproducción colectiva* de los relatos donde cada uno controla la palabra del otro, que tiene por objeto vigilar la calidad de la transmisión” (Pág. 34). Si bien puede ser sugerente el dispositivo de seguridad localizada en el “corazón de la lengua”, en la lengua aymara el “corazón”, está localizado en el *taypi* [centro], encuentro y desencuentro de dos palabras opuestas complementarias. Además de ser la herramienta cognitiva que va organizar y dar sentido la palabra y el pensamiento aymara.

Por otro lado, en oposición complementaria esta el *k'ari aru* [hablar torcido] o el discurso torcido, cuenta con varios subgéneros entre ellos esta el *siw sawi* o *situ situ* [dice dice (literal)] “comentarios que corren de voz en voz” o el *ukham siw akham siw* [asi dice o este otro dice], el que habla en base a fuentes secundarias, el que no ha estado presente en el hecho, por lo que podemos decir que es un lenguaje no testimonial. El *siw sawi* es un lenguaje o discurso que no tiene un grado de objetividad.

Otra categoría que también parece constituirse en este género es *sallqa aru* [palabras de doble sentido] o doble discurso: uno negativo y otro positivo, aquella persona que afirma realizar una cosa, pero no cumple. Un personaje excepcional para comunicar este tipo de lenguajes es el zorro, cuya imagen ayuda a comprender e interpretar la realidad en su doble sentido: en su sentido negativo como aquel zorro que engaña y en el sentido positivo como aquel que comunica un saber. Es el personaje que tiene dominio en el arte del aparentar. Ser y no ser, estar y no estar.

En este contexto existen palabras que operan como reguladores o dispositivos que controlan estos discursos, por ejemplo, cuando se dice “*uñjasaw kunas arsuña*” [viendo para hablar algo (literal)], es decir, que para hablar o para emitir una opinión hay que ver y estar presente en el hecho, es una forma de cuidar la objetividad de la palabra, estas formas de hablar operan como un “dispositivo de seguridad” del *lenguaje recto*. Es un lenguaje testimonial, en el que se cuida la veracidad de la palabra, afirmar algo como verdadero significa haber presenciado el hecho, significa haber visto y

escuchado en persona, es cuidar la objetividad de los hechos. En esto se parece a aquellos rasgos de objetividad y rigurosidad del lenguaje científico occidental.

Lo contrario significa emitir un enunciado hipotético de *chiqachi, jan chiqachi* [puede ser cierto o no puede ser cierto]. Será verdadero o será falso. Asimismo, el discurso torcido podría constituirse como un saber y conocimiento, que se mueve en el plano hipotético *janiw ut'ayatakiti* [no está constituido] como algo verdadero o como algo falso. Esto claramente corresponde a lo que Iván guzmán de Rojas llamaba como la “lógica trivalente” que hace referencia a que en la lógica de la lengua aymara no existe un *jisa* [si], o *janiwa* [no] absoluto, sino que existe una tercera opción, que se traduce como el *inasay* [que puede ser y no puede ser].

En este orden, existen categorías diferenciadoras para designar a la persona que desarrollan habilidades para elaborar el discurso torcido: *aru qiwiri* [el que tuerce la palabra y el discurso]; *aru luriri* [el inventor, creador de palabras]. En este sentido, aquel o aquella persona que manipula las palabras de acuerdo a los intereses y conveniencias individuales, y va en contra de los intereses comunitarios, rompe con el dispositivo de seguridad del discurso recto. Sin embargo, siguiendo con el principio de opuestos complementarios la palabra *luraña* [hacer], también denota la plasticidad y la maleabilidad de las palabras, dejando abierta a la posibilidad creativa de la palabra y el pensamiento, esto da la posibilidad abierta de transformar, renovar, ensayar lenguajes artificiosos y creativos, hasta constituirse como *yati* [saber/hacer], pero esta transformación y renovación ocurre en la medida en que transita hacia un saber comunitario.

Entonces, el *aru luriri* en el sentido positivo y creativo, como hacedor de la palabra podría convertirse de una estrategia crítica de la palabra a una estrategia creativa, recreativa de la palabra y pensamiento en un tiempo y espacio, capaz de subvertir el orden y el poder establecido. Si *luraña* alude a la acción de hacer, bien puede representar aquel trabajo realizado por la poesía aymara a través de las palabras escogidas, palabras dulces o palabras duras, palabras con fuerza y coraje como en el caso de nuestras luchas anticoloniales (sobre la poética aymara se trabaja en el capítulo tercero).

También existe otra categoría referida al *Aru churiri* [quien da la palabra], de similar manera adopta en sus dos sentidos uno positivo y el otro negativo. En el sentido positivo, está referida al acto de ceder la palabra al otro en el contexto de una discusión comunitaria. En el sentido contrario de *aru churiri* es aquella persona que insta, instiga

a tomar una actitud contraria a la decisión y acuerdo comunitario, conduce a la ruptura de su dispositivo de seguridad. También en este orden y en ambos polos se encuentran de quien ejerce la palabra el *arusiri* [el hablador], hace referencia de quien se exagera en el habla de manera desmedida. Y, en el sentido contrario está aquel que no logra hablar *janiwa aru jiskskiti* [el que no logra hablar], el que está sumido en el silencio, lo que no significa que no piense.

