

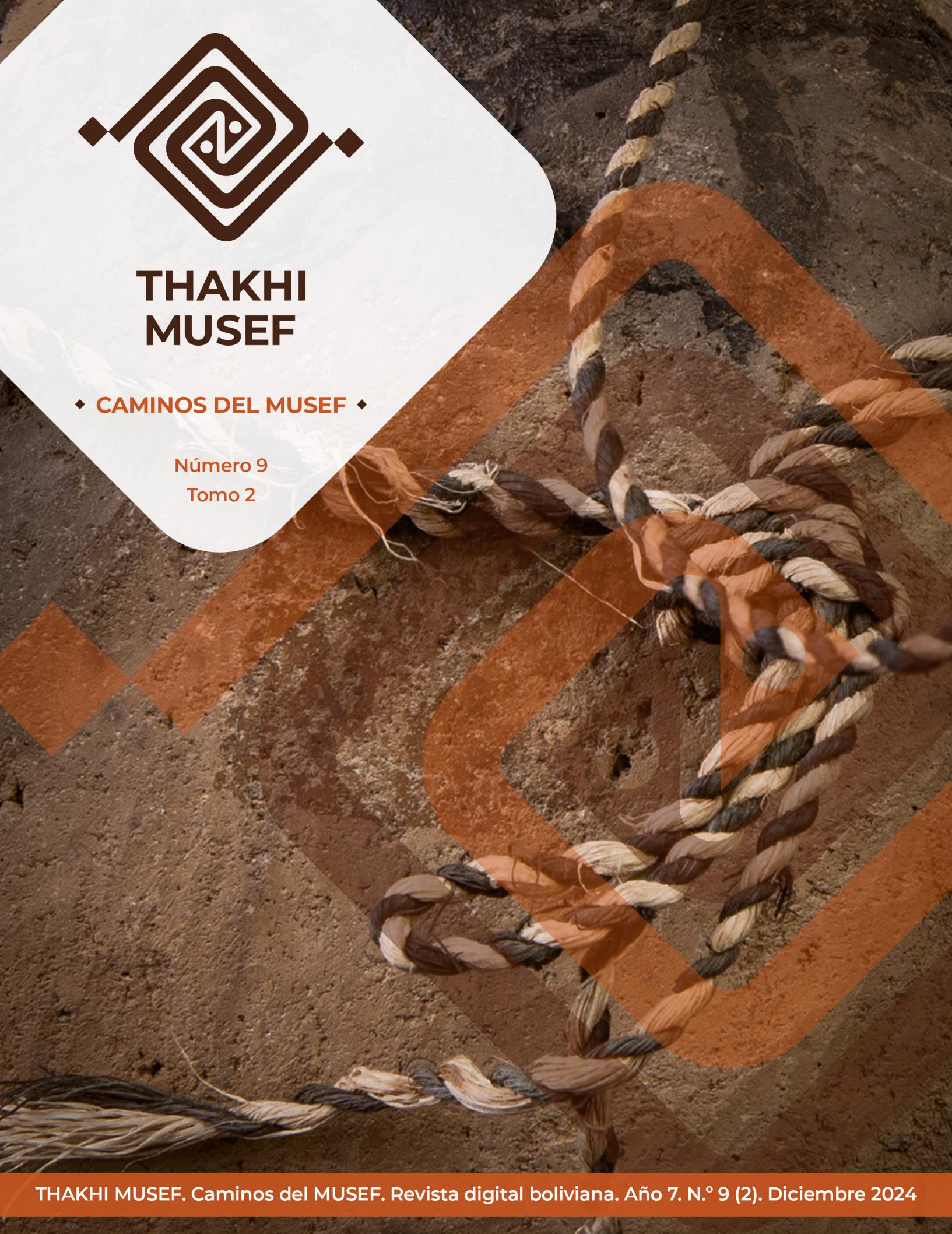


THAKHI MUSEF

♦ CAMINOS DEL MUSEF ♦

Número 9

Tomo 2





THAKHI MUSEF

♦ Número 9 ♦
Tomo 2

Museo Nacional de Etnografía y Folklore
Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia

La Paz, Bolivia. 2024

THAKHI MUSEF. CAMINOS DEL MUSEF. REVISTA DIGITAL BOLIVIANA.
AÑO 7. Número 9 (tomo 2). Diciembre de 2024. La Paz: MUSEF, 2024
91 páginas, ilustraciones y fotografías, 21.6 x 28 cm.

ISSN: 2791-0571 (impreso) / 2791-058X (en línea)
D. L.: 4-3-1-2023 P.O.

AGUA / TEXTILES / ETNOHISTORIA / SOPORTES FÍSICOS DE MÚSICA
/ MEDICINA KALLAWAYA

THAKHI MUSEF. CAMINOS DEL MUSEF. AÑO 7. NÚMERO 9 (TOMO 2). DICIEMBRE DE 2024

BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Roger Edwin Rojas Ulo: Presidente a.i.
Diego Alejandro Pérez Cueto Eulert: Director a.i.
Miguel Angel Maraño Urquidi: Director a.i.
Gumercindo Héctor Pino Guzmán: Director a.i.
Gonzalo Calisaya Gómez: Director a.i.

FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Luis Oporto Ordoñez: Presidente del Consejo de Administración
Susana Bejarano Auad: Vicepresidenta del Consejo de Administración
Guido Pablo Arze Mantilla: Consejero
Jhonny Quino Choque: Consejero
Roberto Aguilar Quisbert: Consejero
Manuel Monroy Chazarreta: Consejero
Humberto Carlos Mancilla Plaza: Consejero

Derecho editorial: © Musef Editores **La Paz:** Calle Ingavi N.º 916, teléfonos: (591-2) 2408640; fax: (591-2) 2406642;
casilla postal 5817 • **Sucre:** Calle España N.º 74,
teléfono y fax: (591-4) 6455293
www.musef.org.bo, musef@musef.org.bo

Directora del MUSEF: Elvira Espejo Ayca

Coordinación general: Salvador Arano Romero

Autores: Bernardo Rozo, Pedro Salinas Izurza, Ricardo Llanque Ferrufino, Verónica Llanque Ferrufino, Juan Gabriel Morales Medrano y Ada Belén Álvarez Celis.

Comité editorial: Salvador Arano Romero y Wilmer Urrelo Zárate

Corrección de estilo: Wilmer Urrelo Zárate

Edición de imágenes, diseño de portada, diseño gráfico y diagramación: Tania Prado

Fotografía de la portada: *Iyastelas* (we.) o cántaro (esp.). Imagen extraída del catálogo Mama yakux kawsan, *la vida del agua*. Unu, yaku, uma, i (pág. 414). MUSEF. La Paz, Bolivia. 2024

ISSN: 2791-0571 (impreso) / 2791-058X (en línea)

Depósito Legal: 4-3-1-2023 P.O.

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

El contenido del presente texto, incluyendo las fotografías, cuadros, esquemas, etc., es absoluta responsabilidad del autor.

Primera edición: Diciembre de 2024.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Salvador Arano Romero.....	5
----------------------------	---

SURCIR CON LAS AGUAS. REFLEXIONES SOBRE EL POTENCIAL DE UN ENSAYO INMERSIVO TRANSESPECIE

Bernardo Rozo L.	6
------------------------	---

ANÁLISIS CUALITATIVO DE FIBRAS UTILIZADAS EN LA ELABORACIÓN DE TEXTILES DE CONTEXTO ARQUEOLÓGICO: MATERIAL DE PROCEDENCIA DEL SITIO ARQUEOLÓGICO CAVERNA DEL MONTE DE LA FONDURA (BOLSÓN)

Pedro Salinas Izurza.....	26
---------------------------	----

EL MONOLITO DE ORURO (HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE UNA ANTIGUA DEIDAD ACUÁTICA)

Ricardo J. Llanque Ferrufino y Verónica E. Llanque Ferrufino.....	36
---	----

CONTENEDORES POPULARES DE MÚSICA EN EL ESPACIO CITADINO PACEÑO EN EL SIGLO XXI

Juan Gabriel Morales Medrano.....	60
-----------------------------------	----

REINVENCIÓN DE ESPACIOS CURATIVOS DE LOS MÉDICOS KALLAWAYAS EN LA CIUDAD DE LA PAZ (UN ESTUDIO DE CASO)

Ada Belén Álvarez Celis.....	81
------------------------------	----

PRESENTACIÓN

El Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), dependiente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FC-BCB), ha puesto a disposición de los lectores, para descarga libre, la revista académica *Thakhi MUSEF* número 9, aportando de esa manera a la divulgación gratuita del conocimiento.

Esto ha generado que muchos investigadores tengan en cuenta a nuestra revista para publicar sus trabajos académicos, empezando a convertirse en un referente nacional e internacional. En este sentido, este número se ha dividido en dos tomos, los cuales aglutinan trabajos de diferentes disciplinas, enriqueciendo de esa manera el debate. En total, para esta entrega, se ha logrado incorporar 11 artículos inéditos.

Este segundo tomo cuenta con cinco artículos donde convergen estudios antropológicos y arqueológicos con análisis novedosos para la interpretación y experiencia. El primer trabajo es de Bernardo Rozo, quien escribió una forma diferente y novedosa de presentar un texto “académico”. Rozo nos lleva a ver el potencial que tienen las propuestas inmersivas más experienciales en los estudios antropológicos, esto gracias a un estudio de caso sobre las aguas. El siguiente artículo es de Pedro Salinas Izurza, quien muestra los resultados de análisis de textiles provenientes del sitio arqueológico Caverna del Monte de la Fondura. En este sentido, nos muestra las fibras de las diferentes especies encontradas gracias a la identificación del grosor de estas. Posteriormente, Ricardo Llanque Ferrufino y Verónica Llanque Ferrufino, hacen un análisis iconológico sobre el monolito de Oruro, esto con una perspectiva que conjuga datos arqueológicos e historiográficos, mostrando la importancia de las fuentes etnográficas. A continuación, Juan Gabriel Morales Medrano pasa las fronteras tradicionales de la arqueología, aventurándose a realizar un análisis artefactual de los CD y casetes que circulaban en la ciudad de La Paz, mostrando un trabajo interdisciplinario entre arqueología, etnografía y economía. Para culminar con este volumen, tenemos el aporte de Ada Belén Álvarez Celis, quien a partir de su relación con un maestro kallawaya logra desentrañar los cambios y los imaginarios y representaciones sociales entorno a la cultura kallawaya en contextos urbanos.

Queremos agradecer la confianza depositada por los autores en *Thakhi* para poder difundir y compartir sus investigaciones, y acercar un poco más a la sociedad a tan rica información. Nuestra gratitud especial a Elvira Espejo, directora del MUSEF, quien continúa apoyando esta iniciativa que lleva siete años ya difundiendo el conocimiento.

Por último, agradecer a los lectores, a quienes esperamos sirvan estos aportes para dar continuidad con el procesos de investigativo.

Salvador Arano Romero
Jefe de la Unidad de Investigación del MUSEF

SURCIR CON LAS AGUAS. REFLEXIONES SOBRE EL POTENCIAL DE UN ENSAYO INMERSIVO TRANSESPECIE¹

**SURCIR WITH THE WATERS
REFLECTIONS ABOUT THE POTENTIAL OF
AN IMMERSIVE TRANS-SPECIES ASSAY**

BERNARDO ROZO L.²

Resumen

Comparto reflexiones en torno a la experiencia de haber creado y publicado un ensayo inmersivo que trabaja con las aguas, sus cursos y sus relaciones, en el que apelé a la experiencia sensorial desde los lenguajes del audiovisual. Estas reflexiones me permiten explicitar presupuestos ontológicos y relacionales que parecen potenciar al ensayo inmersivo, precisamente honrando relaciones con otras formas de vida. Primero, reflexiono sobre ciertas condiciones ontológicas de las aguas dentro de diferentes territorios vitales. Luego, destaco estilos y tendencias ensayísticas en general que me permiten situar al ensayo inmersivo. A continuación, problematizo la cuestión del YO autoral que emerge como tensión y desafío a la hora de trabajar inmersivamente con las aguas. Posteriormente, reflexiono sobre aspectos del montaje y la manipulación creativa del contenido sensorial de los archivos digitales, tensionando los conceptos de coser, suturar y surcir. Y, finalmente, busco repensar críticamente varios aspectos: la fuerza ontológica del ensayo inmersivo (destacando sus compromisos fenoménicos respecto de un campo relacional transespecie); la manera en que éste se articula con teorías amerindias (acerca de lo anímico y la modificación de la percepción); y el efecto que esto tendría en la potencial dilución de la figura autoral individual. Este es un ensayo que reflexiona otro ensayo con el objetivo de nutrir posibles debates y experimentaciones creativas a partir de aperturas ontológicas y cuidados transespecie.

Palabras clave: Ensayo inmersivo, archivos digitales, antologías relationales del agua, estudios multiespecie, pueblos amerindios.

1 La palabra “surcir”, según la RAE, se escribe con Z. No obstante, me parece importante conservar la forma en que el término ha sido pronunciado en mi entorno familiar, local y cotidiano. Ciertamente, la percibí como una sonoridad muy distinta a las normas convencionales del español. Con esta forma de escribir *surcir* (que es más que solo fonético) busco honrar las relaciones afectivas en las que dicho término emerge como marcador de un aprendizaje práctico específico. Agradezco a los miembros del Laboratorio de Estudios Ontológicos y Multiespecie (ONTOlab/multiESP), en especial a Karmen Gutiérrez G., por el acompañamiento y la retroalimentación que me brindaron durante el proceso creativo e investigativo que deriva en este trabajo.

2 Músico y antropólogo boliviano. Doctor en Etnomusicología (UFBA/CNPQ). Docente e Investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas (IIAA-UMSA). Miembro fundador del ONTOlab/multiESP. Correo electrónico: berozo@umsa.bo

Abstract

I'm sharing reflections on a previous experience with creating and publishing an immersive essay that works with the waters, their courses and their relationships, appealing to sensory experience from audiovisual languages. This, then, is an essay that discusses another essay, to make ontological and relational assumptions explicit that seem to reinforce the immersive essay, by honoring relationships with the waters. First, I reflect on the ontologies of waters within vital territories. Then, I highlight essayistic styles and trends in general, and thus situate the immersive essay. Next, I problematize the issue of the authorial SELF as a challenge when working with waters immersively. I also reflect on montage aspects and creative manipulation of digital files' sensory content, highlighting the concepts of sewing, suturing and darning. Therefore, I seek to critically rethink on three issues: the ontological force of the immersive essay (pointing out its phenomenal commitments regarding a trans-species relational field); the way this is articulated with Amerindian theories (about animism and the modification of perception); and, finally, the effect this would have on the potential dilution of the individual authorial figure.

Key words: Immersive essay, digital archives, relational ontologies of water, multispecies studies, amerindian peoples.

Introducción

Desde pequeño aprendí a surcir con María Luisa López y con María Luisa Cortés, mi madre y mi abuela materna, respectivamente. Ellas me enseñaron que surcir es más que simplemente coser, ya que supone un acto creativo de cuidados y atenciones. Esta premisa me ha permitido componer un *ensayo inmersivo* en atención a la invitación que este año recibí del Museo Nacional de Etnografía y Folklore para presentar una Conferencia Magistral en su XXXVIII Reunión Anual de Etnología. Dicho trabajo fue titulado “Fluidos afectivos. Un ensayo inmersivo para dejarnos enseñar por las aguas”.

En lugar de hablar *sobre* el agua, este ensayo inmersivo tuvo el objetivo de trabajar *con* las aguas, y disponerse a reconocerlas agentivamente como sujetos de enunciación, y así dejar que ellas nos enseñen cosas en sus propios términos. La lógica de los cuidados de surcir me permitió presentar especial atención a criterios ontológicos y transespecie que equivalen (y no que simplemente representan) a los cursos y las relaciones que diferentes aguas tienen a su paso; por lo que el formato final de dicho ensayo fue el de una experiencia sensorial gatillada a partir de los lenguajes audiovisuales y algunas acciones de carácter escénico. Antes de seguir con la lectura de este documento, invito a que se visione este ensayo,³ recomendando para ello el uso de buenos audífonos (considerar que tiene una duración de 44 minutos).⁴

El presente trabajo esboza y articula elementos conceptuales que amparan la creación de este ensayo inmersivo. Primero, reconocer la agentividad de las aguas y su condición de sujetos de enunciación me permite reflexionar sobre la relacionalidad, la afectividad, la multiplicidad y la magnificación como cualidades que caracterizan a las aguas, así como también su carácter inestable y ambiguo. Esto permite también comprender las correspondencias y mutualidades que caracterizan los territorios vitales en los que fluyen aguas tan diferentes. Segundo, una revisión de

3 El ensayo se encuentra disponible para su descarga en el siguiente enlace: <https://drive.google.com/file/d/1XaWBNijBtjX-3cy2ULpNeWDj8v7ECmEdE/view>

4 Por razones técnicas, este registro omite el trabajo performativo que fue realizado en aquel auditorio, y que analizaré más adelante.

literatura que versa sobre el tema, aunque no sea del todo exhaustiva, me permite destacar elementos fundamentales para una mejor comprensión de lo que se dice acerca de estilos y tendencias ensayísticas en general, y así posicionar mejor lo que serían los ensayos multimedia y el ensayo inmersivo en particular. La caracterización que propongo del ensayo inmersivo es problematizada, a continuación, con la cuestión del YO autoral (una pretendida quintaesencia de todo ensayo), presentándolo como desafío crucial a la hora de trabajar de manera inmersiva con las aguas y sus *cursos* relationales. Esto me conduce a repensar aspectos importantes del montaje y la manipulación creativa del contenido sensorial que está depositado en los archivos sonoros y visuales, poniendo en tensión los conceptos de coser y suturar, a partir de las lógicas del surcir que aprendí en casa. De esta manera, arribo a una doble toma de posición: por un lado, repensar la fuerza ontológica del ensayo inmersivo, destacando sus compromisos fenoménicos con la realidad que explicita; y, por otro, la manera en que la caracterización del ensayo inmersivo se articula notablemente con teorías amerindias acerca de lo anímico y con ciertas técnicas de modificación de la percepción.

El propósito es reflexionar críticamente sobre los alcances y limitaciones de trabajar con un ensayo inmersivo para asumir un campo relacional transespecie, y el efecto que esto tendría en la potencial dilución de cualquier forma de figura autoral individual. En este trabajo no procuro prescribir un “cómo hacer”, sino transparentar los desafíos, tensiones y contradicciones de un proceso ya vivido. Este es un ensayo que reflexiona otro ensayo con el objetivo de nutrir posibles debates y experimentaciones creativas a partir de aperturas ontológicas y cuidados transespecie.

Las aguas y sus múltiples formas de ser, estar y hacer

Partamos reconociendo la necesidad de superar las formas dominantes de concepción y gestión del agua, instauradas por el pensamiento moderno naturalista (Yates *et al.*, 2017). Estas formas de vincularse ven al agua apenas como mercancía o “recurso estratégico”, incluso como un “bien tributario del progreso y del desarrollo”. No se puede negar que en todo el planeta existen condiciones de severa desigualdad política y socioeconómica, y que existen muchos conflictos alrededor de los denominados “recursos naturales”. Pero, considero vital dejar de hablar en nombre de estas existencias, procurando hablar *con* ellas, para dejarse enseñar por sus maneras de ser, más allá de las “agendas del desarrollo”, los repertorios culturales, los imaginarios sociales y los enredos humanistas. En particular, el agua (captada, saneada, entubada, medida, reencausada) se ha convertido en un bien para el ejercicio del poder y el control, para la obtención de comodidad y prosperidad; en gran medida, eso también puede estar manteniéndonos distraídos y desconectados de otras complejidades que también explican su vitalidad.

Los estudios multiespecie (Haraway, 2017; Holbraad, 2017; Kirksey *et al.*, 2016; Kohn, 2007, 2013; Locke, 2018; Massumi, 2014; Medrano, 2016; Mitchell, 2013; Raikhel, 2010; Rivera, 2015; Smart y Smart, 2017; Swanson, 2019) llaman nuestra

El propósito es reflexionar críticamente sobre los alcances y limitaciones de trabajar con un ensayo inmersivo para asumir un campo relacional transespecie, y el efecto que esto tendría en la potencial dilución de cualquier forma de figura autoral individual.

atención hacia lo que son o podrían ser las diversas existencias planetarias (animales, piedras, vientos, montañas, insectos, almas, y toda forma no-humana de existencia), y la capacidad que tienen de redefinir lo que es *humanidad*. Esta es una indagación que considero muy necesaria en la actualidad, y que personalmente vengo desarrollando con diferentes formas de vida (Rozo, 2016, 2020a, 2020b, 2022). Recientemente me propuse hacerlo con relación al agua en particular (Rozo, 2024).