Igualmente, está aquella persona que rompe ese *dispositivo de seguridad* comunitario, *nina k'ara* [el que enciende la palabra] o *nina nina* [fuego fuego] persona que se convierte en fuego, mejor dicho la persona que enciende la palabra como el fuego. Hace referencia a la existencia o difusión de discursos torcidos como regadero que afecta a la integridad de la convivencia comunitaria de las personas, por lo que esta sujeto a ser regulado, controlado por los miembros de la comunidad de habla, por que va en contra del discurso recto.

En el pensamiento poético del poeta aymara Clemente Mamani y su producción poética, (a partir de una colección de poemas en lengua aymaras y castellana) se constata la presencia de aquellos elementos que hacen a la cosmovisión aymara. Si bien el pensamiento poético de Clemente Mamani, habla de una poética aymara, el poeta pone en discusión aquellos posibles géneros prehispánicos que hacen a la palabra poética, aunque comparte las referencias en lengua quechua, se visibiliza un origen común, encontrándose aquellas nociones y formas originarias de organizar la palabra en el contexto de los ritos religiosos en el que la unidad fundamental fue el canto y la danza. Sin embargo, en el transcurso de la discusión y la reflexión surge la dificultad en denominar este género.

También se evidencia que el proceso de colonización ha provocado una evidente ruptura y fractura de la unidad fundamental entre el canto/danza, lo que da origen a la dificultad de encontrar un vínculo a este lenguaje. En este sentido, invita a reflexionar en lengua aymara proponiendo distintas categorías que tienen cierta analogía con el lenguaje poético occidental de la lengua castellana como *chapar arunaka* [palabras escogidas], *muxsa arunaka* [palabras dulces], *ajayun arunaka* [palabras con espíritu] o **qamasan arunaka** [palabras con coraje y poder]. Si bien alude a distintas formas originarias aymaras de organizar la palabra, definitivamente la poética de Clemente Mamani adopta formas poéticas occidentales, pero en su contenido está orientado por la cosmovisión aymara.

El estudio de la poética aymara contemporánea de Clemente Mamani Laruta, evidencia una clara presencia de aquellos elementos que hacen a la cosmovisión aymara, esto significa la presencia de un tiempo espacio andino en la organización de sus producciones poéticas. El poeta aymara desde la parcialidad de arriba hace referencia a aquellos elementos que están relacionados a la parcialidad de arriba el *alaxpacha* [cielo], es decir su lugar de enunciación es la parcialidad de arriba, desde este tiempo espacio masculino va pensar la realidad.

El poeta a través del uso de las metáforas en lengua aymara nos permite conocer el pensamiento aymara. Asimismo, cuando emplea las imágenes de los animales, aves, astros, montañas, flores, etc., no utiliza como recurso o dispositivo pedagógico para enseñar, sino es un modo de hablar y pensar metafóricamente. Pero, la lengua como contenedora de una cosmovisión, también es contenedora de un pensamiento.

Al estudiar una importante colección de sus poemas se puede percibir la presencia de una semántica aymara que hace referencia a la continuidad de una cosmovisión, entonces hace referencia a imágenes y metáforas que hablan de un pensamiento, de una sensibilidad aymara, y desarrolla aquellas complejas relaciones verosímiles y inverosímiles del ser humano, con las montañas, astros, animales, aves, plantas, el tiempo espacio aymara. En el transcurso de su poética es posible encontrarse con aquellas formas y nociones propias de organizar el tiempo espacio aymara.

En este orden, se observa aquella noción originaria aymara sobre la mujer, como aquella figura vinculada a la *pachamama*, contenedora de saber/poder femenino que mueve las fuerzas de la parcialidad de abajo, vinculada a la luz y claridad de la *phaxsi mama* [madre luna], es decir que moviliza aquellos elementos y fuerzas, tiempo espacio femenino. Figura de mujer vinculado a las fuerzas de la *pachamama* como aquella fuerza que protege y cuida a sus hijos.

La poética de Clemente Mamani Laruta, a través de la categoría *Pacha Kuti* [Vuelta de pacha Lit.] Hace referencia al “cambio, revolución cósmica o social”, entonces subvierte la “noción de cambio” desde la lengua aymara. *Pacha kuti* nos permite, ir más allá de aquellas interpretaciones tal vez muy ideologizadas de la realidad y la historia de las poblaciones indígenas que nos hablan del proceso de colonización, donde el colonizador somete y el colonizado es sometido totalmente.

Pero, desde nuestra perspectiva, el *pachakuti* nos abre un camino distinto al retorno. Nos abre la senda, no sólo para trastocar la noción de “tiempo espacio” a un nivel retórico, sino nos permite pensar creativamente nuestra subjetividad atrapada en el

no retorno. Por ejemplo, cuando la poética nos habla de aquella “realidad ensangrentada y trágica” al cual condujo la colonización, *el pachakuti de la subjetividad* va hacer alusión a *qullana arunaka* [palabras sagradas, palabras que sanan el corazón], son aquellas que “cicatrizan la piel morena” del cual nos comunica el poeta aymara. No en vano son las palabras que nos comunica, nos aproxima y acerca a los dioses.

En este sentido, sugiere pensar la historia a través de las figuras de nuestros héroes como Bartolina Sisa y Tupak Katari que gestaron ese gran movimiento indígena de lucha y resistencia anticolonial (1781). Es decir, es un pensar la historia a través del *janchi* [tejido] y *ajayu* [espíritu] de estos líderes. La imagen y cuerpo de Tupak Katari está en movimiento, y de acuerdo a la leyenda, el día en que se reconstituya, su cuerpo los aymaras, como pueblo y como nación se reunirán y se cumplirá la profecía que, según la tradición, Tupak Katari emitió antes de su muerte: “*Nayaw jiwta, nayjaruxa waranqa waranqaniwa sayt’asipxani*” [Yo muero, después de mí, miles y millones se levantarán]. Pero, “*waranqa waranqani*” si bien hace referencia a la cantidad; el otro sentido de *waranqa* tiene relación con las estrellas. Esta relación de *waranqa* con las estrellas, tiene coherencia porque proviene de la raíz, *wara wara* [estrellas] pues indica millones de estrellas del cielo, adquiere el mismo sentido infinito de la constelación cuando repetimos “*waranqa waranqani*”.

Entonces la poética de Clemente Mamani es profunda y certera cuando se propone hablar del pachakuti humano, no solo nos propone hablar de un pachakuti político, sino nos habla de un pachakuti de la subjetividad que subvierte el ser interno de ese *jiwasanaka*/ nosotros colectivo de los hijos de Bartolina Sisa y Tupak Katari. Esta manera de pensar la lengua y palabra aymara nos ayuda a comprender los cambios históricos, de otro modo, además proyecta un horizonte del eterno retorno del universo.

Al analizar e interpretar un conjunto de poemas del texto *P’arxtañ Chapar Arunaka. Poesías de reflexión aymara* (2000), compiladas por Clemente Mamani, en lengua aymara, son producidos tanto por mujeres y hombres, aquí nos encontramos con una producción poética que consideramos como una importante pesquisa en términos de un pensamiento político, histórico de hombres y mujeres que vivieron un momento histórico de insurgencia política aymara en septiembre del año 2000.

Estas producciones poéticas no sólo son una reflexión, ni son solamente una manera propia de organizar la palabra aymara en el contexto de su cosmovisión y lucha política; sino es un modo de “pensarse política e históricamente” como parte de una misma historia, que tiene continuidad en los tiempos modernos de hoy, es una identidad

aymara pensante desde una colectividad en conflicto y confrontación con el poder dominante.

Entonces, en un contexto político e histórico adverso, las mujeres no solo esconden las palabras suaves de lo femenino; sino desata el *qamasan arunaka* [palabras con poder y coraje], *qhuru arunaka* [palabras de enojo]. Aunque desde la lógica de oposición complementaria de la lengua y palabra aymara el *qhuru aru*, [las palabras duras y fuertes] es atribuible a los hombres, sin embargo, cuando el conflicto se ha tornado en un conflicto político de dominación, se convierte en un tiempo espacio propicio para desplegar *p'arxtaña arunaka* [palabras que despiertan] el pensamiento colectivo, o palabras que llegan a la conciencia comunitaria. Entonces, las mujeres expresan, desatan, despiertan el poder y *coraje* interno de la palabra y voz de la mujer, por lo que también despliegan *qamasan arunaka* [palabras con coraje y poder].

Así como Sinclair Thomson (2006) ve reforzado sus hallazgos en su trabajo sobre “La política aymara en la era de la insurgencia” por los “dramáticos levantamientos y movilizaciones populares que convulsionaron el país en febrero, abril y septiembre del año 2000”; de manera similar hombres y mujeres aymaras escriben su poética en lengua aymara resultado de aquella “experiencia sensitiva” vivida “en el campo de batalla”. Pues, a decir de Thomson, a lo largo y ancho del altiplano boliviano, así como en los valles interandinos y las regiones subtropicales de los yungas. En los bloqueos de caminos del altiplano, las comunidades del campesinado indígena *recurrieron a muchos de los mismos recursos y estrategias colectivas* que habían sido empleadas en los levantamientos del periodo colonial. “No cabe duda que, durante el asedio de tres semanas a La Paz, *la memoria de 1781 se mantuvo vívida en la mente* de los residentes urbanos cercados en la hoyada de la sede de gobierno, pero también estuvo presente entre las y los dirigentes de la movilización, como se pudo ver con claridad en sus declaraciones públicas durante esa coyuntura”. En este mismo sentido, esta producción poética, parece remover la memoria colectiva de ese tiempo histórico colonial cuando recurren al uso de símbolos, las formas de organización política, lugares de lucha etc.

En el transcurso de las voces poéticas de hombres y mujeres aymaras se puede oír la denuncia de la condición de opresión colonial al cual están sometidos la nación aymara. Para ello recurren a las representaciones metafóricas del poder, colonización descolonización, y la presencia de las formas propias de organizar y dar sentido a las palabras en esto que se llama poética aymara, en un contexto y una realidad específica.