El espíritu del agua, su fuerza vital y su energía, ha estado en las más diversas narraciones, descripciones y teorizaciones de los pueblos antiguos (Bamonte y Kociancich, 2007; Gow, 1996; Pachaguaya, 2008; Rivera, 2019; Strang, 2023; Yujra, 2005, 2020). Investigar sobre el agua demanda preguntar primero *¿quién es el agua?*, pero no para encontrar una entidad autónoma, estable, consumada o definitiva. Tenemos en el agua formas de vida que demandan comprender conceptos tales como “persona no-humana” (Hallowell, 1981), ser “dividual” (Strathern, 1988), “multividual” o “con múltiples particiones” (Halbmayer, 2012a, 2012b), incluso “ser magnificado’ que contiene otros seres” (Fausto, 2008); en suma, una organicidad que puede ser tan generosa como agresiva ya que está vinculada con los devenires de vida y de muerte de tantos organismos a la vez. Todo esto supone asumir un carácter plural de vida.

De ahí que, para hablar con aguas, no solo debemos incluir sus diferentes formas y estados (ríos, lagunas, lluvias, manantiales, nubes, vertientes, cursos subterráneos, aliento, etc.), sino también incluir todas aquellas existencias con las que se relaciona. En todo territorio, aguas, montañas, ríos, suelos, piedras, bosques, insectos, animales, plantas, espíritus (y muchas otras formas de vida) están íntima, mutual y cíclicamente vinculados, manteniendo compromisos afectivos entre sí. Ninguna existencia es más importante que las demás.

Asimismo, la forma móvil de existencia de las aguas nos muestra *cursos* que fluyen transversalmente en diferentes territorialidades. Esto se relaciona con que las aguas fluyan y cambien constantemente en función de la enorme cantidad de relaciones en las que se inmiscuyen mientras se mueven. Las aguas son definidas por –y a la vez son definitorias de– múltiples y complejas relaciones que les quitan y les añaden cualidades todo el tiempo.

En las aguas tenemos presencias inquietas que suponen tantas formas de ser, de estar y de hacer, y que, para comprenderlas, no es necesario definirlas a “ciencia cierta”, sino más bien disponerse a lidiar con su carácter inestable, ambiguo y contradictorio.

Hablo, entonces, de ontologías relacionales y afectivas *con* y *desde* las aguas que permiten comprender el carácter mismo de lo que existe y puede ser conocido. Por ello, estas ontologías pueden efectivamente ser un medio para percibir el mundo en su complejidad. Las aguas, más que un objeto o un recurso para ser explotado, son un medio fértil para pensar(nos). Esto supone prestar atención, principalmente, a los *cursos* definidos por su paso, y por distintos enredos relacionales; incluidas las formas ocultas en que las aguas se desplazan y transforman todo a su paso. Estos movimientos permiten también reconocer múltiples realidades, diversas perspectivas, fisicalidades, inclinaciones, presencias y capacidades prácticas. Todo ello muestra una diversidad de existencias y experiencias parciales (Strathern, 1991).

También puede ser de gran utilidad prestar atención a la capacidad que tienen las aguas de habitar tantos lugares, adoptando un devenir de esfuerzos de crianza, de armonizaciones, de

conflictos y de tensiones. En este sentido, los mundos en los que el agua participa son también mundos políticos. Entre tantas otras cosas, las aguas parecen enseñarnos cosmopolíticas de un pluriverso inquieto, inestable e indefinido. Así, al reconocer que las aguas están *haciéndose* como fenómenos en movimiento, en constante creación, podremos también reconocer cómo los seres vivos hacen y a su vez están hechos por dichos territorios. Un territorio, o paisaje (Ingold, 1993), está plagado de territorialidades superpuestas, incluso conflictivas, de lugares habitados desde compromisos afectivos que explican su constante transformación histórica.

Podemos también asumir que un territorio nos *cuenta* cosas todo el tiempo; que un territorio es una *historia* en curso (Ingold, 1993), y que trabajar con aguas implica dejarse habitar por ellas y consustanciar con ellas, para ver como ellas ven, moverse como ellas se mueven, y participar de múltiples procesos transformativos como ellas lo hacen. Esto resultaría efectivamente en un tipo de registro y/o testimonio de relaciones en curso, siendo éste un ejercicio que puede mostrar cómo el mero hecho de habitar implica dejar algo de uno mismo (Ingold, 1993).

Ensayando con las aguas

¿Qué maneras serían idóneas para alcanzar una proximidad singular a la hora de investigar/crear con las aguas y sus relaciones? ¿Qué caminos y dispositivos nos permitirían trabajar con y desde las aguas, asumiendo sus inestabilidades y contradicciones? Para responder a estas cuestiones, me propuse trabajar con lo que genéricamente podemos entender como *ensayos multimedia* o, como es nuestro caso, un ensayo inmersivo.

Pero, antes de contornear algunas cualidades del ensayo inmersivo, parto primero por caracterizar la *forma ensayo*. En general, debe decirse que no hay consenso para poder definir qué es un ensayo. En la literatura que trata el tema (Álvarez y Martín, 2015; Arranz y Fernández, 2022; Baptista, 2017; Blanco, 2011; Carvajal, 2021a, 2021b; Català, 2000; Cruz, 2017; Farkash, 2020, 2024; García-Martínez, 2006; Gómez, 2024; Helmreich, 2015, 2023; Helmreich *et al.*, 2015; Mínguez, 2019; Mínguez y Manzano-Espinosa, 2020; Ruiz-López, 2014; Weinrichter, 2007), se destaca cómo este tipo de ensayos ha sido confundido con otras formas diversas. Sin duda, la forma ensayo ha sido usada como caja de herramientas para una infinidad de procesos, tan creativos como intelectuales, por lo que no existirían ejemplos puros ni manuales que lo prescriban.

En lo que sí parece haber consenso es en lo siguiente. Se muestra al ensayo como una forma anticanónica de construir conocimiento, ya que resuelve sus enunciados para acercarse al mundo a partir de la duda y de la ambigüedad. El ensayo, cuando expone un pensamiento sobre algo, no busca una visión definitiva, completa ni estable. Si bien puede plantear un juicio sobre algo, o bien puede explicitar un problema, su objetivo no es un veredicto, una solución o una conclusión, sino más bien exponer el proceso mismo que lleva a construir su planteamiento (permitirse reflexionar y expresar). El ensayo no busca convertirse en verdad, entonces, procura exponer formas para aproximarse a ella; promoviendo así un medio para vivir de manera directa el asunto en cuestión, materializando así una filosofía del instante, de lo particular y circunstancial (García-Martínez, 2006).

El ensayo, en esta línea, expone una metodología que nunca debiera definirse de antemano (aunque podría decirse que una política no-metodológica sería ya una metodología en sí), mostrando más bien relativa autonomía al carecer de una forma definida. Por ello, se explicita en

sus propios términos, recurriendo a elementos y estructuras abiertas poco convencionales, por lo que siempre se revelará haciéndose (nunca *a priori*). Si bien el ensayo puede respetar una estructura clásica (introducción, exposición, discusión y cierre), su estructura suele ser fragmentada e interrumpida, mostrando muchos saltos contextuales y temporalidades abiertas. Esto expondría su búsqueda constante de mecanismos de actualización. Por ello, el devenir es su razón de ser. Y, como pensamiento que se construye conforme avanza, se constituye en un proceso abierto, siempre inacabado que ofrece múltiples posibilidades de enunciación y de validación.

La aptitud inestable y ambigua de este tipo de ensayos expone un indisciplinamiento tanto teórico como metodológico. Esto, sin duda, ha contribuido a que su discurso no sea fácil de digerir y que no sea bien acogido en la academia en general, menos aún en nuestras comunidades académicas locales. No obstante, su campo está creciendo a pesar de su marginalidad académica, debido al uso cotidiano de redes sociales y de dispositivos móviles que hacen que las mediaciones multimedia generen experiencias singulares. Hoy en día, un documento multimedia puede también ofrecernos reflexiones sobre sus consecuencias políticas.

De hecho, dos tendencias principales se destacan en la actualidad: la “demonstración pedagógica” (una suerte de “conferencia ilustrada”); y formas más “artísticas” que juegan con materiales obtenidos de otras fuentes (el *found footage*) (Álvarez y Martín, 2015). Esto muestra cómo el ensayo puede combinar estrategias de análisis explicativo y pedagógico con elementos de creatividad y de poesía. Todo ensayo, por tanto, puede atender el desafío de evitar excesos de una u otra opción, buscando llegar siempre a equilibrios novedosos.

A los ensayos multimedia, por su parte, se los confunde con varios formatos (el documental genérico, el cine-ensayo, el ensayo audiovisual, el ensayo poético, el documental performativo, las películas de montaje, el cine-vanguardia, etc.). Pero, en general, como analizaremos más adelante, se suele reconocer que estas formas tienden a emplear de manera singular distintos recursos metaficcionales para resolver su capacidad discursiva.

En el caso del ensayo inmersivo, existe relativo consenso en afirmar que se trata de un tipo de ensayo que coloca lo sensorial en un plano enunciativo privilegiado y que, en muchos casos, se tiene lo sonoro como un elemento, no autónomo sino singular para tal propósito. Ciertamente, trabajar *inmersivamente* con las aguas implica trabajar con formas de movimiento que no pueden interrumpirse. En efecto, tanto el agua como el sonido, siendo fenómenos relacionales por naturaleza, se definen de manera singular por el movimiento (Rozo, 2022, 2023a, 2024). Por tanto, la idea de inmersión alude, como podrá intuirse, al hecho no tanto de sumergirse sino de dejarse llevar afectiva y sensorialmente por los distintos movimientos y cursos de aguas que se definen con relación a múltiples existencias.

*Hoy en día,
un documento
multimedia puede
también ofrecernos
reflexiones sobre
sus consecuencias
políticas.*

El problema del YO autoral

Se reconoce al ensayo como una forma argumentativa, y su forma de enunciación se orienta a construir ideas de manera especulativa, las cuales son expuestas en primera persona. Esto privilegia e individualiza la figura de un autor. Así, dicha figura autoral se convierte en eje argumentativo y estructurador. Se trata de una figura de “enunciador máximo” (García-Martínez, 2006) que se renueva constantemente, instaurando así un claro protagonismo intelectual. El yo de un autor, aun siendo de forma desordenada o fragmentaria, viene a ser el elemento que justifica lo que se expone a partir de diversos artificios (aparecer frente a cámara, voz en *off*, lo personal expuesto, etc.) con distintas posibilidades retóricas (diario, autobiografía, autorretrato, etc.).

Esto, como era de esperarse, deriva y justifica a la vez el predominio de la palabra. Y en el caso de los ensayos multimedia, se tiende a privilegiar la palabra casi en detrimento de la imagen. La palabra se constituye en un recurso capaz de magnificar lo que se ve, valiéndose de determinados marcadores lingüísticos (enunciados deícticos, verbos en primera persona, indicadores de la actitud del autor hacia sí mismo) (García-Martínez, 2006), que acaban revelando una capacidad retórica altamente linguocéntrica.

Pero este compromiso con la oralidad y la verbalidad no opera solo. El ensayo, debido a su “contrato” con la audiencia (el denominado *pacto ensayístico*) demanda de ésta su activa participación intelectual y sensible para alcanzar todas las formas posibles de recepción. Es común decir que las armas de persuasión argumentativa y los aspectos emotivos que capturan la confianza de la audiencia contribuyan a que la audiencia dé continuidad en la escritura del “texto”. Por tanto, el ensayo puede ser experimentado como una bomba polisémica que engancha a una audiencia con compromisos que van más allá de una mera identificación emocional (de esto veremos más adelante). Así, la fuerza argumentativa de un autor parece devenir en la de un poeta-filósofo (García-Martínez, 2006) que poco a poco abandona cualquier forma de superioridad, en una especie de diálogo entre iguales, en el que lo personal se hace colectivo. Una suerte de *nosotros inclusivo* puede finalmente ser construido, razón por la cual, lo explícitamente individual del ensayo puede devenir en ser implícitamente dialógico, con un potencial de forma colectiva de construcción del conocimiento.

Actos de surcir

Todos los anteriores elementos, sumados al carácter indeterminado y provocativamente abierto del ensayo, se constituirían en elementos poderosos de enunciación. Pero, considero que ahí no radica la fuerza principal de sus enunciados. En efecto, varios y diferentes aspectos metafíctionales serían la base de su apuesta sensorial, cuando hacen explícitas las condiciones materiales de enunciación de su discurso. El carácter –y la fuerza– metaficcional del ensayo inmersivo implica evidenciar varias cosas, a saber: la razón de ser de lo que se muestra, la presencia del autor, las herramientas creativas (cámaras, mesas de montaje, micrófonos, iluminación, etc.); la transtextualidad que se teje con materiales de otras fuentes; el compartir con la audiencia la construcción de sentido y, finalmente, la combinación de sonidos e imágenes a partir de la incongruencia, la tensión y el conflicto.

En este sentido, lo que más puede destacar de un ensayo inmersivo, es su capacidad de sostener un compromiso ontológico con los materiales sensoriales que expone, es decir, compromisos sensoriales con los sonidos (“efectos sonoros”, la voz y la voz en *off*, la música, etc.), y con las imágenes en movimiento (diversos signos, representaciones ficticias, citas literarias y filmicas,

cuadros o diagramas, material de archivo, etc.), principalmente, la forma en que dichos materiales se exponen y se relacionan entre sí.

De esta manera, el ensayo inmersivo intentará siempre “escribir” con dichos materiales sensoriales, de la manera en que alguna vez lo había planteado Jean-Luc Godard, cuando comentaba su *Histoire(s) du cinéma*: “Es como si yo quisiera un ensayo sociológico en forma de novela y, para hacerlo, no dispusiera más que de notas musicales” (Godard, 1998; citado Català, 2000:79).

El ensayo inmersivo, dentro de este espectro de materiales, crea un discurso propio utilizando fragmentos de distinta duración provenientes de otras fuentes preexistentes, uniendo planos y/o alterando encuadres, magnificando, oscureciendo o eliminando partes y detalles, modificando aspectos sensoriales específicos (luz, color, foco, contraste, texturas lumínicas y sonoras, timbres, planos y paneos sonoros, etc.). Tales procedimientos compositivos derivan en la generación de experiencias y proposiciones que originalmente no existían en los materiales que son ensamblados, revelando cómo pueden afectarse entre sí (García-Martínez, 2006).

El ensayo inmersivo llega a convertirse en una representación de otras representaciones al constituirse de archivos y de materiales provenientes de otras fuentes. Dado que no parte de una realidad, sino de *sonorencias* y evidencias que explicitan ciertos compromisos materiales con lo que nos rodea, el ensayo inmersivo se convierte en una composición de múltiples realidades. Así, sus reflexiones son construidas desde la articulación y la continuidad de los materiales sensoriales que expone, lo cual ocurre en sus propios términos, también desde sus tensiones y conflictos internos. Se dice que es precisamente este juego lo que genera una zona indeterminada entre la no-ficción y la ficción, lo cual considero que es el asunto principal de la mediación inmersiva.

Son estas condiciones, principalmente el ensamblado de fragmentos narrativos tan distintos entre sí (Renov 1989; citado en García-Martínez, 2006), lo que permite que un ensayo inmersivo exponga cómo es que mundos ontológicos tan distintos se relacionan y se mezclan. En tal articulación, puede incluso cuestionarse la condición misma de existencia de muchas cosas (imágenes, sonidos, movimientos, seres, etc.), mostrando precisamente cuán porosas e inestables son las fronteras ontológicas entre ellas.

Con estas consideraciones, retomemos el asunto del surcir y las tensiones que he vivido con los conceptos cinematográficos de sutura y costura. En cine se habla de *sutura* (Gorbman, 1987; Konigsberg, 2004), siendo este un término lacaniano que sugiere un proceso que “cose” al espectador a la realidad expuesta en la pantalla, que lo atrapa subjetivamente por efecto de la identificación, involucrándolo de manera singular para que logre hallar coherencia en lo que percibe. La *costura* también es un término común, aunque más asociado a los esfuerzos técnicos de montaje, para referir la forma en que se procura ocultar, disimular o enmascarar los artificios y artilugios de unir una cosa con otra durante el proceso de edición. De hecho, modelos dominantes de cine (*cf.* Hollywood), se caracterizan por enmascarar las contradicciones inherentes a la construcción del discurso filmico, ya que lo que se pretende son estrategias inmediatistas para ‘envolver’ al espectador y así prácticamente secuestrar su atención de una manera explícitamente intencionada y dirigida.

No obstante, ya desde Theodor Adorno y Hans Eisler (1981), se propuso prácticas para hacer lo contrario, y evidenciar más bien toda contradicción interna, rompiendo a partir de ello toda

identificación hipnótica en el espectador. El ensayo inmersivo parece seguir esta crítica, constituyéndose en un ensamblaje contrapuntístico, en una estructura que se compone de asociaciones rizomáticas indefinidas e incluso contradictorias.

Por estas razones, más que suturar o costurar, me parece que un ensayo inmersivo es un acto de surcir. Este tipo de ensayo se explicita como una operación de montaje que enfatiza lo multi-textual, revelando lo que más bien parecen ser actos de surcir implicados en su ensamblaje.

No cabe duda de que la mejor manera de comprender lo que es surcir, es haciéndolo. Sin embargo, permítaseme escribir algunas cosas al respecto para sostener el concepto de surcir con respecto al ensayo inmersivo. Como dije al inicio, mi linaje materno me enseñó que surcir es más que un simple acto de coser. Surcir (o remendar) viene del latín *sarcire* (reparar), y alude a un esfuerzo por unir o juntar una cosa con otra; unir varias cosas que perdieron continuidad. Inclusive, algunos lo entienden como un acto deliberado de combinar varias proposiciones para otorgarles una cuota de verdad a partir de su encuentro. Surcir es, pues, un acto de adición, pero también, un acto de asumir aquello que está en desuso. Surcir es remendar una rotura o agujero en algún tipo de soporte, con tal habilidad y orientación que, al contrario de la teoría cinematográfica, se destaque lo que antes estuvo roto, explicitando vacíos y/o faltas. Entonces, surcir es un acto de componer, tanto en el sentido de reparar como el de crear en correspondencia con las cualidades de lo que existe. Por eso siempre me parece que el resultado de una surcida, es una explícita intervención a partir de la participación de elementos que antes no estaban presentes, pero, a partir de la misma lógica de entretejer. De ahí que, entendido desde esta lógica del surcir, el montaje, más que ordenar cosas, las expone para que se articulen en sus propios términos.

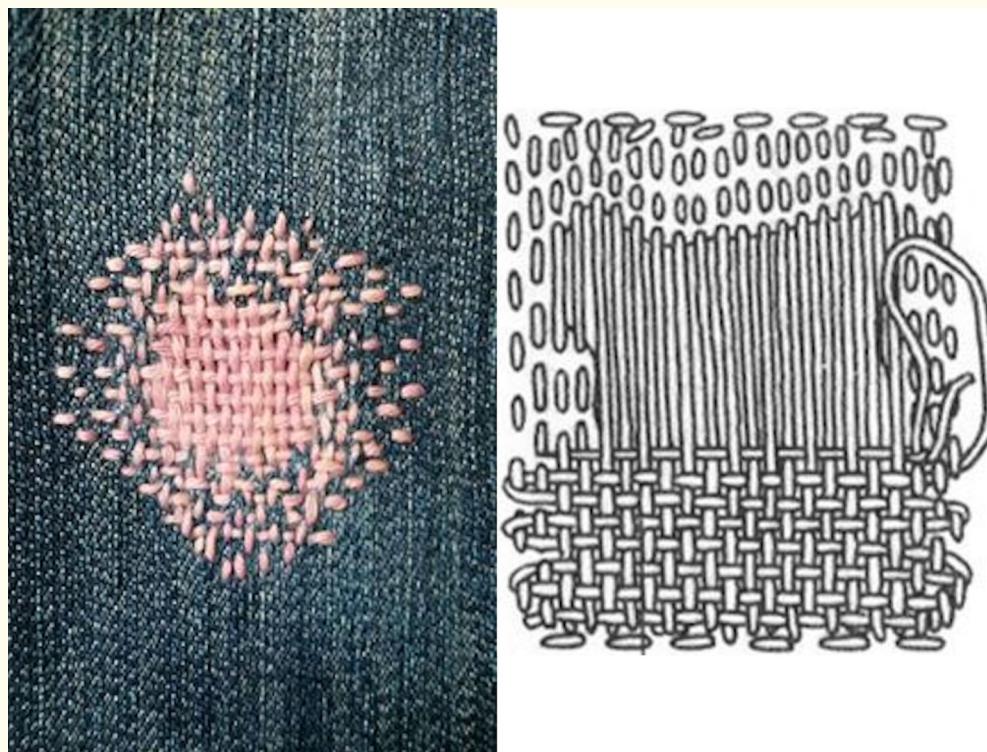


Figura 1: Surcir como una lógica de “composición” en correspondencia con el entorno.