Las voces de las mujeres subvierten las relaciones coloniales del poder dominante. Estas voces expresan no sólo una manera de organizar la palabra a través de eso que puede llamarse poética aymara, sino es evidencia de aquello que es parte inherente de una lengua y un pensamiento.

Una de las estrategias colectivas utilizadas en el transcurso de las poéticas utilizadas es “su poder espiritual” recurso al cual también hace referencia Thomson cuando estudia la “*cultura guerrera y la violencia*” el “*su poder e identidad espiritual*” de Tupak Katari. Elementos que reviven y recobran vida en los grandes levantamientos y conflictos aymaras. En este sentido uno de los recursos y estrategias colectivas de lucha y resistencia es la violencia, considerada por Thomson (2006) como “otro orden social” como parte normal, que es “necesariamente un estado alternativo, más que un derrumbe de la normalidad” el uso de la fuerza física, bajo la forma de pelea, se lleva a cabo en ocasiones excepcionales, cuando la vida cotidiana se suspende. En esas situaciones liminales, lubricadas por el consumo de alcohol y otras performances rituales, los individuos manifiestan las fuerzas peligrosas y sagradas de la tierra, las montañas y los ancestros”.

En el mismo orden, la poética de aquellos hombres y mujeres hace referencia a la alianza de los dioses tutelares a *q'ixu q'ixu* [Trueno]; *Kuntur Mallku* [Cóndor]; *Illapa* [espíritu del trueno]; *Kuntur Mallku* [espíritu supremo del Cóndor], seres tutelares que se encuentran en la parcialidad de alaxpacha y representan a espíritus masculinos fuertes: *Illapa* que hiera, castiga, *Kuntur mallku* de las montañas frías que protege. *Uno que castiga y hiera y el otro que cuida y protege*.

Las palabras de Tupak Katari: “*Nayawa jiwtxa. Nayxaruxa waranqa waranqanakaw sayt'asipxani*” [Yo muero. Después de mí miles y millones se levantarán] se han convertido en el corazón del movimiento campesino aymara de Bolivia. Estas palabras operan como un “dispositivo de seguridad” que expresa la unidad de todas las fuerzas: fuerzas políticas y fuerzas espirituales que ayudarán a hacer frente a las fuerzas opresoras. Las palabras de Tupak Katari son el corazón de este pensamiento que une al movimiento campesino aymara en su territorio que es su existencia misma.

Los poetas actuales aún utilizan aquellos recursos como metáforas para poner a operar en la corporalidad humana de sus líderes de lucha, en el que es definitivamente importante el aru [palabra y voz] que permanecen escondidas en el cuerpo, en las plumas, en el vuelo, en el acechar del mallku kunturi, el que descubre la palabra

escondida de Katari. Es decir, es un modo, una forma de pensar la realidad, a través de la corporalidad de los animales. Es un pensamiento metafórico. Pues la lengua aymara se piensa a sí misma metafóricamente. Y se la habla metafóricamente.

Por otra parte, en esta investigación, concentramos nuestra atención a la exploración de una colección de relatos. En este contexto recordamos aquella reflexión iniciada en la crítica a la oralidad, donde se evidencia que las denominaciones “relato oral”, “literatura oral”, “historia oral”, “tradición oral” son categorías impuestas que no surgen desde la lengua y cultura propia. Pero, tampoco existe consenso por los hablantes de la lengua aymara para referirse a estas formas de hablar. Esto como efecto de la influencia de la colonización que ha inducido en muchos casos al olvido, y en otros ha invisibilizado como producto de la evangelización en el que se impuso la doctrina cristiana. Pero desde los propios narradores denominan a esta forma de habla como *nayra achachilanakan arunakapa* [palabras de los abuelos de antes], dando un sentido “ancestral a estos relatos”. Pero, desde el significado y sentido de la lengua aymara nos damos la posibilidad de llamar a esta modalidad de palabras como *wiñay arunaka* [palabras eternas], estas palabras hacen referencia al sueño eterno de la continuidad como cultura.

La exploración de los relatos aymaras, surge como efecto de intentar subvertir aquellas prácticas y tradiciones académicas en y de las lenguas indígenas que se han convertido como obstáculos conceptuales que dificultan a las lenguas indígenas ir más allá de un pasado ancestral. Pero, cuando el análisis e interpretación es realizada desde la propia perspectiva de la lengua y palabra desde el *jiwasa* [nosotros], el resultado es otro. Es decir, que cuando el marco teórico metodológico es la propia lengua, recién ocurre la ruptura de aquellas tradiciones académicas.

Entonces así como aquel relato del diálogo de los zorros de Huarochirí tuvo el poder de inspirar y proporcionar herramientas poderosas de análisis e interpretación a José María Arguedas para su trabajo de los “Zorros de arriba y los zorros de abajo”, del mismo modo, se recupera la trascendencia de aquella categoría de análisis centrada en la imagen y diálogo primigenio de los zorros para analizar e interpretar los relatos contemporáneos, junto a la experiencia autobiográfica de aprendizaje comunitario de los relatos del zorro en la comunidad.

En este sentido, cuando se estudia los relatos referidos al zorro, nos da la posibilidad de comprender históricamente no sólo la palabra y relato del zorro, sino cómo es que los habitantes de Huarochirí pensaban la realidad a través de múltiples

imágenes de animales, aves, montañas, plantas, etc., pero en este caso cómo es que pensaron a través de la imagen del zorro, la convivialidad entre los humanos y los animales, es una imagen que contiene poderosas ideas que hacen al pensamiento andino expresada en la lengua y palabra.

En la realidad, el zorro contiene esa imagen versátil, vive y tiene la posibilidad de actualizar en las mentes y corazones de los humanos aquellos primeros encuentros de los zorros que fueron tan claramente expresados en los diálogos de los zorros, escuchado por Huatyacuri en su aparente sueño. De modo similar, en el día de hoy, el zorro va actualizando y recordando aquella cosmovisión prehispánica.

No obstante, como efecto de aquella cosmovisión occidental hegemónica, aquel encuentro del “zorro de arriba y el zorro de abajo” tan hábilmente contado en los relatos de Huarochirí, se convierte en una representación perfecta para comprender el manejo del tiempo espacio andino. Aquel encuentro y dialogo se convierte en el límite de aquel pensamiento que dará lugar a la sanación de aquel líder indígena enfermo. Este diálogo contiene el secreto de aquellas palabras que sanan el cuerpo enfermo del Jefe indígena.

Para nuestros días, aquel diálogo de los zorros de Huarochirí podría cobrar actualidad en el sentido de que las palabras del zorro contienen y subvierten un orden establecido, enfermo y colonizado. Pero, hay que comprender que esto es real en tanto existe un encuentro, diálogo, pero en el marco de nuestro pensamiento, en el que establece un orden y equilibrio, lo que significa que pensemos desde nuestras propias nociones del tiempo y espacio andino. Entonces los zorros son mediadores no de una cosmovisión abstracta, sino, significa vivir, caminar, transitar por ella, sólo así es liberadora y sanadora del alma y cuerpo.

Este pensar desde el habla del zorro nos proporciona una herramienta cognitiva muy importante, por que su imagen permite conectar, el pasado con el presente, crea intersección de aquel relato primigenio del diálogo de los zorros de Huarochirí y los relatos contemporáneos sobre el zorro. Entonces, más que hablarnos de aquella cosmovisión de los abuelos, nos da la posibilidad de leer y pensar históricamente estos relatos, es decir, que nos permite ver cómo ha ido cambiado en el tiempo y espacio andino. No sólo en cuanto a la función que cumplían, sino de cómo la colonización influye en la fractura de la noción del tiempo espacio andino, por lo tanto, cómo ha ido cambiando el pensamiento andino.

A la luz de aquel dialogo originario se puede observar en los cuatro relatos referidos al “*viaje del zorro al cielo*” que el zorro ha sido separado, alejado del “yo

colectivo” comunitario. *Pero hace referencia* a los sucesos creacionales de aquellos elementos que hacen a la cosmovisión andina, en el que se descubre una compleja red de relaciones opuestas complementarios del tiempo espacio andino, también habla de las semillas, alimentos del *qhirwa* [valle] y alimentos del *suny* [puna], habla del *alaxppacha/ akapacha*, vida/muerte, noche/día, sol/luna.

Aquel encuentro y diálogo primigenio de los zorros de Huarochirí, nos proporciona elementos que nos ayuda a comprender cómo es que ocurre esta fractura y ruptura de la integralidad del saber, los relatos del zorro han sufrido tergiversaciones, descalificaciones y confusiones y acaban hablándonos con frecuencia de aquel zorro individualista, envidioso, ingenuo, astuto, mentiroso, haciéndonos ver al zorro como aquel perfecto “perdedor”. Un rasgo muy evidente es que la colonización ha sacado del escenario del relato al “otro yo” del zorro que contribuía a construir aquel canal fértil de la comunicación entre los zorros. Sin embargo, siguiendo el principio de complementariedad del orden andino de las palabras, el zorro encuentra su equilibrio en el diálogo y las complejas relaciones sostenidas con los humanos, mujeres, aves, anfibios y otros. Entonces, estos relatos, más que ser una “obra estética”, es un modo de hablar y pensar a través de la figura e imagen de los animales, aves, anfibios etc. Y pueden convertirse en una excelente herramienta, para analizar, interpretar y mirar la historicidad de las palabras.

De esta manera, los relatos contemporáneos de los zorros continúan hablándonos de una cosmovisión en el que el orden de la palabras y las cosas responden a la convivencia comunitaria de los seres humanos junto a los animales, aves, plantas, flores, montañas, estrellas, luna, sol, etc. Además, el zorro contiene información que permite comprender que la vida de los seres humanos no es completa sin la de los animales, o al revés, la vida de los animales no es completa sin la de los humanos, por lo que subvierte aquella noción de las ciencias naturales donde el orden de los animales es un mundo aparte y una ciencia aparte, separada de la vida de los seres humanos, por lo que la historicidad del ser humano esta vinculada también a la historicidad de la vida de los animales.