Fuente: <https://pin.it/2HdVHe8Ei> y <https://pin.it/2E1MSeviS>

Este proceso de surcir demanda, por extensión de lo anterior, que toda operación entendida como rodaje preste atención a las condiciones materiales y relacionales en que ocurren los fenómenos registrados. Por esta razón, cualesquiera sean los dispositivos que se utilice, es clave la inmediatez que tales herramientas ofrezcan a la hora de experimentar el entorno y comprender sus lenguajes. Es ideal que sean dispositivos particularmente livianos, no solo para conceder libertad en su manejo sino para evitar que la mediación tecnológica interfiera en los compromisos sensoriales con el entorno.

Dicho todo esto, a continuación, comentaré brevemente el resultado. La conferencia magistral presentada en la XXXVIII Reunión Anual de Etnología del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) es resultado de varios meses de trabajo. Primero conceptualizando y validando (investigación documentada). Luego, recopilando material audiovisual preexistente (*found footage*). Después, trabajando en terreno, realizando rodajes en distintas locaciones de la comunidad San Pedro de la Loma, a la que actualmente pertenezco (municipio de Coroico, La Paz). Esta etapa incluyó ciertamente diferentes cuidados rituales orientados a pedir permiso a las aguas y otras formas de vida para la realización del trabajo. Posteriormente fue realizado un largo proceso de audición y visionado del material registrado (una buena cantidad de archivos de audio, foto fija y video), para luego hacer varias pruebas de articulación aleatoria de dicho material. Distintos resultados fueron editados y puestos nuevamente a la validación, hasta que, finalmente, hicimos la presentación oficial en el auditorio del MUSEF. De hecho, esa presentación oficial no ha sido un acto definitivo ni definitorio, sino una forma más de validación, *haciendo*, prestando mucha atención a las reacciones de la audiencia.

El trabajo tomó la forma de un audiovisual proyectado en pantalla grande, con una duración de 44 minutos al momento de su presentación en el MUSEF. Su diseño sonoro ha sido cuadrafónico y fue reproducido analógicamente, debido a que el auditorio en cuestión solo opera en estéreo. Ciertamente, este importante detalle se convirtió en una oportunidad que me permitió articular y también acentuar dos intervenciones performativas a la hora de la proyección. Estos recursos performativos interactuaron con el montaje final de imágenes y sonidos (sistema cuadrafónico) a través de la manipulación del *agua florida* –un líquido que es muy común en los vegetalismos ceremoniales de la Amazonía–, elemento singularmente oloroso que fue asperjado sobre la audiencia durante la proyección. También intervine a través de un canto que concebí e improvisé a partir de los principios amazónicos relationales y curativos del canto. Existe una amplia literatura que describe y discute la complejidad del acto de cantar en la Amazonía (Beyer, 2010; Brabec de Mori, 2011; Bustos, 2008, 2016; Rodriguez, 2015; Giove, 1993; Herzberg, 2015; Kermenic, 2012; Luna, 1992; Rozo, 2023b, 2023c; Sammarco, 2010; Seeger, 1987; Taylor y Chau, 1983), que puede consultarse para comprender las bases sobre las cuales fue asumido ese acto performativo durante esta proyección inmersiva. Desde ahí, este canto no ocurrió como expresión individual sino como resultado de un esfuerzo múltiple en que se comparte aientos, y también de la emergencia de una línea melódica improvisada, teniendo la improvisación como el principio relacional que genera un discurso sonoro compuesto de múltiples entidades y condiciones agentivas.

Formas que piensan: un ensayo inmersivo con las aguas

Un ensayo inmersivo no puede ser caracterizado de manera prescriptible, ya que es el resultado de específicos procesos vividos. En otras palabras, lo que escribo acá no está orientado a definir cómo hacer un ensayo inmersivo, sino a reflexionar sobre lo que se presentó al trabajar empíri-

camente en ello. ¿Por qué, entonces, escribir al respecto? Si hacer teoría es un acto de observar, entonces percibir, componer un ensayo inmersivo, y teorizar están estrechamente relacionados. La experiencia de haber trabajado de la manera que vengo exponiendo, es una oportunidad de teorizar y pensar críticamente alrededor de un proceso creativo e investigativo, y derivar en las siguientes reflexiones finales.

Con referencia a la figura del YO autoral, parece que los diferentes tipos de ensayo tienen la tendencia de elevar esta figura a todos los niveles y en todas las formas posibles. En el caso de los ensayos multimedia, me parece que se abre un impulso fuertemente marcado hacia el cine mismo, como universo autocontenido y, por tanto, relativamente visualista (preocupaciones estéticas respecto del lenguaje en el que se desarrolla).

Ahora, si el asunto es trabajar con las aguas (escuchar aguas que escuchan) ¿de quién sería esa voz y palabra primordial, y cómo deberían ser expuestas? ¿Si hay un Otro implicado, como es el caso del agua, cómo lograr un vínculo no solo comunicativo sino también afectivo con la audiencia sin recurrir a la palabra autorizada de un yo autoral/dialógico linguocéntrico? El asunto de la figura autoral desencadena un conflicto ontológico, ya que en él se tensionan una figura individual frente a una figura multividual y múltiple, contenedora de otros seres.

No cabe duda de que el ensayo inmersivo supone un desafío singular si es que ha de plantarse para un trabajo transespecífico con las aguas y sus cursos. En tal caso, esta modalidad de ensayo estaría orientada a trabajar con una forma de existencia no-humana, con reconocida capacidad de enunciación, cuya “voz” o “palabra” no es la de un autor, ni necesita ser representada ni traducida. Por tanto, para lograr el carácter inmersivo del ensayo dejó de ser necesaria la figura de un autor individual. En todo caso, múltiples voces –en ensamblajes más cacofónicos que polifónicos–, se expresaron y fueron escuchadas.

Por otro lado, si la singularidad del ensayo inmersivo radica en su fuerza para construir conocimiento, se mantiene vigente su etimología: “ensayo” alude a ejercicio, preludio, prueba, tentativa, tentación; a tantear, verificar, probar, experimentar e inducir, incluso a correr un riesgo y exponerse al peligro. Así comprendemos mejor cómo un ensayo inmersivo es el resultado de experimentaciones y de compromisos epistemológicos y ontológicos desplegados con aquello que se expone y analiza. Y así, destaco su fuerza ontológica, por su capacidad de constituirse como documento analítico y afectivo empleado no solo para decir cosas, sino también para actuar en el plano del *hacer* y del *sentir*, en el plano de movilizar afectos. Esta cualidad podría actualizarlo también como herramienta de intervención y transformación estética, social, política, incluso ambiental. Inclusive, puede ofrecer puentes comunicacionales con un público mucho más amplio y diverso, tanto académico como no especializado.

Ahora bien, más que producir una descripción exhaustiva y objetiva de algo (un “paisaje controlado”) a partir de una voz individual autorizada, logré entender que el ensayo inmersivo puede funcionar como un dispositivo orientado a exponer relaciones y reacciones entre sujetos, incluso las más ocultas y secretas. Esto, me parece, explicita múltiples formas de enunciación, discordantes y simultáneas, y hace explícitas diferentes atmósferas que emergen de un contexto dado. Gracias a ello, diferentes conjeturas acerca de dichas relaciones expuestas, pueden tejerse en sus propios términos.

Entiendo que los materiales sensoriales expuestos en un ensayo inmersivo, pueden ser *materia pensante* (Godard 1998; citado en Català, 2000), constituyéndose en una forma singular de referir el mundo. El ensayo reflexiona *en* los materiales sensoriales que expone, construye significado *con* y *en* dichos materiales. Entonces, a la pregunta de si una imagen o un sonido pueden ser argumentos verdaderos, o si ellos pueden explicar, criticar, argumentar, demostrar o concluir (Weinrichter, 2007), la respuesta será siempre afirmativa.

En este sentido, en calidad de archivos digitales que contienen el registro de una enorme diversidad de fenómenos del mundo, propongo aquí considerar los materiales audiovisuales como continuidades fenoménicas del mundo perceptible (afectan y son afectados por sus materialidades) (Blanco, 2011). Me refiero a evidencias y *sonorencias* de múltiples relaciones cotidianas, sustanciales y afectivas que se tejen en los diferentes territorios. Esto ocurre con cualquiera de los materiales sensoriales mencionados. Y, más que símbolos, éstos funcionan desde su capacidad indexical, como continuidades de múltiples formas de ser y de múltiples prácticas enunciativas que, más que una comunicación efectiva, muestran una comunicación afectiva (simultaneidad conflictiva de voces, capacidad semiótica de lo no-humano, diferentes formas de escucha y de percepción entre convivientes, etc.). Así, los materiales sensoriales exponen por sí mismos múltiples puntos de percepción que se definen al contraponerse entre sí.

Por lo mismo, dos cualidades de los archivos (digitales, por cierto), parecen destacarse al servir de materia prima pensante para el proyecto inmersivo; a saber: la latencia y la resonancia. Estos dos conceptos muestran la forma en que se relacionan entre sí los archivos usados en un ensayo inmersivo y, dada la fuerza de su actualización constante mediante la confrontación entre ellos, me parece reconocer una fuerza anímica que permea y habita las propiedades algorítmicas que los componen. Lo que estos archivos traen “guardado” de aquello que fue registrado no es solo información bruta y descontextualizada, sino una forma de continuidad de sustancias. En otras palabras, me parece que estos archivos ponen en evidencia las teorías andinas de los ajayus, de las illas, y de las ispallas (una matriz filosófica animista que está presente incluso más allá de los Andes). Entiendo las illas e ispallas como la materialización extendida de fuerzas energéticas desbordantes de otro elemento (su sustancia, semilla, origen o fuente). En esta lógica, illas e ispallas no representan nada, sino que son la continuidad fenoménica de otra cosa. Ambas deben ser criadas tal como secriaría aquella otra cosa. El ajayu, por su parte, es también una realidad fenoménica que compone lo vivo, y debe concebirse en plural. No se trata de una propiedad individual, sino como una energía vital que muestra mutualidades y correspondencias, que también debe ser criada. El cuerpo es un conjunto de energías que fluyen entre lo visible y lo invisible, independientemente de que se tenga conciencia de ello. Así, la existencia de un ser no se define por tener un cuerpo que se complementa por “algo más”, sino porque todo está constituido por cinco principios o energías (ajayu, *khanchi*, *qamasa*, *jañayu* y *saqapa*), que son interdependientes entre sí y que, además, pueden compartirse, desplazarse, modificarse o incluso perderse. Esto,

En otras palabras, me parece que estos archivos ponen en evidencia las teorías andinas de los ajayus, de las illas, y de las ispallas (una matriz filosófica animista que está presente incluso más allá de los Andes).

además de establecer similitudes y diferencias entre los seres vivientes, muestra cómo lo vivo tiene un innegable carácter ambiguo e inestable (para profundizar más al respecto, ver Rozo, 2020a). En estos dos sentidos, los archivos sonoros y audiovisuales, colectados o resultantes de un rodaje, tienen cualidades que los exponen como continuidades fenoménicas de lo que ha sido registrado, lo cual explica un carácter vital que los compone. Así, puedo afirmar que las aguas registradas, sus relaciones, y las demás existencias que componen dichos territorios, estarían anímicamente presentes en las propiedades que sensorialmente podemos reconocer en su contenido algorítmico. Sustancias, intenciones e intensidades parecen haberse transformado en material latente dentro de un dispositivo de almacenamiento de datos.

La fuerza y relevancia de las formas en las que opera el ensayo inmersivo coinciden con más elementos de la praxis y pensamiento amerindios. Esto puede constatarse con referencia a las técnicas de los denominados *grafismos amerindios*. Algunos autores (Lagrou, 2009, 2010, 2011, 2012; Rozo, 2022; Severi y Lagrou, 2013; Vidal, 2007), llaman nuestra atención sobre estas técnicas –transversales en muchos pueblos de tierras bajas del continente–, que se expresan en imágenes materiales (el pintado de telas con diseños “abstractos” y las pinturas corporales) las cuales son parte de formas en que la percepción es intervenida.⁵ En este sentido, lo que se expone en estas técnicas no son representaciones del mundo sino una forma de educar la percepción y, en consecuencia, intervenir nuestros compromisos materiales e intelectuales con el mundo mismo.

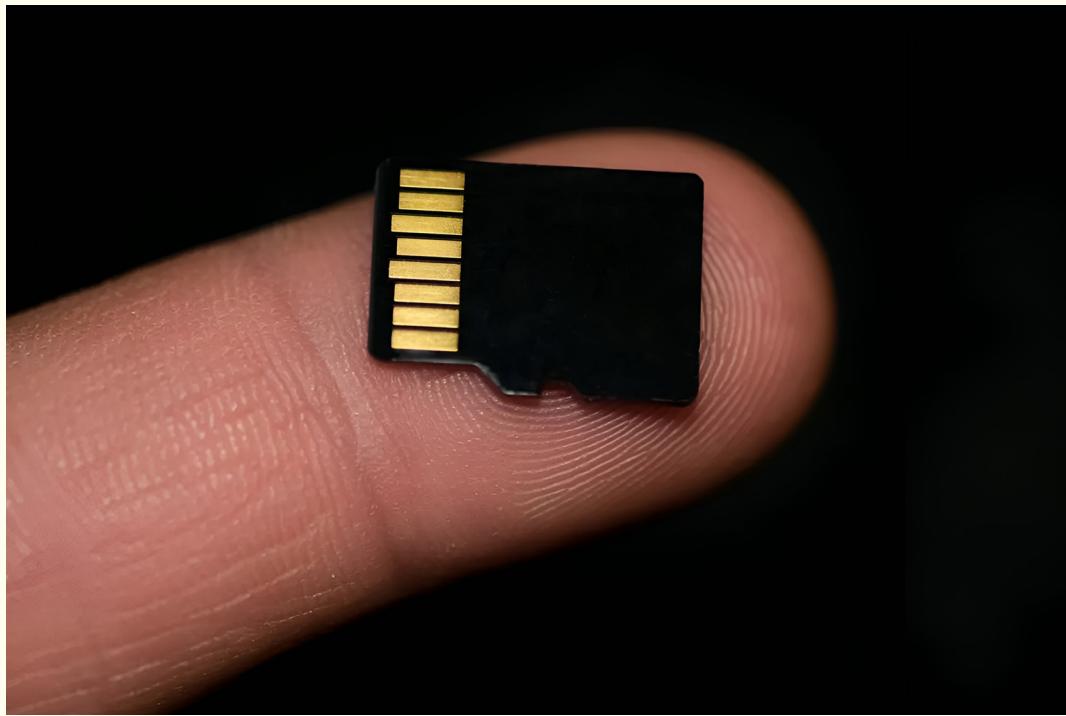


Figura 2: Muchos datos y “energías” contenidos en un pequeño dispositivo.

Fuente: <https://www.businessinsider.es/microsd-grande-mundo-almacena-millon-disquetes-1082075>

5 Esto tienen que ver con prácticas de intervención del cuerpo a partir de la consustanciación con determinadas formas de vida, como suelen ser ciertas plantas. En el caso de la ayahuasca, por ejemplo, se involucran diseños dispuestos en telas, los cuales son evocados por el canto y visualizados por quienes participan en tales ceremonias. Así, el diseño produce una mediación entre el espacio perceptible de la vida cotidiana y el espacio visionario de la planta. En tales encuentros, se canta todas las relaciones en las que uno participa. Los lazos entre sustancias, sonidos e imágenes son directos (Lagrou, 2012).

Estas técnicas ponen en evidencia la transformabilidad de las formas, la importancia del contraste entre interioridad y exterioridad de todo lo que existe –que no siempre son coincidentes (Viveiros de Castro, 1996), y las tensiones que ocurren entre lo que está dado y lo que no lo está.

Esto permite comprender que, para la experiencia amerindia del mundo, el pensamiento está determinado por formas de percibir, y allí no hay separación entre sentidos; y explica formas particulares tanto de mostrar como de reconocer lo que se manifiesta en todo. Por tanto, estas técnicas buscan absorber al sujeto hacia el interior de un espacio perceptible particular lo cual supone un involucramiento real y directo con lo que éste percibe. Por lo mismo, estas técnicas permiten a una audiencia intercambiar puntos de percepción (de vista, de escucha, de sensación en general), porque el pasar de un punto de percepción a otro hace posible percibir cómo perciben otras formas de vida. Lo crucial es exponer “modos de percibir” y modos de “dar a percibir” como elementos que hacen posible que lo que nos rodea se revele. Percibir más allá será su objetivo primordial. Se trataría, en suma, de mecanismos que emergen sólo de planos relacionales, porque se concibe la percepción no como algo que ocurre en un cuerpo o para un individuo solamente, sino como un fenómeno que es producto de mutualidades y correspondencias afectivas.

Y ¿cómo es que operan estas técnicas amerindias de educación de la percepción? Estas técnicas sugieren, matizan, disimulan y enmascaran, más que mostrar o representar determinadas parcelas de la realidad, para solo así poder ver otras. No obstante, esos matices, disimulos o enmascaramientos no ocultan ni niegan las cosas, sino que hacen posible percibir más allá. No se busca mostrar las cosas como “son”, sino revelar el camino para encontrarlas, y así, poder descubrir lo que podrían ser.

Frente a los esfuerzos comunicacionales con otras formas de vida, entonces, estas técnicas no buscan inteligibilidad, claridad, asertividad y elocuencia. Su efectividad comunicativa (expresiva) se centra en nunca mostrar ni decirlo todo. Acá, por tanto, están en juego experiencias sensoriales que se definen por ser *incompletas* y latentes. En consecuencia, limitar los campos sensoriales de la comunicación, puede también ser una vía de comunicación efectiva; y, por lo mismo, una vía que permita la discrepancia y el disenso que, más que un problema, es una oportunidad o potencialidad comunicativa.

Finalmente, siento que el ensayo compartido en el evento del MUSEF operó no solo como una reflexión personal, anticanónica y de final abierto, sino que alcanzó elementos que consiguieron interpelar la figura de un autor individual. Este ensayo inmersivo, por la forma en que fue ensamblado y exhibido, tuvo el potencial de contaminar ese YO absoluto, o al menos disolverlo en múltiples corrientes sensoriales en movimiento. En tal sentido, tratándose de las aguas, la forma en que funcionó un ensayo con estas características se aproximó a las formas en que funcionan las aguas mismas cuando transitan en los cursos relationales. Así, indefinición, inestabilidad, ambigüedad, contradicción, correspondencia y mutualidad estuvieron, de una u otra forma, presentes en su discurso.

Bibliografía

ADORNO, Theodor y Hanns EISLER.

1981. *El cine y la música*. Editorial Fundamentos. Madrid, España.

ÁLVAREZ, Cristina y Adrián MARTIN.

2015. "Entender el montaje en el ensayo audiovisual". En: *Transit. Cine y otros desvíos*. Disponible en: <http://cinentransit.com/entender-el-montaje-en-el-ensayo-audiovisual/> (consultado el 12 de enero de 2024).

ARRANZ, Norberto y Alberto FERNÁNDEZ.

2022. "Variantes tipológicas del ensayo audiovisual español". En: *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, núm. 34: 211-226.

BAMONTE, Gerardo y Sergio KOCIANCICH.

2007. *Los Ese Ejja: el mundo de los hombres y el mundo de los espíritus entre los indios del río*. Plural. La Paz, Bolivia.

BAPTISTA, Tiago.

2017. "El Potencial Crítico Del Ensayo Audiovisual Digital". En: *A Cuarta Parede*. Disponible en: <https://www.acuartaparede.com/es/o-potencial-criticoo-do-ensaio-audiovisual-dixital/> (consultado el 28 de marzo de 2024).

BEYER, Stephan.

2010. *Singing to the Plants: A Guide to Mestizo Shamanism in the Upper Amazon*. 1. University of New Mexico Press. Albuquerque, EE. UU.

BLANCO, Verónica.

2011. "Ensayo sobre el ensayo audiovisual". En: *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 6, núm. 2: 13-34.

BRABEC DE MORI, Bernd.

2011. "Tracing Hallucinations: Contributing to a Critical Ethnohistory of Ayahuasca Usage in the Peruvian Amazon". *The Internationalization of Ayahuasca* (editado por Beatriz Caiuby Labate y Henrik Jungaberle): 23-47. Wien Lit. Berlin, Alemania.

BUSTOS, Susana.

2008. "The Healing Power of the Icaros: A Phenomenological Study of Ayahuasca Experiences". Tesis de Doctorado. California Institute of Integral Studies. San Francisco, EEUU.

2016. "Healing Icaros in Peruvian Vegetalismo". En *Ayahuasca Reader: Encounters with the Amazon's Sacred Vine* (editado por Luis Eduardo Luna y Steven F. White): 224-31. Synergetic Press. Santa Fe.

CARVAJAL, Isleny.