En este sentido, es la historicidad del zorro la que nos importa comprender. Si bien se mantiene la función mediadora del saber del pensamiento andino; su lenguaje puede llevarnos a interpretaciones confusas, ambiguas y negativas de sus actos, por que evidentemente han ocurrido cambios importantes en la cosmovisión aymara

contemporánea. En la actualidad todavía es portador de un lenguaje *sallqa* [el de doble discurso], el zorro/humano un saber positivo y negativo al mismo tiempo.

En este sentido nos habla desde su individualidad, desde su ser fragmentado. Sin embargo, la figura del zorro en sí mismo es una imagen que lleva a pensar desde el límite de la vida/muerte, tiempo/espacio/día/noche, de la salida del sol/ entrada del sol, frío/calor, *alaxpacha/akapacha*, canto sonoro/canto tartamudo, finalmente nos habla de la fertilidad y eros, de los seres humanos, como de la tierra. El zorro opera como un regulador o dispositivo de seguridad de los excesos, el desborde, el derroche cuida la armonía y el equilibrio de la convivencia comunitaria.

Lista de referencias

- Alavi Zacarías, Virginia Ayllón. 2007. “Clemente Mamani y Elvira Espejo: Poesías en Traducción en los Andes quechuaymaras bolivianos”. En *Poesía y otras escrituras del entre acá, MAR CON SOROCHE* 3. Abril. Santiago-La Paz: Talleres de Impresiones Gráficas Digitales Ltda. (IGD).
- . 2008. “Chapar Arsunaka. Qullan Wirsunakax Jakaskiwa: Chapar Arsunak Pukarayasa”. En *Aymar Lup'iwisa, Arsusa, Amuyusa, Sarnaqawisa*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos /Agencia Sueca de Cooperación Internacional para el Desarrollo.
- Albó Xavier. 2013. “EL MUSEF: de Ramiro a Elvira”. En *Cipca notas. Centro de investigación y promoción del campesinado (CIPCA)* <https://www.cipca.org.bo/analisis-y-opinion/cipcanotas/el-musef-de-ramiro-a-elvira>
- Albo, Xavier, Felix Layme. 1992. *Literatura aymara: Antología*. La Paz: CIPCA / HISBOL / JAYMA
- Alcón, Tancara Sofía. 2010. *Los imaginarios colectivos de las madres y padres de familia sobre la educación y conocimientos en la cotidianidad en 4 Unidades Educativas del Distrito 2 y 3 de la ciudad de El Alto*. Investigación realizada sobre en el marco del Proyecto de Educación intercultural Bilingüe con Enfoque de Género. El Alto: Consejo Educativo Aymara
- . 2013a. *Los mundos posibles: La cosmovisión aymara en los poemas de Clemente Mamani y Elvira Espejo*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Letras. Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana. Seminario “La teoría de los Mundos posibles en la poesía hispanoamericana”
- . 2013b. “Antes y Ahora: Espacio y tiempo andino”. En *Los diálogos de El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Letras. Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana. Seminario “Narrativa indianista y desarrollo de la conciencia en los Andes”
- . 2013c. *La cosmovisión aymara en los poemas de Clemente Mamani y Elvira Espejo*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de

- Letras. Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana. Seminario “Aproximaciones a la Poesía Hispanoamericana Contemporánea”.
- Alvarado, Quispe Manuel, Mary Mamani Tito. 2016. *El origen de las fiestas andinas. Calendario de rituales ancestrales*. La Paz: Centro de integración e Investigación en Historia Oral Andina y Medicina Ancestral PAKA-ILLA.
- Arguedas, José María. 1996. “El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo”. Texto establecido por Eve-Marie Fell. En *José María Arguedas el Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*. España: Primera Edición, Edición crítica, ALLCA XX/Fondo de Cultura Económica. Colección Archivos.
- Arguedas, José María. (trad.) 1966. *Dioses y Hombres de Huarochirí*. Edición Bilingüe. Narración Quechua recogida por Francisco de Ávila (¿1598?). Traducido por José María Arguedas. Lima: Estudio Bibliográfico Pierre Duviols.
- Arnold, Denise, Juan de Dios Yapita. 1998. “III Sallqa: Dirigirse a las bestias silvestres en los andes meridionales”. En *Hacia un orden andino de las cosas*. Bolivia: Hisbol/ILCA.
- . 2000. *El rincón de las cabezas: Luchas Textuales, Educación y tierras en los Andes*. La Paz: Colección Académica, Numero Nueve. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación / UMSA-ILCA.
- Ayllón, Virginia. 2007. “Notas sobre dos poetas indígenas bolivianos contemporáneos”. En *Aruskipasipxañanakasakipunirakisphawa*. Nuestra América 3. Enero-Julio.
- Barbosa, Sánchez Araceli. 1994. “Cap. II. Visión europea de la sexualidad americana”. En *Sexo y conquista*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bertonio, Lvdovico. 2008. *Vocabulario de la lengua aymara: Castellano aymara-aymara castellano*. La Paz: Instituto de estudios bolivianos.
- Biblioteca Digital UNCUIYU. 2006. Taqui Onkoy. Resistencia indígena en los Andes Andes Centrales (1565). Productores y Editores: La Hidra me mil cabezas. <https://bdigital.uncu.edu.ar/fichas.php?idobjeto=622>
- Briggs, Lucy Therina. 1993. *El idioma aymara. Variantes regionales y sociales*. La Paz: Ediciones ILCA.
- Burman, Anders. 2011. *Descolonización aymara. Ritualidad y política (2006-2010)*. Bolivia: Plural Editores.
- Calderón, Rodelo Yecid. 2021. *La autoetnografía como inflexión y performance para la producción de saberes liminales, rebeldes y nómadas*. Calle 14: revista de

investigación en el campo del arte 16(29).16-37.
<https://doi.org/10.14483/21450706.17399>