2021a. "Del ensayo literario al ensayo audiovisual: correspondencias y estrategias". En: *Arbor*, núms. 197-198: 1-14.

2021b. "Tendencias ensayísticas en el audiovisual español contemporáneo". *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual* (editado por Norberto Mínguez): 75-89. Gedisa. Barcelona, España.

CATALÀ, Josep.

2000. "El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva". En: *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, núm. 34: 79-97.

CRUZ, Eduardo.

2017. "Apuntes en torno al ensayo audiovisual". En: *Correspondencias*. Disponible en: <http://correspondenciascine.com/articulos/apuntesentornoalensayoaudiovisual/> (consultado el 22 de abril de 2024).

FARKASH, Craig.

2020. "A Sense of Rhythm". En *Sensory Studies*. Disponible en: <http://www.sensorystudies.org/a-sense-of-rhythm/> (consultado el 24 de abril de 2024).

2024. "Blurred Rhythms: A Brief Audio-Textual Journey into the Messiness of Everyday Sonic Life". En: *Sensory Studies*. Disponible en: <http://www.sensorystudies.org/blurred-rhythms-a-brief-audio-textual-journey-into-the-messiness-of-everyday-sonic-life/> (consultado el 26 de abril de 2024).

FAUSTO, Carlos.

2008. "Donos Demais: Maestria e Domínio Na Amazônia". En: *Mana*, vol. 14, núm. 2: 329-66.

GARCÍA-MARTÍNEZ, Alberto.

2006. "La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual". En: *Comunicación y Sociedad*, vol. 19, núm. 2: 75-105.

GIOVE, Rosa.

1993. "Acerca del 'Icaro' o canto shamanico". En: *Revista Takiwasi*, vol. 2, núm. 1: 7-27.

GÓMEZ, Bibiana.

2024. "Ensaya audiovisual". En: *bibianarojasgomez*. Disponible en: <https://www.bibianarojasgomez.com/ensayoaudiovisual> (consultado el 28 de abril de 2024).

GORBMAN, Claudia.

1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana University Press. Bloomington, EE. UU.

GOW, Peter.

1996. "River People: Shamanism and History in Western Amazonia". *Shamanism, History, and the State* (editado por Nicholas Thomas y Caroline Humphrey): 90-113. University of Michigan Press. Ann Arbor, EE. UU.

HALBMAYER, Ernst.

2012a. "Amerindian Mereology: Animism, Analogy, and the Multiverse". En: *Indiana*, núm. 29:103-25.

2012b. "Debating animism, perspectivism and the construction of ontologies". En: *Indiana*, núm. 29: 9-23.

HALLOWELL, Irving.

1981. "Ojibwa ontology, behavior, and world view". *Cultural history: essays in honor of Paul Radin* (editado por Stanley Diamond): 19-51. Octagon Books. Nueva York, EE. UU.

HARAWAY, Donna.

2017. *Manifiesto de las especies de compañía: perros, gentes y otredad significativa*. Bocavulvaria. Córdoba, Argentina.

HELMREICH, Stefan.

2015. *Sounding the limits of life: essays in the anthropology of biology and beyond*. Princeton studies in culture and technology. Princeton University Press. New Jersey, EE. UU.

2023. *A Book of Waves*. The Lewis Henry Morgan Lectures. Duke University Press. Durham.

HELMREICH, Stefan, Sophia ROOSTH y Michele FRIEDNER.

2015. "Nature/Culture/Seawater: Theory Machines, Anthropology, Oceanization". *Sounding the Limits of Life: Essays in the Anthropology of Biology and Beyond* (editado por Stefan Helmreich, Sophia Roosth, y Michele Friedner): 94-105. Princeton University Press. Princeton, EE. UU.

HERZBERG, Nicholas.

2015. "Analysing Icaros: The Musicology of Ayahuasca Ceremonies". Tesis de Magister. University of London. Goldsmiths, UK.

HOLBRAAD, Martin.

2017. "Can the Thing Speak?". *Cosmopolitics: The Collected Papers of the Open Anthropology Cooperative*, Volume 1 (editado por Justin Shaffner y Huon Wardle): 89-122. Open Anthropology Cooperative Press. St. Andrews.

INGOLD, Tim.

1993. "The Temporality of the Landscape". En: *World Archaeology*, vol. 25, núm. 2: 152-74.

KERMENIC, Rizo.

2012. "Interpretación Cultural de los Ícaros Shipibo-Conibo". Manuscrito inédito.

KIRKSEY, Eben *et al.*

2016. "Multispecies Studies. Dossier". En: *Environmental Humanities*, vol. 8, núm. 1: 1-149.

KOHN, Eduardo.

2007. "How Dogs Dream: Amazonian Natures and the Politics of Transspecies Engagement". En: *American Ethnologist*, vol. 34, núm. 1: 3-24.

2013. *How forests think: toward an anthropology beyond the human*. University of California Press. Berkeley, EE. UU.

KONIGSBERG, Ira.

2004. *Diccionario técnico Akal de cine*. Akal Ediciones. Madrid, España.

LAGROU, Els.

2009. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Historiando a Arte Brasileira. Coleção didática 4. Editora C/Arte. Belo Horizonte, Brasil.

2010. "Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas". En: *PROA Revista de Antropologia e Arte*, vol. 2, núm. 10: 1-26.

2011. "Le graphisme sur les corps amérindiens. Des chimères abstraites?". En: *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, núm. 13: 68-93.

2012. "Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción". En: *Mundo Amazónico*, vol. 3, núm. 1: 95-122.

LOCKE, Piers.

2018. "Multispecies Ethnography". En *The International Encyclopedia of Anthropology* (editado por Hilary Callan): 1-3. John Wiley & Sons, Ltd. Oxford, UK.

LUNA, Luis.

1992. "Icaros. Magic Melodies among the Mestizo Shamans in the Peruvian Amazon". En *Portals of power: Shamanism in South America* (editado por Jean Langdon y Gerhard Baer): 231-56. University of New Mexico Press. Albuquerque, EE. UU.

MASSUMI, Brian.

2014. *What animals teach us about politics*. Duke University Press. Durham, EE. UU.

MEDRANO, Celeste.

2016. “Los no-animales y la categoría ‘animal’. Definiendo la zoo-sociocosmología entre los toba (qom) del Chaco argentino”. En: *Mana*, vol. 22, núm. 2: 369-402.

MÍNGUEZ, Norberto (ed.).

2019. *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Comunicación. Gedisa. Barcelona, España.

MÍNGUEZ, Norberto y Cristina MANZANO-ESPINOSA.

2020. “El ensayo en el audiovisual español contemporáneo: definición, producción y tendencias”. En: *Communication & Society*, vol. 33, núm. 3: 17-32.

MITCHELL, Timothy.

2013. “¿Puede hablar el mosquito?”. *Cosmopolíticas: perspectivas antropológicas* (editado por Montserrat Cañedo): 299-340. Editorial Trotta. Madrid, España.

PACHAGUAYA, Pedro.

2008. *La poética de las vertientes: ecofeminismo y posdesarrollo en Santiago de Huari*. Fundación PIEB. La Paz, Bolivia.

RAIKHEL, Eugene.

2010. ““Multispecies Ethnography”: A Special Issue of Cultural Anthropology”. En: *Somatosphere*, núm. 10:1-6.

RIVERA, Juan.

2015. “El arte de hablar con los cerros. Instrumentos musicales, entidades no humanas, cuerpos y géneros en los Andes”. *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas* (editado por Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy, y Miguel A. García): 255-69. Estudios Indiana 8. Gebr. Berlin, Alemania.

2019 (Ed.). *Non-humans in Amerindian South America: ethnographies of indigenous cosmologies, rituals and songs*. EASA series 37. Berghahn. Nueva York, EE. UU.

RODRIGUEZ, Nora Bammer de.

2015. “La voz mágica. El ánen shuar como puente sonoro entre los mundos”. En: *Indiana*, núm. 8:69-82.

ROZO, Bernardo.

2016. “El concepto lomeriano de curación, aplicado a la música. Relaciones entre músicos y naturaleza como paradigma para los estudios musicales”. En: *Revista Municipal Cultural Khana*, núm. 57: 1-27.

2020a. “Presupuestos ontológicos amerindios sobre el cuerpo/ alma. Hacia posibles interacciones de la investigación social”. Dossier *Concepciones ontológicas del Cuerpo, el tiempo y lo tangible en una Bolivia contemporánea* (editado por Bernardo Rozo, Salvador Arano, Alejandro Barrientos, y Juan Villanueva). *Revista Boliviana de Investigación*, vol. 15, núm. 1: 15-50.

2020b. “¿Quién es Ayahuasca? Discusiones acerca de Plantas Maestras y relaciones consustanciales entre humanos y no-humanos, en la actualidad”. Jornada de Solidaridad con la Nación Indígena Qhara Qhara en Emergencia Por Covid-19. Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas y Carrera de Antropología y Arqueología. UMSA. La Paz, Bolivia.

2022. “Aliento y reversibilidad. Reflexiones sobre sonidos y músicas desde experiencias consustanciales con la abuelita Ayahuasca”. Dossier *Ontologías musicales y sonoras en Bolivia* (editado por Bernardo Rozo y Sebastian Hachmeyer). En: *Contrapunto. Revista de Musicología del Programa de Licenciatura en Música*, núm. 2: 160-211.

- 2023a. “¿Quién eres cuando escuchas?”. *CCELP*. Disponible en: <https://blog.ccelp.bo/entrada/quien-eres-cuando-escuchas/> (consultado el 30 de abril de 2024).
- 2023b. “¿A quiénes se canta en templos y procesiones? Ontologías sonoras y relacionales de la conversión y culto religiosos chiquitanos”. VI Reunión Anual de Etnología - Santa Cruz “Sonidos, músicas y espacios”. MUSEF. Santa Cruz. Bolivia.
- 2023c. “¿Quién canta todavía en la selva? Sonoridades relacionales en la Amazonía boliviana. Algunos cuidados para su estudio en la actualidad.” *Samanan Qamasap Inst'añani, sonoridades y espacios musicales* (compilado por Salvador Arano y Richard Mújica): 171-202. MUSEF. La Paz, Bolivia.
2024. “Aguas que escuchan”. *CCELP*. Disponible en: <https://blog.ccelp.bo/entrada/aguas-que-escuchan/> (consultado el 30 de abril de 2024).

RUIZ-LÓPEZ, Julia.

2014. “El ensayo audiovisual como informe de investigación en contextos educativos”. Tesis de Magister. Universidad de Cantabria. Cantabria, España.

SAMMARCO, Francesco.

2010. “Ícaros. Magical Songs of the Amazon”. En: *Sacred Hoop*, núm. 68: 20-24.

SEEGER, Anthony.

1987. *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge University Press. Cambridge, UK.

SEVERI, Carlo y Els LAGROU (eds.).

2013. *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. 1^a. Coleção Sociologia & antropologia. 7 Letras. Rio de Janeiro, Brasil.

SMART, Alan y Josephine SMART.

2017. “Chapter 3: Multispecie Ethnography”. *Posthumanism: Anthropological insights*: 43-66. University of Toronto Press. Ontario, Canadá.

STRANG, Veronica.

2023. *Water Beings: From Nature Worship to the Environmental Crisis*. Reaktion Books Ltd. London, UK.

STRATHERN, Marilyn.

1988. *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. University of California Press. Berkeley, EEUU.

1991. *Partial connections*. Rowman & Littlefield. Savage.

SWANSON, Heather.

2019. “Multispecies Research”. *SAGE Research Methods Foundations* (editado por Paul Atkinson, Sara Delamont, y Alexandru Cernat): 43-92. SAGE Publications Ltd. Londres, UK.

TAYLOR, Anne y Ernesto CHAU.

1983. “Jivaroan Magical Songs Achuar Anent of Connubial Love”. En: *Amerindia*, núm. 8: 88-127.

VIDAL, Lux (ed.).

2007. *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. 1^a. Studio Nobel. São Paulo, Brasil.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo.

1996. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. En: *Maná*, vol. 2, núm. 2: 115-44.

WEINRICHTER, Antonio (ed.)

2007. *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra. Navarra, España.

YATES, Julian, Leila HARRIS y Nicole WILSON.

2017. “Multiple Ontologies of Water: Politics, Conflict and Implications for Governance”. En: *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 35, núm. 5: 797-815.

YUJRA, Carlos.

2005. *Laq'aachachilanakan jach'atayka amijyt'awinakapa. Los grandes pensamientos de nuestros antepasados*. C y C. La Paz, Bolivia.

2020. “*Pachan Ajayu Uywirinakan Amuyunakapaxa. El pensamiento y la cultura de la naturaleza*”. Manuscrito inédito.

ANÁLISIS CUALITATIVO DE FIBRAS UTILIZADAS EN LA ELABORACIÓN DE TEXTILES DE CONTEXTO ARQUEOLÓGICO: MATERIAL DE PROCEDENCIA DEL SITIO ARQUEOLÓGICO CAVERNA DEL MONTE DE LA FONDURA (BOLSÓN)

QUALITATIVE ANALYSIS OF FIBERS USED IN THE PREPARATION OF TEXTILES OF ARCHAEOLOGICAL CONTEXT: MATERIAL FROM THE ARCHAEOLOGICAL SITE CAVERNA DEL MONTE DE LA FONDURA (BOLSÓN)

PEDRO SALINAS IZURZA¹

Resumen

El estudio cualitativo de fibras realizado al textil proveniente de la Caverna del Monte de Fondura, cumple con el objetivo propuesto, es decir, determinar la calidad de las fibras que fueron utilizadas en la fabricación del bolsón, una variedad de chuspa grande encontrada en uno de los niveles de dicha caverna. La utilización de métodos como la microscopía y la fotomicrografía, permitió la observación de las características microscópicas particulares de cada una de las fibras sujetas a estudio. De esa manera, se estableció el caso de diez muestras de la parte externa del bolsón, la disposición de fibras planas agrupadas (maguey) y las fibras planas sueltas (algodón), evidenciando que la parte interna (el forro) está confeccionado con fibras animales que pertenecen a una alpaca (*Lama pacos*) y una vicuña (*Vicugna vicugna*).

Palabras clave: Textiles, fibras arqueológicas, bolsón, fibras vegetales, fibras animales.

Abstract

The qualitative fiber analysis conducted on textiles from the Monte Fondura Cave successfully met its objective, namely determining the quality of fibers used in the manufacture of the bolsón, a large chuspa variety found in one of the cave's levels. Utilizing methods such as microscopy and photomicrography enabled observation of the unique microscopic characteristics of each fiber under study. Consequently, analysis of ten samples from the outer part of the bolsón revealed flat, grouped fibers

¹ Es docente de la Universidad Mayor Real y Pontificia de San Francisco Xavier (USFX) e investigador adscrito al Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Antropológicas (IIAA). Correo electrónico: saizpe0@gmail.com

(agave) and loose flat fibers (cotton), indicating that the inner lining is made from animal fibers belonging to an alpaca (Lama pacos) and a vicuña (Vicugna vicugna).

Keywords: Textiles, archaeological fibers, bags, plant fibers, animal fibers.

Introducción

Se sabe que la cestería es anterior a la cerámica, pues hallazgos arqueológicos han descubierto que sirvió como soporte a esta. Al parecer, los hombres prehistóricos habrían utilizado fibras vegetales para enterrar a sus muertos. Sin embargo, se sostiene también que las utilizaron para fabricar utensilios para el transporte de agua y alimentos como los que empleaban diversos pueblos indígenas alrededor del mundo (Alfaro, 1984).

Los textiles han cumplido desde épocas muy remotas, un rol fundamental en la identidad y supervivencia de los pueblos, convirtiéndose además en el principal soporte visual de la ideología y cosmovisión andina. Efectivamente, el arte textil es un verdadero archivo iconográfico que expresa la religión, cosmología, geografía, historia y la vida cotidiana porque los diseños de los tejidos no son simples decoraciones estéticas sino manifiestan construcciones sociales, normas y tradiciones culturales de los diferentes grupos sociales (Malo, 2015: 83).

El estudio de material textil, si bien muchas veces olvidado, es de vital importancia para la arqueología. La vestimenta cumple un rol fundamental en el identificarse y ser identificado de un individuo y la elaboración de textiles tiene un papel intrínseco en el día a día de una comunidad andina (Acevedo, 2010).

El arte del tejido se transmite de generación en generación y la base para su ejecución es el hilado que juega un papel fundamental porque requiere mucho conocimiento y sabiduría. Es necesario conocer, por ejemplo, a qué lado se hila, si va de izquierda a derecha o de derecha a izquierda porque esta acción posee un determinado simbolismo; un tipo de hilado se usa para la cotidianidad y el otro para ocasiones ceremoniales y religiosas (Malo, 2015: 83).

Para estas culturas el movimiento que se produce al hilar, imita de alguna manera el movimiento elíptico de la tierra y debe por tanto sincronizarse con él. Existen evidencias de que en la época precolombina se lograba hacer hilos tan finos que cuando llegaron los españoles, los compararon con la finura de la seda; con estos hilos se tejían prendas de excelente calidad con diseños iconográficos impresionantes, de tal manera que, si uno observa actualmente algunos tejidos pre-incas o pre-paracas, no tienen comparación con ningún diseño y tejido contemporáneo (Malo, 2015: 83-84).

En investigaciones vinculadas a la materialidad textil para momentos prehispánicos López Campeny (2001, 2006-2007) plantea el importante rol que desempeñan la actividad textil y sus diversos productos en las comunidades andinas, involucran tanto actividades vinculadas con el plano económico - productivo,

la cestería es anterior a la cerámica, pues hallazgos arqueológicos han descubierto que sirvió como soporte a esta. Al parecer, los hombres prehistóricos habrían utilizado fibras vegetales para enterrar a sus muertos.

variados eventos y escenarios sociales del quehacer cotidiano, así como diversas prácticas asociadas a rituales y ceremonias de carácter religioso o festivo (Martínez, 2017: 357).

Nuestra región no cuenta con estudios relacionados con este tema. De esta manera, el estudio plantea *la siguiente hipótesis*: la determinación cualitativa determina y caracteriza la variedad de fibras textiles del Museo Antropológico de la USFX; por el origen botánico y animal, desarrollando técnicas de microscopía, aplicado a las diferentes muestras del textil sujeto de estudio, cuyo *objetivo general* es analizar cualitativamente las fibras utilizadas en la elaboración del bolsón de procedencia del sitio arqueológico de la Caverna del Monte de Fondura.

El Museo Antropológico, bajo la dirección de Edmundo Salinas Camacho, alberga valiosas piezas arqueológicas de gran importancia cultural. En este contexto, agradecemos la colaboración prestada por la institución que él dirige para realizar este estudio.

La Caverna del Monte de Fondura está situada en la comunidad Táco Pujyo (departamento de Chuquisaca, provincia Zudáñez, cantón Mojocoya). Es un sitio que no ha sido intervenido científicamente. El bolsón encontrado en uno de los niveles de la caverna tiene particular importancia por ser una pieza con un contexto, y cuya información a ser obtenida sin duda llenará vacíos en la información sobre los materiales utilizados (fibras vegetales y animales), la confección y la utilidad para el que fue creado.

Edmundo Salinas en “Reconocimiento arqueológico de la Caverna del Monte de la Fon-dura”, dice:

La Caverna del Monte de la Fondura, al igual que las otras aberturas existentes en la región, ha sido utilizada como cementerio múltiple en varios de sus espacios, los restos humanos, los testimonios de cerámica, de textiles, de madera, de piedra y otros confirman esta aseveración. Esta caverna al igual que los otros sitios semejantes en el área, ha sido intensamente saqueada y depredada, por lo que el estado de conservación de los testimonios presentes está muy afectado. Sin embargo, las características de la Caverna del Monte de la Fondura, difieren en cierto modo de las generales de la región, es una caverna no un abrigo, presenta en su interior varias galerías y túneles de diferentes dimensiones, alturas y altitudes que han sido empleados para depositar restos humanos. Es posible advertir, que existía cierto orden en la ubicación de sus muertos, hay áreas en el interior de la caverna que presentan restos y otras en que evidentemente nunca los hubo (¿quizás áreas sociales...? aunque no se presentan actualmente huellas visibles de este posible uso). El sitio está tan destruido, que por el momento no es posible advertir si se aplicaba alguna forma de distribución de los restos humanos, es decir si se utilizaba algún sistema de disposición de los restos por familia, por rango social, o por cualquier otra forma de clasificación (Salinas, 2004: 116).

El estudio cualitativo de las fibras que componen estructuralmente el bolsón fue identificado mediante un estudio microscópico, determinando la estructura de la fibra animal (proteica) y la fibra vegetal (celulosa).

La muestra: diez hilos de la parte externa y dos del interior del bolsón constituyen la muestra de estudio; el análisis cualitativo se basó en la observación (física) macroscópica de cada uno de estos cordeles o hilos. Posteriormente se procesó cada uno de ellos mediante la técnica histoló-

gica, para luego identificar el tipo de fibra. Los resultados arrojan la presencia de fibras del tipo animal y vegetal.

Materiales y métodos

En este trabajo se aporta la información para identificar las fibras textiles naturales y sus componentes.

El trabajo propuesto pertenece a un estudio descriptivo transversal prospectivo.

Muestra

Material de procedencia del sitio arqueológico Caverna del Monte de la Fondura (bolsón).

El bolsón mide aproximadamente de 30 cm de alto por 30 cm de ancho.

- Diez muestras tomadas de diferentes lugares del bolsón (externa).
- Dos muestras tomadas del forro interno del bolsón.

En el ámbito empírico se utilizó la observación mediante los siguientes métodos:

- a. Estudio morfológico anatómico.

Preparado de la muestra de estudio (especímenes recolectados)

- Estudio morfológico anatómico de fibras vegetales (algodón, maguey, palmeras, otros).
- Estudio morfológico anatómico de la fibra textil de origen animal (lana de llama, alpaca, vicuña y otros).
- b. Identificación de las características físicas y morfológicas de los textiles precolombinos (fibra vegetal y fibra de origen animal).
- c. Preparado de la muestra de estudio (fragmentos de textiles precolombinos).
- Estudio macroscópico.
- Estudio microscópico.
- d. Análisis comparativo con las muestras de textiles precolombinos en función de los resultados obtenidos de las muestras vegetales y animales.

En este trabajo se aporta la información para identificar las fibras textiles naturales y sus componentes.

Análisis macroscópico

Esta información generalmente incluye el origen del textil, forma de obtención y estado de conservación de la pieza. La observación objetiva que debe hacer el laboratorio consiste en describir la pieza y si se puede distinguir alguna estructura del textil.

En el caso de un tejido se agrega una descripción sobre su estructura: tipo de tejido (urdimbre, trama), estructuras adicionales como bordados, sobrepuertos, etc. Esta primera descripción ayuda, además, a dar la primera impresión sobre su estado de conservación y posibles análisis a partir de esta información.

La primera acción de intervención consiste en disecar la pieza en sus constituyentes más elementales (hilos, fibras y tipos de fibras) sobre una superficie lisa (vidrio), libre de contaminantes con fondo neutro para fibras pigmentadas o coloreadas o de color oscuro (azul o negro) para fibras blancas. En un primer momento se puede dirimir el origen vegetal, animal o artificial de las fibras mediante métodos sencillos. Aunque normalmente no se esperan fibras artificiales, estas pueden venir de contaminación con envases, de fraudes u otras situaciones (Frank *et al.*, 2009).

Preparación de las muestras

En cuanto a la preparación de las fibras para la observación microscópica, depende de la información que se quiera conseguir y básicamente son las siguientes:

- Obtención de la muestra.
- Meter la muestra en xilol durante 24 horas para permitir el aclaramiento de la pieza de estudio.
- Montaje de la muestra completa en cortes en sentido longitudinal:
 - Este material se levanta con una pinza fina y se coloca sobre un portaobjetos limpio. Sobre este se deposita una gota de xilol y posteriormente se realiza el montaje con bálsamo de Canadá.

Técnica para la obtención de la muestra

Consiste en la provisión del material que se desea estudiar por medio del microscopio. El método seleccionado debe ser el adecuado para cada tipo de material.

En todos los casos el instrumental con el cual se seccionan los tejidos debe estar muy afilado para evitar aplastar sus elementos, así como se debe sortear cualquier otro tipo de maltrato en su manipulación.

- Consiste en la extracción de pequeños fragmentos de tejido de material arqueológico seccionando con instrumentos cortantes (el bisturí o tijeras).

Cualquiera sea el procedimiento empleado para la obtención, el material que resulta del mismo debe ser inmediatamente procesado para evitar los cambios estructurales.

Proceso de inclusión y aclaramiento de la muestra

La utilización de solventes que produzcan transparencia en los tejidos, entre ellos se encuentran: xilol, toluol, acetona, benceno.

Para el desarrollo del estudio se utilizaron viales (tubos ependorf) con 1 ml de xilol, donde fueron incluidas las muestras (material arqueológico) durante 24 horas a temperatura ambiente (20 °C) para el proceso de aclaramiento (diafanizado).

Montaje

Consiste en colocar la muestra sobre una lámina de vidrio (portaobjetos) y una delgada lámina de vidrio llamada cubreobjetos, el cual se adhiere con resina transparente conocida como medio de montaje. El medio de montaje utilizado fue el bálsamo del Canadá.

Observación microscópica

En todo el desarrollo del trabajo se emplearon patrones microscópicos actuales de fibras vegetales y de origen animal.

Análisis microscópico

En la mayoría de los estudios realizados a textiles de origen arqueológico, la cantidad de muestra es reducida y los detalles macroscópicos son irrelevantes. Es ahí donde el análisis microscópico cobra importancia por ser muchas veces la única instancia posible de análisis (Frank *et al.*, 2009).

Análisis cualitativo

La muestra se observa con un objetivo de 4x para determinar la regularidad de la sección. Las fibras vegetales se observan más irregulares, las fibras de origen animal se ven bastante regulares y las sintéticas, a esos aumentos, aparecen totalmente regulares. Mientras que con el objetivo de 40x se diferencian los tipos de fibra. Posteriormente, se observa la muestra con un objetivo de 100x que permite contemplar las características morfológicas particulares de cada fibra sujeto de estudio.

Los resultados pueden verse en el Cuadro 1:

Código	Muestra (fragmentos de fibras externas)	Técnica	Forma	Características
001	Vellón desflecado de color café (20 mm)	M/F	Fibras planas sueltas	Algodón
002	Hilo delgado fino de color café (1 mm)	M/F	Fibras planas sueltas	Algodón
003	Asa/tiro de la bolsa café oscuro (80 mm)	M/F	Fibras planas agrupadas	Maguey
004	Asa/tiro de la bolsa café (30 mm)	M/F	Fibras planas agrupadas	Maguey
005	Hilo suelto delgado de color (20 mm)	M/F	Fibras planas agrupadas	Maguey
006	Hilo delgado fino de color café (70 mm)	M/F	Fibras planas agrupadas	Maguey
007	Trama doble café oscuro (20 mm)	M/F	Fibras planas agrupadas	Maguey
008	Urdimbre café claro (10 mm)	M/F	Fibras planas sueltas	Algodón

En todo el desarrollo del trabajo se emplearon patrones microscópicos actuales de fibras vegetales y de origen animal.

009	Trama café claro desflecado (20 mm)	M/F	Fibras planas sueltas	Algodón
010	Urdimbre café claro (10 mm)	M/F	Fibras planas sueltas	Algodón

Cuadro 1: Material de procedencia del sitio arqueológico Caverna del Monte de la Fondura (bolsón). Exterior del bolsón (M/F= Microscopio Fotónico). Ver Anexo 1.

Fuente: Elaboración propia.

Código	Muestra (fragmentos de fibras internas)	Técnica	Forma	Características
1	Hilo delgado fino de color café claro (1 mcm)	M/F	Fibras finas	Fibra de alpaca
2	Hilo delgado fino de color café claro (1 mcm)	M/F	Fibras finas	Fibra de vicuña

Cuadro 2: Material de procedencia del sitio arqueológico Caverna del Monte de la Fondura (bolsón). Interior del bolsón (forro) (MF= Microscopio Fotónico). Ver Anexo 2.

Fuente: Elaboración propia.

La metodología empleada permitió una aproximación a la composición del textil y arrojó resultados bastante óptimos teniendo en cuenta el grado de conservación en el que se encuentra el textil.

- Se evidencia que el textil sujeto de estudio está confeccionado, en su parte externa, por una mezcla de fibras de dos especies. Una de ellas es el maguey (fibras planas agrupadas) y la otra una fibra fina (tipo algodón).
- Las fibras del interior (forro) del bolsón son de tipo animal. Corresponde a una alpaca (*Lama pacos*) y a una vicuña (*Vicugna vicugna*).
- Los métodos utilizados en los exámenes de microscopía óptica, junto con los resultados obtenidos mediante microfotografías, permitieron realizar un análisis comparativo con patrones actuales de pelo de camélidos andinos y fibras vegetales, revelando similitudes morfológicas y estructurales.
- Sin embargo, se debe tener en cuenta que las publicaciones que se tomaron como referencia pertenecen a investigaciones desarrolladas en el extranjero, lo que podría causar algún tipo de controversia con los resultados obtenidos.
- El estudio realizado es satisfactorio porque los métodos empleados son aplicables y de bajo costo.

Agradecimientos

Debo expresar mi profundo agradecimiento a Edmundo Salinas Camacho, director del Museo Antropológico de la Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca, por la colaboración prestada y el acceso a la reliquia arqueológica (bolsón de la Caverna de la Fondura), sujeto de estudio en este artículo.

Bibliografía

ALFARO GINER, Carmen.

1984. *Tejido y cestería en la península ibérica. Historia de su técnica e industria desde la prehistoria hasta la romanización*. Biblioteca Prehistórica Hispánica XXI. Madrid, España.

ACEVEDO, Nieves.

2010. “Recuperación de un objeto de fibra vegetal de origen prehispánico (norte de Chile)”. En: *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, vol. 59: 105-109. Santiago de Chile, Chile.

FRANK, Eduardo *et al.*

2009. *Metodología de identificación cualitativa y cuantitativa de fibras textiles naturales*. Disponible en: <https://pa.bibdigital.ucc.edu.ar/1330/>

MALO PIEDRA, Mónica.

2015). “Los textiles en el mundo andino”. En: *Revista Artesanías de América*, núm. 74: 82-87. Cuenca, Ecuador.

MARTÍNEZ, María Soledad.

2017. “Tecnología textil histórica en contextos rituales prehispánicos. Antofagasta de la Sierra, Catamarca, noroeste argentino”. *Comechingonia*, vol. 21, núm. 2: 1-10.

MELLADO VARAS, V

2014. *La fibra vegetal chilota como patrimonio cultural inmaterial : estudio de caso de la colección del Museo Regional de Ancud*. Tesis para optar al grado de Licenciatura en Artes, mención en Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile. Facultad de Artes. Santiago de Chile, Chile.

SALINAS, Edmundo.

2004. “Reconocimiento arqueológico de la Caverna del Monte de la Fondura”. *Jornadas Arqueológicas Primera versión (Sucre, mayo 2004)*. Museo Antropológico/Centro de Investigación Arqueológica. Sucre, Bolivia.

Anexo 1

Material de procedencia del sitio arqueológico Caverna del Monte de la Fondura (bolsón)

Fibras externas

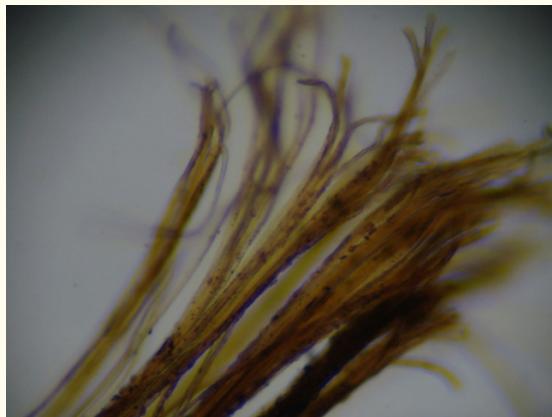
Vellón desflecado de color café (20 mm):

Hilo delgado fino de color café (1 mm):



◆ ANÁLISIS CUALITATIVO DE FIBRAS UTILIZADAS EN LA ELABORACIÓN DE TEXTILES DE CONTEXTO ARQUEOLÓGICO:
MATERIAL DE PROCEDENCIA DEL SITIO ARQUEOLÓGICO CAVERNA DEL MONTE DE LA FONDURA (BOLSÓN)

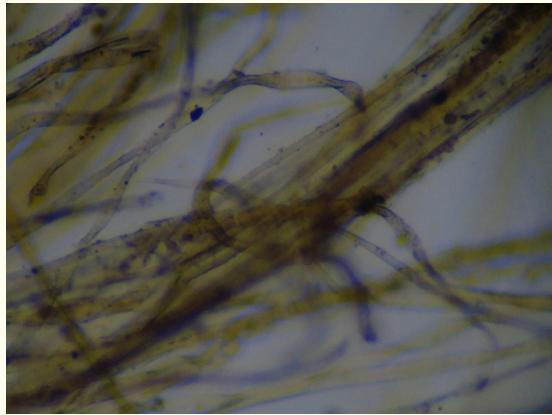
Asa/tiro de la bolsa café oscuro (80 mm):



Asa/tiro de la bolsa café (30 mm):



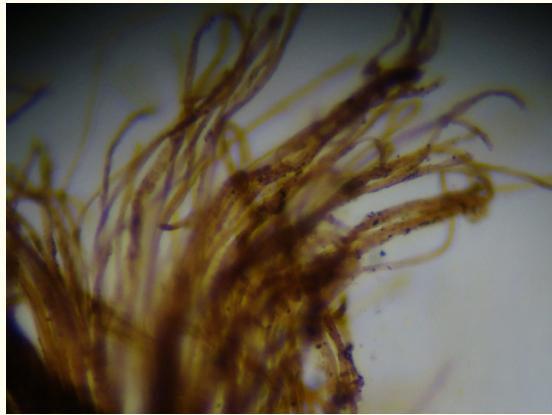
Hilo suelto delgado de color (20 mm):



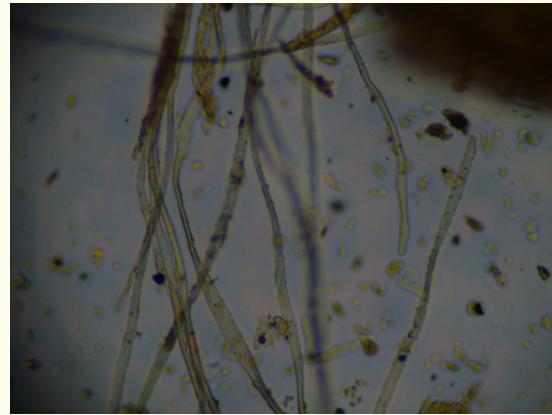
Hilo delgado fino de color café (70 mm):



Trama doble café oscuro (20 mm):



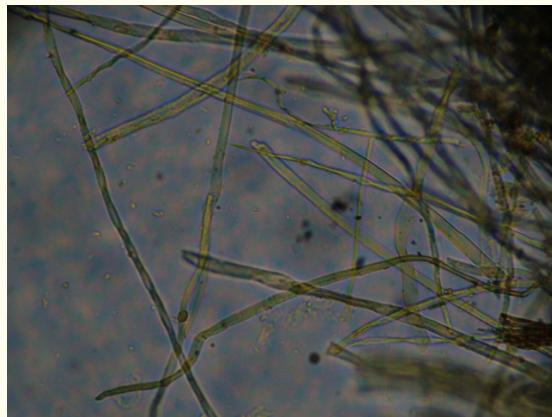
Urdimbre café claro (10 mm):



Trama café claro desflecado (20 mm):

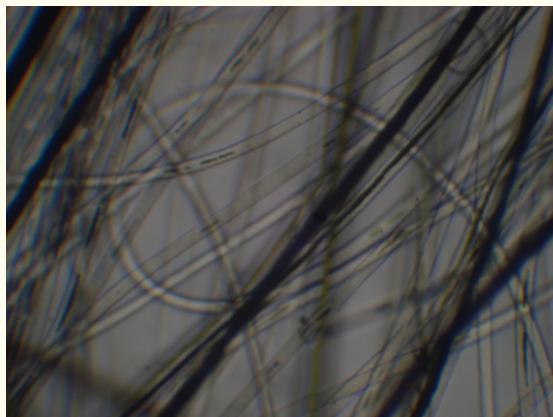


Urdimbre café claro (10 mm):



Fibras internas

Muestra 1: Fibras de vicuña.



Muestra 2: Fibras de alpaca.



EL MONOLITO DE ORURO (HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE UNA ANTIGUA DEIDAD ACUÁTICA)

*THE MONOLITH OF ORURO
(TOWARDS AN INTERPRETATION
OF AN ANCIENT AQUATIC DEITY)*

RICARDO J. LLANQUE FERRUFINO¹
VERÓNICA E. LLANQUE FERRUFINO²

Resumen

En la Casa de la Cultura Simón I. Patiño, perteneciente a la Universidad Técnica de Oruro, se encuentra un monolito que fue dejado para resguardo en fecha indeterminada y sin el conocimiento de quien habría sacado el mismo del yacimiento arqueológico que le corresponde. Desde fecha, han pasado 40 años que lleva en dichas instalaciones. Un análisis detallado de la iconografía con la que cuenta este monolito nos muestra las aparentes relaciones simbólicas establecidas entre Tiwanaku con la serranía de los urus, en el trayecto de un antiguo Dios acuático al mar o la Kapaq Qucha. El presente estudio es interpretativo y se nutre del análisis de mitos locales y las investigaciones desarrolladas por especialistas, concibiendo una posible interpretación de la presencia de este monolito en tierras orureñas.

Palabras clave: Monolito de Oruro, etnohistoria preinca, etnohistoria del Collasuyu, urus y Tiwanaku, arqueología simbólica.

Abstract

In the Casa de la Cultura Simón I. Patiño, belonging to the Universidad Técnica de Oruro, there is a monolith that was left for safekeeping on an undetermined date and without the knowledge of who would have removed it from the corresponding archaeological site. Since then, 40 years have passed since it has been in that place. A detailed analysis of the iconography of this monolith shows us the apparent symbolic relationships established between Tiwanaku and the Urus mountain range, on the journey of an ancient aquatic God to the sea or the Kapaq Qucha. The present study is interpretive and draws on the analysis of local myths and research carried out by specialists, conceiving a possible interpretation of the presence of this monolith in Oruro lands.

Keywords: *Oruro Monolith, Pre-Inca ethnohistory, Collasuyu ethnohistory, urus and Tiwanaku, symbolic archeology.*

1 Antrópologo y docente universitario en la Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales en la Universidad Técnica de Oruro (UTO). Correo electrónico: llanfer2000@gmail.com

2 Antróloga y docente universitaria en la Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales en la UTO. Correo electrónico: veroferrufinollam@gmail.com

Introducción

Afinales de la década de 1970, los funcionarios de la Casa de la Cultura dependiente de la Universidad Técnica de Oruro, recibieron en calidad de custodio un monolito con referencia tiwanakota, objeto que había sido obtenido en cercanías de la provincia Cercedo de Oruro. Lamentablemente en aquella época, la falta de un registro real de la procedencia de los mencionados restos, nos han dejado sin conocimiento de su lugar de origen.

De esta manera, no solo el monolito, sino también otros objetos se hallan resguardados en este edificio, entre los que destaca algunas piezas tiwanakotas y cabezas clavas que se encuentran en proceso de formar parte de una exposición permanente en esta institución. El monolito, objeto de nuestra investigación, tiene 13 cm de grosor y 67 cm de largo, es pequeño en comparación con los descubiertos en Tiwanaku, los cuales miden entre dos a tres metros.

Sin embargo, la presencia de este monolito en tierras orureñas nos permite cuestionarnos sobre qué relación pudo haber existido entre tiwanakotas y su presencia en otros lugares como el caso de los wankaranis u otros grupos étnicos, que vivían en territorio orureño. Así mismo, ver cuál es la representación simbólica de estos objetos suntuarios o de expansión; si se habrá intentado formalizar una religión panandina en esa época; o a qué dios o diosa representa este monolito. Bajo esas características, el presente artículo desarrollará una hipotética interpretación iconográfica del mencionado objeto bajo los siguientes consignas: (a) el rol de los monolitos en la época tiwanakota; b) relación del monolito de Oruro con otros similares; c) una posible interpretación simbólica a partir de los signos identificados en el monolito de Oruro; y d) la conexión establecida a partir de este objeto entre Tiwanaku con Oruro.

Métodos

El método al cual recurrimos para este trabajo es el cualitativo de tipo heurístico, puesto que se busca comprender la complejidad de las experiencias humanas y sociales, buscando interpretar y analizar los significados y las percepciones subjetivas de los participantes más aún si se considera que se estudia un objeto representativo de esta cultura. Se investiga para aprender, aunque esto es discutible ya que inconscientemente podemos reflejar nuestros esquemas mentales (Rossman y Rallis, 1998; citado en Programa de Investigación estratégica en Bolivia, 2007).

La validez (interna como externa) de nuestros datos se establecen a partir del análisis bibliográfico e histórico de la expansión tiwanakota a partir de sus objetos, como el monolito que se estudia, y expertos que han adelantado estos estudios en el campo arqueológico y antropológico. Además nos inspiramos en las teorías interpretativas desde una antropología de los objetos planteados por Kopytoff (1991) y la etnohistoria oral reflejada en las leyendas que han sobrevivido al tiempo, pero que han sido reinterpretadas como fruto de este dinamismo cultural. Somos conscientes que el proceso ideológico en diferentes etapas de la historia ha contaminado muchas leyendas antiguas, pero un análisis comparativo entre los objetos arqueológicos y las leyendas podría dar mayores luces a la interpretación de este tipo de objetos.