- Carrillo, Carmen Dolores. 2015. “Los estudios literarios y el cuidado de las palabras de la tribu”. En *¿Para qué sirven los estudios literarios?*. Coordinado por Marco Ángel. España: Anthropos Editorial, Nariño.
- Carvajal, Juan. (recop.). 1980. *Wiñay Arunaka: Cuentos andinos*. La Paz: IBC-INEL.
- Cobo, María del Pilar. 2016. “La importancia de las palabras”. *El Telégrafo*.
<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/la-importancia-de-la-palabra>
- Colaboradores de Wikipedia. 2021. “Taki Unquy” [en línea]. La enciclopedia libre. [fecha de consulta: 16 de noviembre del 2021]. Disponible en https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Taki_Unquy&oldid=137695167.
- Crystal, David. 2001. *La muerte de las lenguas*. Madrid: Cambridge University PRESS.
- Dedenbach, Sabine- Salazar Sáenz. 1996. “La comunicación con los dioses: Sacrificios y Danzas en la época prehispánica, según las tradiciones de Huarochirí”. En *Max Peter Baumann, Cosmología y Música en los Andes*. Alemania: International Institute for Traditional Music. Vervuert-Iberoamericana.
- Fernández, Retamar Roberto. 2006. *Todo Calibán*. La Habana: Fondo Cultural del ALBA.
- Foucault, Michael. 1972. “Los intelectuales y el Poder”. En *Microfísica del Poder*. 3.ª ed. Traducido por Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
- García, Ramón - Pelayo y Gross. 1964. *Pequeño Larousse Ilustrado*. Basado en el Nuevo Pequeño Larousse Ilustrado de Miguel de Toro y Gisbert. Buenos Aires: Ediciones Larousse.
- Harrison, Regina. 1994. *Signos, Cantos y memoria en los Andes*. Cayambe: Biblioteca Abya-Yala.
- Jemio, Gonzales Lucy. 2005. “Cuentos de enamorados”. En *Senderos y mojonos: Literatura oral aymara. Jukumarita*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos, Taller de Cultura Popular. Archivo Oral de al Carrera de Literatura, Universidad Mayor de San Andrés.
- . 2005. “Cuentos del Zorro”. En *Senderos y mojonos: Literatura oral aymara. Jukumarita*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos, Taller de Cultura Popular. Archivo Oral de al Carrera de Literatura, Universidad Mayor de San Andrés.

- Macey, David. 1995. "Las palabras y cosas". En *Las vidas de Michael Foucault*. Madrid: Ediciones Cátedra S. A.
- Mamani, Laruta Clemente. 1997. *Jallalla Warminaka*. La Paz: Ministerio de Desarrollo Humano, Secretaría Nacional de Asuntos Étnicos, de Género y Generacionales. Subsecretaría de Asuntos de Género,
- . 2000. *P'arxtañ Chapar Arunaka: Poesías de Reflexión Aymara*. La Paz: Radio San Gabriel.
- . 2003. *Sarawisa. Nuestras costumbres*. La Paz: Radio San Gabriel.
- . 2004. *Poesías de reflexión: Compilación de poesías aymara de protesta*. La Paz Radio San Gabriel.
- . 2008. "Chapar Arsunaka. Qullan Wirsunakax Jakaskiwa: Chapar Arsunak Pukarayasa". En *Aymar Lup'iwisa, Arsusa, Amuyusa, Sarnaqawisa*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos, Agencia Sueca de Cooperación Internacional para el desarrollo.
- . 2013. *Pachakutxa*. La Paz: Imprenta ECO.
- Mamoru, Fujita. 2011. "Las radionovelas aymaras entre la oralidad y la escritura". Ponencia preparada para la Reunión Anual de Etnología (RAE) XXV, La Paz, 22-26 agosto.
- Marcone, Jorge. 1997. "Capítulo III. Del discurso de la oralidad y la escritura". En *Oralidad escrita: Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*. Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.
- Medina, Javier. 2006. "Algunas enseñanzas indígenas: El concepto de Qamaña según Mario Torrez". En *Suma Qamaña: Por una convivencia postindustrial*. La Paz: Garza Azul.
- Millones, Luis, Renata Mayer. 2013. *Dioses y Animales sagrados en los Andes peruanos: Manuscrito de Huarochirí*. España: Doce Calles / Universidad Pablo de Olavide.
- Montes, Ruiz Fernando. 1984. "Capítulo III. Los Modelos humanos y la dialéctica de oposición complementaria". En *La Máscara de Piedra. Simbolismo y Personalidad. Aymaras en la Historia*. La Paz: Quipus / Comisión Episcopal de Educación Secretariado Nacional para la Asociación Social.
- . 1984. "Capítulo IV. Simbolismo andino y personalidad aymara precolombina". En *La Máscara de Piedra. Simbolismo y Personalidad. Aymaras en la Historia*.