Esto nos sirve para desarrollar el análisis iconográfico como plantea Villanueva, que se inspira en el modelo de Karadimas, ya que este comienza por el pensamiento indígena para luego acercarse munido de este a la iconografía (Villanueva, 2002). Como toda investigación, esta se

somete a la crítica, pero es mejor tener una interpretación provisional que pueda ser fortalecida o negada en el futuro por otros especialistas a no contar con nada.

Para Mattox (2011), Tiwanaku fue el centro de un sistema de gobierno urbano que extendió su cultura material por los Andes Centro Sur, entre aproximadamente el 400 y 1100 d. C., un periodo general llamado Horizonte Medio, porque presentaba un cuerpo relativamente homogéneo de material cultural originario de Tiwanaku que luego cayó en declive.

(Pero) en el orden cultural de Tiwanaku, (este) se extendió gracias a las caravanas de llamas que se movían y comerciaban a través de la cuenca del Titicaca [...] lo que permitía acceso a asociaciones comerciales de larga distancia (traducción propia de Browman, citado en Mattox, 2011: 38).

En Tiwanaku IV, el sitio se expandió dramáticamente, no solo en las principales construcciones monumentales, sino también en los conjuntos residenciales dentro y fuera del territorio centro ceremonial con foso del sitio (Couture 2002, 2003; Janusek 2003a; citado en Mattox, 2011: 34). Se puede hipotetizar que el monolito perteneciente a la Casa de la Cultura de Oruro pertenece a esta época, sin embargo, para abundar en mayores detalles, identificaremos algunos aspectos que conllevan al contexto histórico ideológico del mismo.

Rol simbólico funcional de los monolitos

Como mencionan Guengerich y Janusek (2020), los monolitos han sido poco estudiados, posiblemente se deba a la falta de contexto (arqueológico), la manipulación, modificación, y reubicación que han sufrido, por lo que los investigadores son reacios a hacer conjeturas. Además de ello, se debe considerar que la gran tendencia de análisis se centra en tres monolitos: el Ponce (Torres y Torres, 2014), el Bennett y el Fraile (Agüero *et al.*, 2003); esta centralización impide apreciar incluso hasta cincuenta tipos de monolitos diferentes documentados desde el siglo XVIII, de los cuales estos autores destacan al monolito de brazos extendidos como una variante, siendo el acompañante de los monolitos principales de presentación (Agüero *et al.*, 2003).

Quien desarrolla la idea de que existe toda una tipología de estatuas de Tiwanaku, diferentes a las tres principales, es Mattox (Güengerich y Janusek, 2020). En la actualidad, la falta de interpretación de todas estas variantes, muestra todo un universo oculto, que aún no ha sido desentrañado.

Con ello, nos cuestionamos cuál el rol funcional de los monolitos. En primera instancia, debemos considerar la visión que identifican Kolata y Ponce (1993); ellos en el cosmograma de Tiwanaku como una forma no solo de engrandecer a la ciudad de Tiwanaku, sino también a los individuos que se ubicaban en la cúspide de su jerarquía social. De esa manera, al incorporar las montañas sagradas al recinto lítico lacustre, las élites de Tiwanaku pudieron monopolizar las interacciones con los elementos sagrados del paisaje. Esta organización destacó una división de clases en la ciudad. Asimismo, se destaca una división de clases en la ciudad en la que las élites pudieron ubicarse en el centro de una cima concéntrica de estatus social urbano, lo que las convirtió tanto física como socialmente en centrales para el funcionamiento continuo de Tiwanaku en su orden cosmológico (Kolata, 2003; citado en Mattox 2011: 40). De esta manera, los tiwanakotas llevaron el espacio geográfico sagrado (lago y cerros principales) a su ciudad y los reprodujeron

mediante sus construcciones monumentales que semejaban estos espacios sagrados. Así, la ciudad era una representación en mediana escala de todo el universo simbólico sagrado del lago. Sin embargo, esto no explica en todas sus dimensiones la realidad vivida en estos lugares, sobre todo en el Periodo Imperial y si este proceso expansivo fue mediante la diplomacia (Albarracín *et al.*, 2014) o la fuerza militar como han referido otros autores (Mattox, 2011; Aramburu, 2011; Cuynet y Villanueva, 2019).

Los monolitos que gobernaban junto a la élite en este espacio han sido interpretados de dos maneras: a) como representaciones de autoridades o b) personificación de los ancestros míticos o deidades. Asumimos que la segunda es la más adecuada, puesto que Janusek (2005a) refiere que la roca con la que fueron desarrollados los monolitos era o del lago o de los cerros elegidos como representativos³. De esta manera, las deidades no solo estaban reflejadas en la iconografía simbólica, sino en el *qamac* o esencia viva que emanaba de la misma roca que había salido de las entrañas del cerro-deidad; por tanto, era el Dios en persona representado en la roca, el que atendía a los fieles en Tiwanaku.

La personificación a partir del objeto ha sido estudiada por Augé (1996) en África; el autor refiere que la presencia del soberano o representante del Dios debe ser permanente y no debe cambiar su posición, esto con el fin que su vigilia permanente mantenga la armonía. Por ello las sociedades idearon la noción de doble o sustituto, que era un objeto fetiche como las coronas (paladíón) y estatuas que lo representarían; de ello se asume que los monolitos principales eran representaciones de las deidades o ancestros míticos tiwanakotas principales, y que la élite era representada como los monolitos acompañantes del mismo. De esa forma los monolitos eran “[...] agentes emplazados activos e interactivos dentro de la sociedad y la ceremonia tiwanaku” (traducido de Janusek, 2020, citado en Güengerich y Janusek, 2020:24), permitían con su presencia en los templos semisubterráneos, mantener el equilibrio y armonía con la naturaleza, el cosmos y las sociedades andinas.

Los monolitos que gobernaban junto a la élite en este espacio han sido interpretados de dos maneras: a) como representaciones de autoridades o b) personificación de los ancestros míticos o deidades.

Asimismo Güengerich y Janusek (2020) refieren que los monolitos que se asentaban en los templos deberían ser tres. Al medio uno de presentación (con *keru* y tableta inhaladora, la deidad en sí) y dos acompañantes de norte a sur o de este a oeste, que estaban emparentados con los chachapumas. La iconografía de estos acompañantes muestra su rol sacerdotal y de verdugo. De esta manera se presentaba el Dios principal con sus acompañantes. De ser así, surgen tres alternativas, los monolitos encontrados en zonas alejadas y que son de menor tamaño a los del núcleo central muestran a dioses locales emparentados con Tiwanaku, o

3 Con arenisca roja de los cerros del Kimsachata, se construyó recintos y monolitos en Khonko Wankane y Tiwanaku, el color de la piedra fue lo más importante en su elección. En palabras de Janusek, “La andesita es predominantemente gris azulada y procedía de canteras en varios lugares cerca de los límites de la parte sur del lago Titicaca” (Janusek, 2005a:174). El autor igualmente refiere que el color azul de la andesita estaba relacionado con el azul del lago, en cambio la arenisca habría simbolizado la fuerza generadora ancestral de las montañas locales.

◆ EL MONOLITO DE ORURO (HACIA UNA INTERPRETACIÓN
DE UNA ANTIGUA DEIDA ACUÁTICA)

los muestran en un sentido de vasallaje con la ciudad de Tiwanaku; o en realidad son representaciones de un ancestro mítico relacionado con el enclave cultural.

Se puede asumir que la presencia de un monolito pequeño de arenisca en Oruro fue parte de la estrategia expansiva de Tiwanaku en esta región; posiblemente un culto regional bajo la noción de enclave cultural. La diferencia entre cultos locales y regionales las aclara Turner (1974; citado en Janusek, 2005a), mencionando que el primer tipo corresponde a menudo a colectividades o facciones políticas y subraya la exclusividad, mientras que el segundo tipo depende de los “lazos rituales” que unen tales grupos e integran vastas regiones. Los cultos locales enfatizan la identidad y memoria local, mientras que los cultos regionales acentúan los ideales y valores comunes (Turner, 1974; citado en Janusek, 2005a: 162). Además, si bien Tiwanaku recreó en su ciudad el territorio circundante en el lago, en el caso de la antigua isla uru, sus cerros ya tenían una cosmovisión al interior. Ello nos lleva a pensar si las denominaciones de los cerros de la serranía uru realmente representan una lógica uru, una tiwanakota o es mixta. Es muy posible que el monolito haya sido desenterrado de un espacio que era un templo semisubterráneo del enclave tiwanakota que vivía en cercanía a la antigua isla Uru Uru que hoy es la ciudad y que difiere con lo que plantean Albarracín *et al.* (2014), que la consolidación de un culto regional se establece en función a toda una tradición académica que refiere que el modelo de Tiwanaku no fue de control de pisos ecológicos, sino de fortalecer las relaciones comerciales.

Se tiene varios monolitos pequeños pero, como se dijo, aún no existen interpretaciones satisfactorias sobre su rol y simbología. Un monolito similar al de Oruro se encuentra en el ala Michael C. Rockefeller del Museo Metropolitano del Arte de Nueva York en Estados Unidos, tiene como descripción del museo lo siguiente:

Una versión pequeña de un tipo de imagen de piedra con columnas que existió en Tiwanaku, en tamaños que alcanzan los siete metros de altura, representa a un fundador de un linaje de élite. Si bien las esculturas de tamaño completo pueden haber sido parte de rituales públicos en honor a los antepasados, la versión más pequeña puede haber sido para ceremonias privadas realizadas por familias o clanes de clase alta (traducido de Museo Metropolitano de Arte, Nueva York).⁴

El análisis iconográfico de esta imagen, que desarrollaremos más adelante, nos lleva a pensar que estos monolitos pequeños en realidad forman parte de un conjunto más amplio y tienen otro significado al identificado por el museo.

Para finalizar este acápite no se debe olvidar que la teoría más conocida de la decadencia tiwanakota está en base al problema ambiental (Argollo y Mourguíart, 1995), pero esto no explica cómo luego de tanto tiempo de vigencia de este estado, con su caída, la influencia de los monolitos se haya extinguido, fortaleciendo la construcción de grupos dispersos en períodos posteriores como menciona Arano (2021) o incluso el abandono de los cultos por parte de las regiones periféricas (Cuyñet y Villanueva, 2019).

⁴ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/313010>

Resultados

Relación del Monolito de Oruro con otros similares

En la última fase de Tiwanaku se desarrollan dos estilos característicos, el estilo Mocachi y el estilo Tiwanaku que data del periodo de expansión estatal (Janusek, 2005a). El monolito de Oruro, diminuto en relación a los de la ciudad central, al parecer corresponde al estilo Tiwanaku Expansivo con influencia Mocachi. Seguramente fue realizado para participar de la adoración y fiestas comunales tiwanakotas que se desarrollaban en la región, por parte de su enclave cultural.

Agúero *et al.* (2003) refieren que el monolito Fraile y el monolito de Puno guardan diferencias sustanciales con los monolitos Bennett y Kochamama por sus características de diseño. En efecto el monolito al parecer, estaría emparentado con otros que se encuentran en Estados Unidos. El primero, es el mencionado monolito del Museo Metropolitano de Arte identificado por Berenguer (1985) y Torres (2001), que lo consideran de origen puneño, pero que el museo refiere su origen en Bolivia sin mencionar el lugar de extracción. Tiene una antigüedad de 500-1000 d. C., por el estilo del mismo, está emparentado con el de Oruro, tiene las siguientes dimensiones Alto 18 3/8 x Ancho 4 7/8 x Fondo 5 in (46,7 x 12,4 x 12,7 cm), sus características son las siguientes:

La figura, contenida dentro de los límites aproximadamente rectangulares del bloque de piedra, tiene una gran cabeza rematada por una gorra sencilla con una correa para la barbilla. Los ojos prominentes, cuadrados y ligeramente saltones, tienen cabezas de animales de perfil pequeño incisas debajo de ellos como una banda de lágrimas. La figura sostiene dos objetos, posiblemente bandejas de rapé, con manos estilizadas y simétricas fuertemente apretadas contra su pecho desnudo. Una falda escocesa estampada con un diseño delicadamente grabado de rostros estilizados y cuadrados en diagonal cubre la parte inferior del cuerpo. Es un arreglo conocido de los textiles de la época. Un cinturón ancho rodea la cintura para mantener el kilt en su lugar. Está decorado con medallones rayados que recuerdan el rostro rayado de la principal deidad de Tiwanaku (traducido de Museo Metropolitano de Arte, Nueva York).⁵

Por otro lado, se conoce la existencia de otro monolito de similares características, el mismo que está en subasta en el sitio web Artkhade,⁶ en esta página se refiere la procedencia boliviana del mencionado objeto de 44 centímetros con una antigüedad referida de entre 300 -700 d.C.

Como se puede apreciar en la Figura 1, este monolito simula un cuerpo más grueso, pero comparte las mismas características, la falda con las imágenes cuadradas y de cabezas de bagre, la faja que le da la identidad específica donde se puede apreciar a los seres acuáticos en señal de surgimiento (antiguamente se interpretó estas imágenes en el Monolito Fraile como hombres cangrejo) del lago cuenta con un *keru* y una tableta rape. La cabeza no tiene orejeras y la falda tiene la misma iconografía que de los otros monolitos, que al parecer representaría a la misma deidad pero en otros espacios geográficos.

Por las características identificadas, este monolito también comparte la iconografía del monolito orureño; los monolitos pequeños al parecer reflejan las características del monolito El Fraile, se puede apreciar la relación entre estos a partir de la asociación que se genera en función al cinturón o faja donde se aprecia el desarrollo de la deidad central (Figura 2).

5 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/313010>

6 <https://www.artkhade.com/en/object/HwEbvxV/a-tiwanaku-figure-bolivia>

◆ EL MONOLITO DE ORURO (HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE UNA ANTIGUA DEIDA ACUÁTICA)



Figura 1: Monolitos emparentados con el Monolito de Oruro. a. Monolito N°1979.206.833 (fotografía de Museo Metropolitano de Arte de Nueva York), b. Monolito El Fraile (Janusek 2005a:179, figura 9), c. Monolito MET (Artkhade).

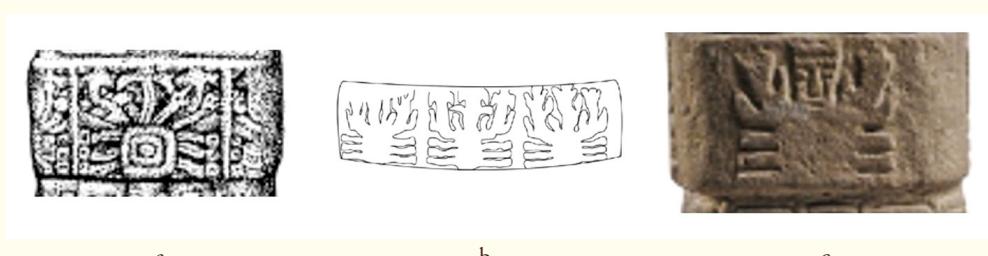


Figura 2: Proceso de desarrollo del Dios a partir de las fajas de monolitos. a. Detalle de la faja del Monolito N°1979.206.833 (Museo Metropolitano de Arte de Nueva York). b. Detalle de la faja del Monolito El Fraile (Guengerich y Janusek, 2020:17, figura 10). c. Detalle de la faja Monolito MET (Artkhade).

Esta apreciación contradice lo planteado por Güengerich y Janusek (2020) que refieren que el cinturón del monolito El Fraile en realidad representan la imagen de los cactus de San Pedro. Al contrario, parece que este monolito está reflejando el proceso transformativo del Dios del agua, si asociamos a los diferentes monolitos identificados en el trayecto del lago Titicaca, Desaguadero, Poopó y que culminan (a menos que haya nuevos descubrimientos arqueológicos) en Tarapacá o algún lugar de la costa (Figura 3).

Iconografía del Monolito de Oruro

Con estas consideraciones, a continuación, se presentarán las características más relevantes en cuanto a la iconografía del Monolito de Oruro.



a

b

c

Figura 3: Monolitos pequeños y su relación con el de Oruro. a. Monolito N°1979.206.833 (Museo Metropolitano de Arte de Nueva York). b. Monolito MET (Artkhade). c. Monolito de Oruro (fotografía de los autores).



Figura 4: Gorro bonete del Monolito de Oruro.
Fuente: Elaboración propia.

Gorro bonete. El monolito tiene un bonete sin puntas semiesférico, quizás afelpado, símbolo de status y prestigio; representaría posiblemente un tejido anudado con lana de camélido (¿vicuña?), se debe considerar que Del Rio (2005) menciona, por ejemplo, que es característico en el Oruro incaico que los soras también hayan tenido este tipo de gorros (Figura 4).

Orejas y saltas de cóndor y halcón. Se identifica la presencia de orejas, tanto a la izquierda como a la derecha, y al parecer (Figura 5), el gorro semiesférico se componía además de saltas (más de tipo adorno, simbólico) que refieren a dos cintas con la representación de cabezas falcónidas

◆ EL MONOLITO DE ORURO (HACIA UNA INTERPRETACIÓN
DE UNA ANTIGUA DEIDA ACUÁTICA)

que parecen ser cóndores⁷; de igual manera se podría presumir que estas saltas sean parte de un barbiquejo (de tipo utilitarista para sujetar el gorro), pero al parecer el referente simbólico es el más representativo. El cóndor sería la representación del grupo tiwanakota del enclave orureño, comparando la propuesta de Arano (2021).

Rostro con lágrimas (llama u otorongo). Sus ojos cuadrados y su nariz en forma de “T”, permiten hipotetizar que es una máscara, las orejas están talladas en alto relieve (Figura 6). En las mejillas tiene un adorno y de sus ojos bajan lágrimas que terminan en una cabeza de camélido, se puede asumir que son vicuñas tanto por la representación simbólica de la misma en la región (la vicuña está emparentada con el Dios Kon y el Tío actual), como en el carácter sacralizado del animal con la lluvia⁸. Aunque no se puede negar que podría estar emparentado con el otorongo que también tiene relación con el agua (Villanueva, 2022), aunque en la imagen no se representan colmillos. El personaje lleva un gorro del cual caen unas cintas que terminan en cabezas de cóndor, que ya hemos analizado.

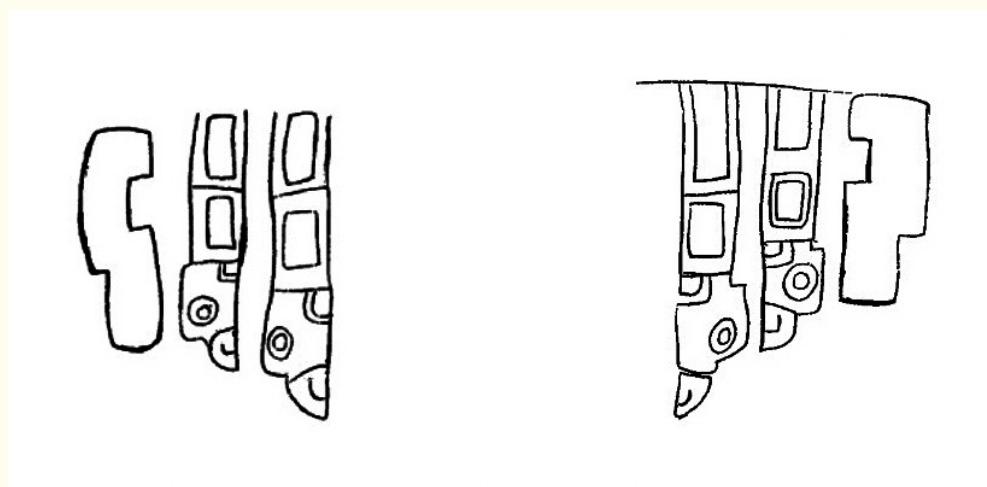


Figura 5: Detalle de orejas y saltas del rostro del Monolito de Oruro.

Fuente: Elaboración propia.

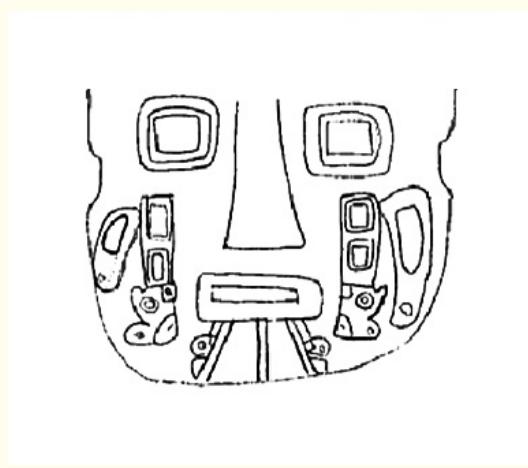


Figura 6: Detalle de rostro con lágrimas del Monolito de Oruro.

Fuente: Elaboración propia.

7 Uno más grande y otro más pequeño; otra posibilidad podría ser que es un cóndor el mayor y un halcón el menor.

8 Las llamas y vicuñas son obligadas a llorar luego de estar varios días sin comer ni beber amarradas en la plaza central, se afirmaba que su llanto conmovía a los Dioses y estos generaban la lluvia para consolar al animal fetichizado (Poma de Ayala, 2006).

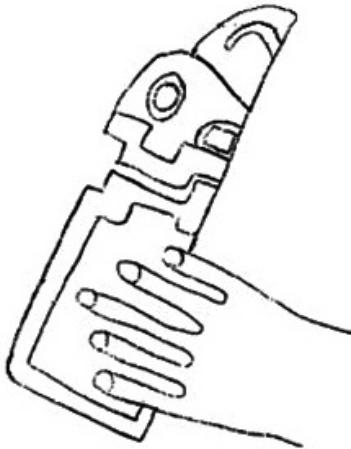


Figura 7: Detalle de la tableta inhalatoria del Monolito de Oruro.

Fuente: Elaboración propia.

Tableta inhalatoria y vaso keru. La característica de la tableta inhalatoria es que presenta una figura falcónida como adorno en la parte superior (Figura 7). No se puede distinguir si las manos son derecha o izquierda, puesto que en ambas la proporción y forma de los dedos no pueden distinguirse ya que el pulgar oponible no se distingue del resto de los dedos que están separados y tiene uñas. En este caso los cinco dedos similares al parecer reflejan la perfección individual del Dios⁹ o es el estilo característico de este tipo de monolitos de ese tamaño, ya que a nivel general ninguno de los monolitos pequeños tiene el medio puño, “con este término se describe una posición de la mano con el pulgar erecto a un lado y los cuatro dedos doblados de manera que las uñas permanezcan visibles” (Sharon y Donnan, 1974:58-59 citado en Torres, 2001:449).

En cambio, el vaso *keru*, está representado en su parte superior con una especie de bagre o pez suche con dos cabezas o dos bagres separados por agua (la diferenciación central) entre las dos cabezas; asimismo, en la parte superior del *keru*, de donde se bebe, el borde está reflejado por las líneas verticales igualmente partidas como la apertura del agua (Figura 8). Blanco (1904) refiere que en el río Desaguadero había pesca abundante de suche, por lo cual este pez estaría representado en esta iconografía. Al parecer el monolito es masculino, no tiene ninguna prenda en el pecho y los elementos simbólicos con los cuales está adornado reflejan este género.

9 Analizando algunos mitos de origen, se puede hipotetizar que el número cinco antiguamente era deidificado por los andinos; si se analiza el mito de Pachacamak, antes de la nueva humanidad el sol concibe con la mujer inicial y le dice que espere cuatro días para que nazca su hijo, más el día de encuentro hacen cinco días. Por otro lado, en el mito de Catequil, el Dios Creador Atagujo tiene dos hijos llamados Sagad Zabra y Vaun Gabrad, además de dos criados Uvigaicho y Vustiqui, que en total junto al Dios hacen cinco. En el mito de Pariaqaqa, la humanidad inicial revive a los cinco días; las sementeras maduran a los cinco días, muere el sol y reina la noche por cinco días; el mismo Pariacaca está conformado por cinco hombres, entre otros ejemplos. El cinco en este sentido se asumiría como el ser humano completo ¿dos brazos, dos piernas, una cabeza? En cambio la nueva humanidad se consolida con el número tres como el punto de unión de contrarios; en el mito de Pachacamak, el sol crea a la nueva humanidad a partir de tres huevos, el primero de oro a los hombres, el segundo de plata a las mujeres y el tercero de cobre a los plebeyos; en el mito de Pariacaca, que está emparentado con la lluvia y los truenos, este desea unirse a una hermosa mujer llamada Chuquisuso, que le pide la unión luego de tres días y también que se rieguen sus campos. Por lo tanto, el tres sería el número de la nueva humanidad que significaría la fertilidad, es el reflejo de que el individuo completo es como una pareja, no es el individuo solo (Montes, 1999).

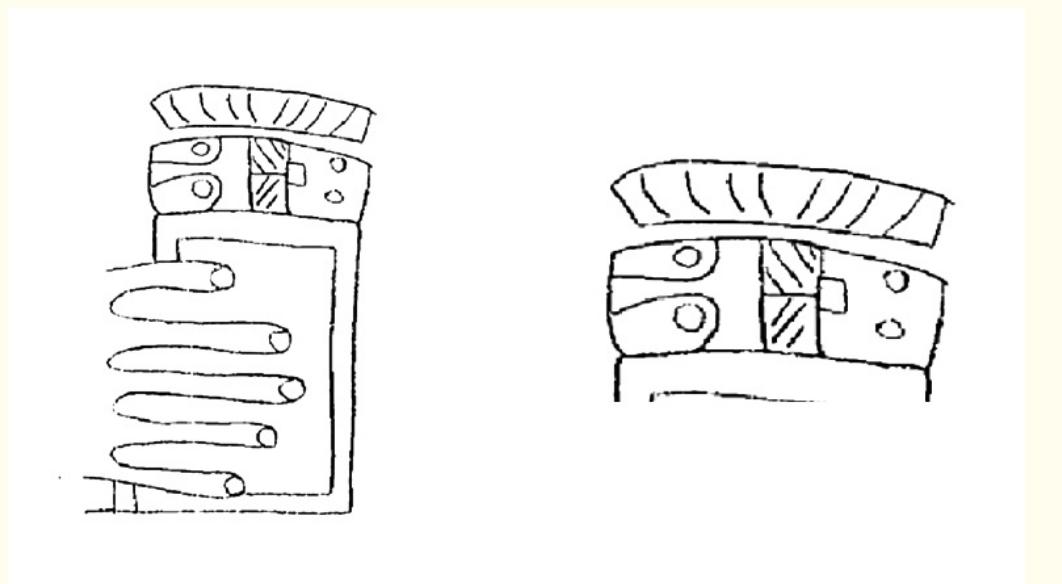


Figura 8: Detalle del vaso *keru* de Monolito de Oruro. Nótese la parte superior que semeja al pez bagre.
Fuente: Elaboración propia, 2024.

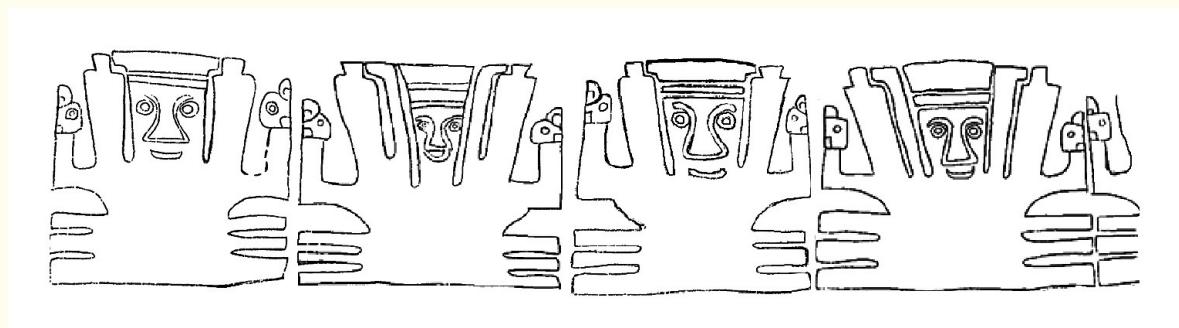


Figura 9: Detalle del Dios del Agua en la faja de monolito de Oruro (lateral, frontal, lateral, trasero).
Fuente: Elaboración propia.

Faja con el Dios del Agua. El detalle más significativo resulta ser la banda-faja que es usada como cinturón, ahí se refleja en los cuatro costados la imagen antropomorfa de un dios, aunque en realidad serían cuatro¹⁰ si comenzamos analizando la imagen frontal de la faja. Se puede observar que tiene en sus espaldas al parecer adornos que reflejan su carácter divino, es posible que sean el reflejo de báculos con ¿estólicas?, pero que no tienen elementos biomorfos, como tradicionalmente se presentan; esta secuencia se repite en la parte trasera (Figura 9). La diferencia estriba en los costados del monolito, tanto en el costado izquierdo y derecho los adornos espaldares solo semejan ser báculos sin el complemento de las centrales.

Otro aspecto a resaltar de esta figura es que el tocado o gorro es diferente, para la imagen frontal y posterior se podría asumir que es un gorro hemisférico de tipo bonete (similar al del monolito Bennett), mientras que en el sector derecho e izquierdo del monolito parecería que es un gorro de cuatro puntas por las estribaciones que tiene a los costados.

¹⁰ De acuerdo a su morfología, tienen rostros delgados y gruesos, siendo el más delgado el de la parte frontal, a los costados los más gruesos, y el de la parte trasera es más equilibrado de rostro.

La imagen al parecer no tiene ningún ropaje encima del pecho, al contrario, el cuerpo antes de culminar el tórax se pierde en la representación simbólica de meandros reflejados en tres líneas de agua que semejan que los dioses representados están nadando. La actitud de nadar figuraría un estilo poderoso como el nado mariposa por estar ambos brazos levantados; esto demuestra simbólicamente que el Dios (o dioses) estaría abriendo las aguas en el viaje cósmico que realizan estas deidades hasta llegar al mar o *Kapaq Qucha*.

Completa la escena el hecho de que no tiene manos, estas han sido reemplazadas por cabezas de cóndor de perfil, es decir son brazos biomorfos. A nivel general, se aprecia que las imágenes frontal y posterior tienen brazos-cóndor más pequeños, mientras que las imágenes de los costados tienen los brazos-cóndor más grandes, siendo una posible referencia al sentido de pertenencia con la ciudad principal.

Pantalón. El monolito de Oruro lleva pantalón, puesto que la imagen lo identifica de esa manera; las figuras que adornan al pantalón muestran patrones asimétricos, en la parte frontal y trasera dos columnas de líneas paralelas tejidas muestran al pantalón decorado, mientras que a los costados las filas de columnas son cuatro (Figura 10).

Las imágenes inician con cuadrados en relieve que se podría asumir representan tierra, pero que a continuación tiene imágenes que parecen cabezas frontales de bagres, es decir, están relacionadas con el agua; el borde inferior del pantalón siempre concluye con la imagen de la tierra mientras que la parte de la faja es intermitente entre tierra y agua. De esta forma se puede inferir el avance del Dios de las aguas por medio de otras aguas y un territorio que va abriendo a su paso.

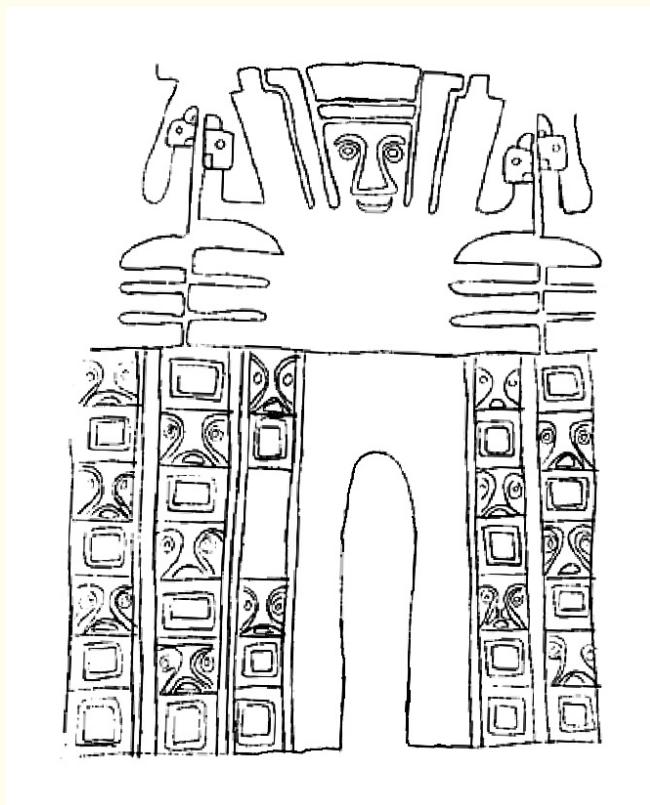


Figura 10: Detalle de la faja y el pantalón del Monolito de Oruro. Nótense las figuras intercaladas que semeja al pez bagre visto de frente.

Fuente: Elaboración propia.

Relaciones establecidas entre Tiwanaku y la serranía de los urus

Aramburu (2011) identifica que el discurso oficial plantea que la expansión tiwanakota fue por alianzas y convenios; no se puede negar que quizás también hubo una expansión de tipo militar, aunque hay falta de evidencias arqueológicas para identificar estas acciones. El autor, refiere que el expansionismo tiwanakota estuvo empapado de prácticas simbólico religiosas de dominación, subordinación y apropiación ritual del espacio basado en construcción de arquitectura ritual, la posible usurpación de huacas u objetos sagrados y la distribución de símbolos políticos y religiosos, debieron ser parte de este proceso, así se homogeneizó una cosmovisión previamente existente y ampliamente compartida en toda el área de los Andes Centro Sur (Aramburu, 2011)

[...] las mercancías de Tiwanaku y probablemente la influencia política y social comenzaron a expandirse por todo el valle de Tiwanaku, aunque los sitios individuales pueden haber permanecido relativamente autónomos y la organización laboral puede haber cambiado, este proceso fue dirigido de forma independiente a través de centros secundarios (Albaracín y 1992; Matthews, 1992; citados en Mattox, 2011:30).

También Aramburu (2011) sugiere que la distribución espacial de kerus, tabletas y gorros se superpone con las dos formas de expansión tiwanakota que han sido diferenciadas por la historiografía especializada, generando enclaves coloniales en las zonas de periferia y alianzas y reciprocidades en las zonas de ultra-periferia. De esa manera la creación de colonias tiwanakotas implicó el traslado de personas de este pueblo hacia las costas del océano Pacífico.

Esta relación de dependencia y poder se mantuvo mientras hubo condiciones adecuadas de producción, puesto que nuevas condiciones ecológicas minaron la fe en la ciudad sagrada. Mattox (2011) refiere que en algún momento alrededor de 1100-1200 d. C., el centro de la ciudad de Tiwanaku, así como los patrones organizativos políticos, sociales y agrícolas que lo acompañaban comenzaron a colapsar; algunas pistas sugieren que factores ambientales pueden haber llevado a los habitantes de Tiwanaku a perder fe en los beneficios de Tiwanaku y su organización social.

La evidencia ambiental sugiere que la cuenca del Titicaca sufrió un periodo prolongado de escasez de precipitaciones entre el 800 y 1400 d.C. (Kolata, 1993; citado en Mattox, 2011). Varias excavaciones sugieren que partes del sitio fueron abandonadas rápidamente y a veces con violencia, es el caso del Palacio de Putuni; las ocupaciones finales en el palacio occidental fueron enterradas *in situ*; varias figuras monumentales de piedra del sitio han sido decapitadas o desfiguradas (Janusek, 2004; citado en Mattox, 2011) lo que llevó a la extinción y pérdida de memoria de los cultos tiwanakotas (Albaracín *et al.*, 2014), pero ¿cómo fue el proceso en las antiguas tierras Uru?

*Varias excavaciones sugieren que partes del sitio fueron abandonadas rápidamente y a veces con violencia, es el caso del Palacio de Putuni; las ocupaciones finales en el palacio occidental fueron enterradas *in situ*.*

Para el caso, Wachtel (2001) rescata una antigua leyenda que parecería tener relación con este grupo étnico y que le fue transmitida por los mismos qotsuñis (nombre propio de los urus) donde se refiere la llegada de extraños a sus tierras y las actividades que desarrollaron para quitarles los ricos minerales del monte Uru Uru (ver Anexos). Según Escalera (2017), diferentes autores aún no han logrado identificar si Wankarani y los urus son culturas diferentes o la misma cultura. Se puede considerar que ambos grupos forman parte de una misma etnia, pero que solo están diferenciados por la distribución espacial de arriba y abajo, característico de las sociedades andinas. Por ello se puede hipotetizar que cuando hubo la expansión tiwanakota, aymara e inca, estos ejércitos se enfrentaron sobre todo con los urus de los cerros.

Interpretando la leyenda (Wachtel, 2001: 235), podemos inferir lo siguiente:

Antes nuestros antepasados, vivían en el monte Uru Uru, que formaba una isla en medio del Lago Paria. En este caso la referencia de la isla en medio del lago se refiere a la serranía que acoge a la actual ciudad de Oruro; Pauwels (1998) refiere que Felipe de Godoy reseña la presencia de ciénagas y otros lugares donde se puede recoger agua en invierno, y que a tres leguas está la laguna Paria. Además se debe considerar el hecho de la existencia de arenas antiguamente en la zona este y en la zona norte. Esta afirmación es respaldada por lo planteado por Blanco (1904) que identifica al pantanoso río Tagarete que rodeaba a gran parte de la ciudad y que refleja la presencia de esta antigua isla en la actual ciudad de Oruro.

Uno de nuestros ancestros se fue con su balsa para cazar flamencos y llegó a la orilla. Los aymaras habían llegado al mismo lugar; cuando nuestro antepasado los vio, huyó con su balsa. El mito recopilado por Wachtel donde los aymaras sojuzgaban a los urus, se halla reflejado en este discurso, en el sentido de que todo lo extraño a lo uru fue catalogado como aymara como sinónimo de extraño, ajeno; hipotetizamos que, al contrario, el primer encuentro fue con embajadores tiwanakotas.

De regreso al monte Uru Uru, anunció a sus compañeros “vi seres extraños, ¿Quiénes pueden ser?” Pero había olvidado en la orilla su liwi compuesto por tres bolas de oro. Los aymaras lo descubrieron y se preguntaron ¿Qué es este oro? ¿A quién puede pertenecer? El liwi, como arma, es por excelencia para la cacería de patos, es identificado en este caso como su fuerza vital, además del hecho de que estaba elaborado en oro; recuérdese que en el mundo antiguo todos los metales eran identificados como de pertenencia a los dioses, en este caso, metafóricamente el haber dejado el liwi de tres bolas (el tres reflejado como el tiempo, valga decir: pasado, presente y futuro) al parecer está estableciendo la transición o transformación de la sociedad uru por el contacto con la gente tiwanakota (un nuevo tiempo). Puesto que el relato refiere que los extraños dijeron ¿qué es este oro?, ¿a quién puede pertenecer?, se puede inferir que los tiwanakotas descubrieron, merced a las conversaciones previas con urus, la presencia de yacimientos de oro y plata en esta isla.

Al día siguiente, acompañado por otros dos o tres urus, el ancestro volvió a buscar el liwi de oro. Los aymaras vigilaban escondiéndose entre trincheras y pozos que habían excavado cerca de la orilla, en el lago. Cuando los antepasados llegaron, a la madrugada, los aymaras salieron de sus escondites y los rodearon: “De donde vienen- les preguntaron-, de dónde salió este oro?” Esta referencia puede identificar la posibilidad de que hubo un enfrentamiento breve entre urus y tiwanakotas, siendo que estos usaron diferentes estrategias para atraer a los urus; no se debe obviar el uso de

la fuerza militar, como refiere la leyenda “escondiéndose entre trincheras y pozos”, es muy posible que la teocrática ciudad tiwanakota haya establecido la necesidad de sentar colonias en lugares estratégicos de un carácter simbólico (el camino simbólico de Tunupa), por ello la necesidad de establecer estos nichos.

Pero los antepasados no hablaban ni aymara ni español, solo hablaban puquina. El que había olvidado el liwi les respondió con gestos: indicó la dirección del oeste, donde se encontraba la isla Uru Uru; les hizo entender que venían de allí y que en la montaña había todavía más oro. Los aymaras les ofrecieron coca y víveres y los ancestros regresaron contentos. Esta referencia está en torno a una lengua ininteligible para los extraños, es sugerente que la leyenda refiera la dirección oeste, mostrando de esa manera la inmensidad del lago y que este encuentro pudo haberse desarrollado en un territorio alejado como Paria u otro sector cercano al lugar, de lo que devendría una mayor importancia de esta zona que también fue tambo real de los Incas.