- La Paz: Quipus / Comisión Episcopal de Educación Secretariado Nacional para la Asociación Social.
- Nakata, Martin. 2014. *Disciplinar a los salvajes, violentar las disciplinas*. Traducido por Jeffrey Browitt y Nidia Esperanza Castrillón. 1.^a ed. Quito: Abya Yala.
- Nicolás, Vincent. 2015. "Introducción". En *Los Ayllus de Tinguipaya: Ensayos de Historia a varias voces*. La Paz: Plural.
- Ong, J. Walter. 1999. *Oralidad y Escritura: Tecnologías de la palabra*. Traducción de Angélica Scherp. 3.^a ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Omer, Aurélie. 2015. Cuatro versiones inéditas del Mito de Incarrí. Areas de estudio: Shipetiari y Quero. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XLI, N° 81. Lima-Boston 1er semestre. pp. 405-434. <https://www.jstor.org/stable/44475395>.
- Quispe, Huanca Felipe. 2007. *Mi captura*. La Paz: Pachacuti.
- Ramos, Julio. 2012. "Ticio Escobar: Los tiempos Múltiples". *Casa de las Américas* 269. <http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistacasa/269/entrevista.pdf>
- Ribeiro, Silvia, Andrés Barreda. 2009. *Pueblos, Saberes ancestrales y Biodiversidad Biopiratería o Vivir Bien*. La Paz: Conferencia pronunciada.
- Saville Troike, Muriel. 2005. *Etnografía de la Comunicación: Una introducción*. 3.^a ed. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Schmidt, Coaquira Lautaro. 2018. *La Biocomunidad: Semilla del Fractal Socioambiental, Jatha-Ayllu-Markata*. La Paz: Kard Paquiri.
- Sigl, Eveline, Elena López Zenteno, David Ordoñez Ferrer. 2009. *Cada Año bailamos. Sapa Maraw Thuqt'apxirita: Danzas autóctonas del Departamento de La Paz*. La Paz: Gobierno Municipal.
- Taller de Historia Oral Andina*. 1994. Aymara Siwa Sawinaka: Amtawi. Encuentro Andino Amazónico de Narradores Orales. La Paz: Aruwiyiri.
- Taller de Cultura Popular*. 2006. Proyecto de Investigación. Registro y difusión de la Memoria Oral de Pucarani, *Relatos Orales de Pucarani. Recopilación realizada en Pucarani-Ciudad Deportiva y pueblos aledaños a esta*. Chukiagu Marka: Equipo de investigación de estudiantes y docente: Lucy Jemio, Taller de Cultura Popular de la Carrera de Literatura, Facultad de Humanidades, Universidad Mayor de San Andrés.
- Tassi, Nico. 2010. "El postulado de la Abundancia: Baile y economía cholo mestiza". En *Cuando el baile mueve montañas: Religión y Economía cholo mestizas en La Paz-Bolivia*. La Paz: Fundación PRAIA.

- Terron De Bellomo, Herminia. 2001. "Los relatos orales de la creación: construcción de un mundo ordenado". En *Cuadernos No 19*. Facultad de Humanidades y Ciencias sociales-Universidad Nacional de Jujuy.
<https://www.redalyc.org/pdf/185/18501907.pdf>
- Thomson, Sinclair. 2006. "1. Esbozo de una historia del poder y de las transformaciones políticas en el altiplano andino". En *Cuando sólo reinasen los indios: La política aymara en la era de la insurgencia*. Bolivia: Muela del Diablo.
- . 2006. "6. Proyectos de emancipación y dinámica de la insurrección indígena (II): La tormenta de guerra bajo Tupak Katari". En *Cuando sólo reinasen los indios: La política aymara en la era de la insurgencia*. Bolivia: Muela del Diablo.
- Van kessel, J.J.M.M. 1994. "El Zorro en la cosmovisión andina". *Revista Chungará* 26 (2). Arica: Universidad de Tarapacá. http://www.chungara.cl/Vols/1994/Vol260-2/El_zorro_en_la_cosmovision_andina.pdf.
- Wiethuchter, Blanca. 1982. "Teoría a propósito de las Contraliteraturas". Conferencia leída durante el Seminario Literatura y Sociedad en la Universidad Mayor de San Andrés. Noviembre.
- Woods, Peter. 1998. "Introducción: El yo del etnógrafo". En *Investigar el arte de la enseñanza: El uso de la etnografía en la educación*. España: Tema de Educación. Paidós.
- Yampara, Simón, Dominique Temple. 2008. *Matrices de Civilización: Sobre la Teoría económica de los pueblos andinos*. La Paz: Qamañ Pacha/Fundación Qullana Suma.