Establecido el contacto, el establecimiento de un nicho tiwanakota se desarrolló con el intercambio de productos “les ofrecieron coca y víveres”, en este caso el control sistemático de pisos ecológico de yungas permitió el acceso a estos productos por parte de Tiwanaku, lo que permitió el ofrecimiento de estas dadiwas y fortalecer la convivencia entre ambas culturas. Respecto al nicho, Ponce (1970) refiere que en las cercanías de Wankarani, en el Sitio 2, existen vestigios de terrazas agrícolas con muros y aparejo seco, además de casas de planta rectangular, donde a diferencia del Wankarani tradicional, estas viviendas estaban separadas. La mayor influencia se nota en la cerámica que muestra un mestizaje cultural con referencia tiwanakota. De igual manera Cruz *et al.* (2017) han encontrado restos de cerámica tiwanakota en los cerros de Oruro, sobre todo San Felipe, pero que son creaciones propias del altiplano, esto demuestra que el sitio fue densamente poblado en el Horizonte Medio como han demostrado Capriles *et al.* (2011). Es posible, como menciona Janusek (2005b), que la ciudad Estado promovería con su nicho y sus recursos fiestas patrocinadas para afianzar esta relación, después del año 800.

Capriles *et al.* (2011) refiere que en el Horizonte Medio hubo fuerte presencia Tiwanaku con 25 sitios distribuidos en las faldas de las cadenas montañosas y en planicies próximas a terrenos pantanosos del lago Uru Uru. Los sitios habitacionales fueron densamente ocupados, lo que se evidencia en tumbas tipo cista, grandes corrales, sectores de habitación y terrazas agrícolas (Capriles *et al.*, 2011). En el Formativo, la concentración fue en sectores abrigados de las faldas de la serranía, con un emplazamiento estratégico para el control del acceso a la región. Estas poblaciones se debieron incorporar dentro de la economía política de Tiwanaku a través de cambios religiosos y económicos que promovieron el surgimiento de grupos de poder locales, intercambio e interacción regional en los que la especialización en el pastoreo y la intensificación agrícola fueron importantes (Capriles *et al.*, 2011). Similares patrones se han identificado en regiones vecinas de La Joya y la cuenca de Paria durante el Horizonte Medio (Gyarmaty y Condarcó, 2014 citado en Cruz *et al.*, 2017: 210)

Al tercer día regresaron a la orilla con una gran balsa, e invitaron a los aymaras para que los acompañaran a sus casas en la isla. Los aymaras volvieron a ofrecerles coca, papa, azúcar y arroz, también alcohol (singani); así engañaron a nuestros antepasados que, ebrios, les mostraron todo su oro. Los aymaras no tomaron nada esa vez, pero pensaron: “volveremos para apoderarnos de ese oro”. De esta manera es posible que se haya consolidado el nicho tiwanakota en las cercanías de la isla

uru (¿Paria y Sora?), pero también en la isla misma. Esto nos lleva a preguntar si la denominación simbólica espacial de los cerros de la ciudad de Oruro responde no solo a una lógica uru sino también tiwanakota, tema que debe ser estudiado con profundidad en otros trabajos.

Tres meses más tarde, los aymaras atravesaron el lago hasta el monte Uru Uru, en barchas que habían construido ellos mismos (con madera). Y volvieron a engañar a nuestros antepasados: después de haberlos emborrachado, los convencieron de cederles oro a cambio de arroz, azúcar y singani. Los urus aceptaron, satisfechos. Es interesante que el número tres sea recurrente en la leyenda, parece que el tres es el significado simbólico de una era, un periodo histórico de memoria en el tiempo; el tres también puede significar, como hemos visto, a la identidad simbólica (*liwi* con tres bolas de oro), la etnia (dos o tres urus), tiempo corto y largo (tres días, tres meses). La persistencia del enclave étnico tiwanakota, sin dejar la posibilidad de un enclave minero, siguió manteniéndose mientras se desarrollaban los procesos de retribución entre los mismos, “cederles oro a cambio de arroz, azúcar y singani” que la leyenda refiere pude deberse a productos que eran ofrecidos como tributo por otros grupos étnicos y que fueron transformados merced a los cambios históricos de las sociedades. Entonces, se podría hipotetizar que la primera oferta de bienes, por ejemplo, debió ser maíz, *chankaka* o miel, chicha, que son productos alejados del espacio geográfico uru.

Los aymaras regresaron otra vez tres meses más tarde, la misma historia. Por fin la tercera vez ya casi no había oro y los aymaras comenzaron a cometer abusos “como se llaman ustedes, ¿Quién los bautizó?” No estamos bautizados, no tenemos nombre somos urus. La última parte de esta leyenda puede referirse a las delicadas relaciones interétnicas que se generaban en estos entornos, refiere que la presencia tiwanakota en la isla era temporal y en determinados periodos de tiempo¹¹, pero el enclave se hubiese mantenido dedicado al cultivo de determinados productos en zonas cercanas al lago como se dijo anteriormente.

se podría hipotetizar que la primera oferta de bienes, por ejemplo, debió ser maíz, chankaka o miel, chicha, que son productos alejados del espacio geográfico uru.

Esta parte de la leyenda también refiere al cambio de las relaciones establecidas, se ve la imposición de un nuevo orden, un nuevo *Pachakuti*, relacionado a las invasiones aymaras en la época de las guerras o a la incursión inca en estos territorios. Procesos de exclusión que siguieron desarrollándose incluso hasta los actuales tiempos modernos como identifica Lara (2012). Esto lleva a preguntarse qué pasó con el enclave cultural tiwanakota, luego de estas transformaciones; es posible que este se haya mantenido a lo largo del tiempo en la región y que con la nueva distribución étnica que desarrollaron los incas hayan sido trasladados al sector sur del territorio en la actual provincia Saucari, podrían ser los kasayas. Con la imposición incaica en estos territorios, Del Rio (2005) refiere que el Inca estableció alianza con los Soras, y que ordenó a estos salir de su capital, fortaleza antigua que se encontraba en las cercanías del actual municipio de Poopó y se establecieran en el nuevo territorio (compárese el estudio de Schramm, 1993).

11 Por ejemplo, en la época de lluvias, es posible que no se haya desarrollado trabajo minero por las peligrosas condiciones laborales.

◆ EL MONOLITO DE ORURO (HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE UNA ANTIGUA DEIDA ACUÁTICA)

En la colonia, estos se diferenciaron de los urus de Challacollo, incluso porque aparentemente fueron enviados por el Inca para que sean sus maestros (Calancha, citado en Pauwels, 1998).

Discusión

La ciudad de Tiwanaku trató de representar en su espacio geográfico todo el espacio sagrado del lago Titicaca, por ello confeccionó monolitos que eran representaciones deidades de los cerros circundantes.

Esta representación simbólica incluyó no solo a las deidades de los cerros, sino también a las deidades acuáticas, por ello se usaron rocas del lecho del lago para construir monolitos que asuman esta representación.

En este sentido la ciudad fue una alegoría simbólica del universo en su conjunto, siendo la élite tiwanakota, representada por los chachapumas, o los grandes sacerdotes, acompañantes de estos dioses superiores y brazo ejecutor de sus designios. Pero no toda la geografía circundante pudo ser atrapada en Tiwanaku, el Dios acuático que migra hacia el mar o *Kapaq Qucha* debe continuar su viaje, por ello la necesidad de tener representaciones simbólicas del mismo, aunque en menor tamaño, con el fin de centralizar los principales ritos en la ciudad central de Tiwanaku.

Se coincide lo planteado por otros autores, ya que el proceso expansivo desarrollado por Tiwanaku fue de tipo diplomático, pero también expansivo militar; el espacio geográfico sagrado en función al agua es sumamente importante para esta primera humanidad, entendiendo su uso para transformar las primeras formas organizativas sociales en los Andes a través de nuevas formas de producción como la agricultura, por ello apropiarse de todo el espacio simbólico de nacimiento y cenit de la sangre del agua debió ser una prerrogativa importante del estado.



Figura 11: Monolitos que demuestran el camino del Dios del Agua en el territorio ocupado por Tiwanaku.
Fuente: Elaboración propia en fondo de Google Earth.

Desde las aguas nacientes, el lago y la trayectoria al Desaguadero-Aullagas, se vislumbra este camino mágico religioso como el viaje místico de este antiguo Dios acuático que debe completar su viaje al mar; se puede vislumbrar este desplazamiento transformador en la faja-cinturón de los diferentes monolitos donde se muestra precisamente este proceso. Este Dios, del cual se ha perdido el nombre y que ha sido denominado Fraile por la ciencia occidental, podría estar emparentado con el Wilaquta aymara que Onofre (2003) ha rescatado de la memoria oral y que refiere devenir su nombre de *wila* (sangre) y *quta* (lago) o Wiraqucha (de *wayra*: viento, y *qucha*: lago), los vocablos (*quta* y *qucha*) refieren en el aymara al agua (*uma*). El autor, finaliza mencionando que en la visión de los aymaras el agua relaciona e integra la totalidad de los elementos del cosmos, conecta el mundo del macrocosmos y microcosmos. El camino celestial habría implicado los salares bolivianos, pues Del Rio (1995) relata que cuando murió el gran Señor de Tata Paria de Anansaya de Macha, tuvo dos tumbas, una en Macha y otra en Curata donde hay salinas de sal, ello significaría que incluso los poderosos señores andinos buscaban participar de este viaje celestial por la vía acuática.

Con la caída de Tiwanaku, el mito original de este Dios, como generador de vida en camino celestial al mar, cambia para transformarse en Thunupa, Taapaca o Tarapaca. Pachacuti (1995) relata que está emparentado con el apóstol Santo Tomas, este Dios pasa por Tiwanaku donde la gente estaba en sus borracheras y bailes y no fue oído en su predica, maldiciendo a la gente convirtiéndolos en piedras, llegando luego al mar. Es decir, que la nueva interpretación mítica habría surgido luego del colapso de Tiwanaku, pero el Dios realiza el mismo viaje, se habla incluso de la presencia de cuatro Thunupas (Szemiński, 1987).

En el caso orureño, la leyenda recopilada identifica que los tiwanakotas establecieron en primera instancia alianzas con los grupos locales para poder explotar los recursos minerales de la isla uru, estableciendo su poblado principal en cercanías a Paria; estos fueron los antiguos kasayas. Luego, las relaciones se alteraron por la presencia expansiva inca y aymara en la zona.

La iconografía del Monolito de Oruro refleja precisamente esta relación interétnica y de alianza celebrada entre tiwanakotas con la población local; identifiquemos los elementos. Las orejeras como símbolo de status que tiene cabezas de cóndor, la tableta inhalatoria con la misma cabeza falcónida representa al grupo tiwanakota en la región, los ojos llorosos con la imagen del puma, representando a los grupos étnicos locales.

El vaso *keru* con imágenes del pez bagre que forma parte de los mitos y fauna locales por los cuales el Dios Thunupa logra establecer la conexión de ambos lagos. De esta manera, el bagre significaría la alianza territorial y espacial que se establece entre el Titicaca por el río Desaguadero al lago Aullagas en el camino al mar.

En el centro del monolito, la faja que muestra el tercer proceso transformativo del Dios, en los inicios del lago Titicaca el monolito de Puno tiene a la imagen naciente; en Tiahuanaco, y en algún lugar cercano, la imagen cuenta con brazos parecidos a tenazas de un cangrejo; y finalmente en Oruro con brazos de cóndor. Seguramente el Dios completa su transformación al llegar al mar, como se puede observar en el enorme geoglifo del cerro Unita (comunidad de Huara, Chile), el denominado Gigante de Tarapaca, Taapaca o Thunupa, lo que puede demostrar cómo el símbolo de la deidad se va integrando a todos los territorios circunscritos para completar su

◆ EL MONOLITO DE ORURO (HACIA UNA INTERPRETACIÓN
DE UNA ANTIGUA DEIDA ACUÁTICA)

viaje celestial, estableciendo el desarrollo del sincretismo cultural y superposición de mitos a lo largo del recorrido, bajo la lógica de un discurso simbólico andino y posteriormente estatal tiwanakota.

La necesidad de contar con monolitos en sitios especiales de peregrinaje deviene precisamente de lo planteado por Janusek (2005), ya que estos sitios de peregrinaje son espacios donde la gente de diversas razas y credos se congregan para adorar y festejar, pero también para intercambiar bienes. De esta manera, los encargados de esos centros rituales pueden haber capitalizado estos encuentros y que, bajo ciertas circunstancias históricas, tales encuentros pueden haber impulsado nuevas condiciones sociopolíticas. Esto explicaría la gran cantidad de sitios denominados con illas en los diferentes cerros de la ciudad de Oruro y parte de los mitos de origen de la zona.

Es interesante identificar que en el monolito que está en subasta en Estados Unidos, los ojos no tienen lágrimas sino figuras cuadradas (¿tierras productivas cercanas a los ríos?); el monolito que se le atribuye origen en Puno también tiene lágrimas que culminan en cabezas de llamas; y el de Oruro tiene lágrimas que culminan en cabezas de (¿llamas?) felinos como el otorongo. Este emparentamiento con el otorongo (principal deidad que trae las lluvias de las zonas cálidas) deviene de una antigua práctica en las minas orureñas:

Porque en la mina cometan formales idolatrías, llamándola señora y reina y pidéndole que se ablande y ofreciéndole en sacrificio una hierba maldita que llaman “coca” que para esto y para mascarla la compran los indios, porque dicen que les da fuerza, y no es sino terrible engaño del demonio [...] Hacen otro género de idolatría los indios en el cerro de minas, que antes de entrar en ellas piden fuerza al demonio llamándole Otorongo”, que quiere decir tigre fuerte y le ofrecen unas raíces que llaman “cuju” [...] Estos dos géneros de idolatría averigüé en las minas de Oruro (Cardenas, 1602: 96).

De esta manera los ojos que llaman a la lluvia se reflejarían en una de las actividades principales que se realizaba en la región, la actividad minera, asumiendo al otorongo como su deidad protectora.

Quizás la última pregunta que surge de este estudio sea indagar porqué se dejó de adorar a los monolitos. Con la caída de Tiwanaku, debido a la crisis climática y la sequía que ha sido identificada por diferentes autores, su rol protagónico, como espacio simbólico representativo de los dioses, perdió su jerarquía de centro irradiador de poder y otorgador de lluvia.

Las transformaciones sociales ocurridas en esa época en los Andes, conllevaron a que se modifiquen las relaciones y alianzas establecidas bajo el dominio tiwanakota. Esto motivó que muchos de los enclaves, como en el caso de Oruro, asuman su propia autonomía en las regiones establecidas, generando alianzas propias para mantenerse en las mismas o, caso contrario, retornar a su lugar de origen.

Quizás la última pregunta que surge de este estudio sea indagar porqué se dejó de adorar a los monolitos. Con la caída de Tiwanaku, debido a la crisis climática y la sequía que ha sido identificada por diferentes autores, su rol protagónico, como espacio simbólico representativo de los dioses, perdió su jerarquía de centro irradiador de poder y otorgador de lluvia.

Estos antiguos enclaves tiwanakotas tuvieron que verse enfrentados posteriormente a los procesos expansivos aymaras y a la posterior invasión y distribución de tierras establecidas por los incas que se afianzaron mediante la guerra y la diplomacia eso fue lo que sucedió entre urus, kasayas y soras.

El nuevo orden buscaba establecer una nueva hegemonía, lo que ocasionó que incluso los mitos fueron reinterpretados para los fines específicos que buscaba el estado inca. De esa manera los dioses antiguos fueron convertidos en demonios o japiñuños, fueron exiliados del nuevo orden a un espacio inferior, como los cerros, o debieron mimetizarse con los nuevos dioses gobernantes, siendo su historia tergiversada para beneficio de la nueva geopolítica.

Los monolitos fueron escondidos u olvidados porque ya no representaban nada para el nuevo orden, eran los signos de un pasado que el Estado Inca quería hacer olvidar a los descendientes de estas tierras, e imponer un solo discurso donde la imagen central e historia oficial estaba centralizada en el Inca.

Conclusiones

Aunque existen por lo menos 50 variedades de monolitos que aún no han sido estudiados, las investigaciones se han centrado en tres principales: el Ponce, el Bennett y El Fraile; a ello se debe sumar los monolitos acompañantes que parecerían estar emparentados con los chachapumas sacrificadores, siendo estos últimos una representación de la élite tiwanakota como guardianes de los dioses centrales. El rol de los monolitos era mantener la paz, prosperidad y condiciones adecuadas para el desarrollo del lugar.

El Monolito de Oruro forma parte de un conjunto pétreo que están relacionados con el monolito El Fraile, que puede representar al Dios andino Wilaquita y que se representa en la faja de cada uno de estos objetos; de manera secuencial se puede apreciar el carácter transformador del Dios desde su nacimiento hasta su conclusión en el mar. La elite tiwanakota debía resguardar el camino sagrado del agua, por ello su proceso expansivo militar y comercial también tuvo una condición de cruzada simbólica santa para acopiar estos espacios simbólicos. El mito original fue reinterpretado para fines específicos que justifiquen las expansiones aymaras.

La iconografía del Monolito de Oruro está referida al enclave tiwanakota alojado en cercanías al antiguo monte Uru (posiblemente Paria); la tableta con cabeza de cóndor y la tabla inhaladora con los bagres identifican el carácter acuático del mismo; la faja muestra el tercer proceso de transformación del Dios y la última etapa estaría establecida en la comuna de Huara. Destacan en el conjunto las lágrimas de otorongo (¿llama?) como parte de la actividad minera que debió desarrollar este grupo en este espacio minero. Debió ser un objeto sagrificado en los convivios rituales comunitarios de reciprocidad, ofrecidos para fortalecer alianzas entre urus y tiwanakotas (kasayas).

Con el tiempo, este equilibrio se rompió por la expansión inca que redistribuyó el territorio introduciendo a soras del Poopó en la región de Caracollo y anexos, desplazando a los kasayas a las regiones de Toledo.

Agradecimientos

Al Director de la Casa de la Cultura Simón I. Patiño, Arq. Maclovio Marconi, por permitirnos trabajar con el monolito, y al Abog. Omar Barro, Técnico de la institución, por el apoyo a lo largo del presente trabajo investigativo.

Bibliografía

- AGÜERO, Carolina, Mauricio URIBE y José BERENGUER.
 2003. “La iconografía Tiwanaku: el caso de la escultura lítica”. En: *Textos antropológicos*, vol. 14, núm. 2: 47-82.
- ALBARRACÍN, Juan, José CAPRILES y Melanie MILLER.
 2014. “Transformacion en la práctica ritual e interacción social en la periferia de Tiwanakua”. *Chachapuma, Revista de arqueología boliviana*: 58-66.
- ARAMBURU, Enrique.
 2011. “Simbología y poder. La expansión de Tiwanakua”. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Catamarca, Argentina. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-071/30>
- ARANO, Salvador.
 2021. “Concepción socio- espacial en el altiplano boliviano: los casos de Tihuanacu y Jesús de Machaca (La Paz- Bolivia)”. En: *Revista Chilena de Antropología*, núm 44: 246-248. <https://doi.org/10.5354/0719-1472.2021.61329>
- ARGOLLO, Jaime y Phillippe MOURGUIART.
 1995. “Paleohidrología de los ultimos 25.000 años en los andes bolivianos”. En: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, vol. 24, núm. 3: 551-562.
- AUGÉ, Marc.
 1996. *Dios como Objeto. Símbolos - cuerpos - materias - palabras*. GEDISA. Barcelona, España.
- BERENGUER, José.
 1985. “Evidencias de inhalación de alucinogenos en escultura tiwanaku”. En: *Chungara*, núm. 14: 61-69.
- BLANCO, Pedro.
 1904. *Diccionario Geográfico del Departamento de Oruro*. Sierpe. La Paz, Bolivia.
- CAPRILES, José, Sergio CALLA y Juan ALBARRACIN.
 2011. “Tecnología lítica y estrategias de subsistencia durante los períodos arcaico y formativo en el altiplano central, Bolivia”. En: *Chungara*, núm. 43: 455-468. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562011000300008>
- CARDENAS, Bernardino.
 2020 (1602). *Memorial y relación de cosas muy graves y muy importantes al remedio y aumento del reino del Peru*. Peter Lang. Berlin, Alemania.
- CRUZ, Pablo *et al.*
 2017. “Las minas de Oruro en el cruce de la historia y la arqueología”. En: *Mundo de Antes*, núm. 11: 195-223.
- CUYNET, Francois y Juán VILLANUEVA.
 2019. “¿Un culto en el barrio? Identificación y caracterización de un sector periférico en la organización del centro ceremonial de tiwanaku”. En: *HAL Open Science*. Disponible en: <https://u-picardie.hal.science/CERAP/hal-01994387v1>

DEL RIO, María de las Mercedes.

1995. "Estructuración étnica QharaQhara y su desarticulación colonial". *Espacios Etnias y fronteras. Atenuaciones políticas en el sur del Tawantinsuyu Siglo XV - XVII* (editado por Ana María Presta): 3-47. ASUR. Sucre, Bolivia.

2005. *Etnicidad, territorialidad y colonialismo en los Andes. tradición y cambio entre los siglos XVI y XVII*. Sierpe. La Paz, Bolivia.

ESCALERA, Andrés.

2017. *Una aproximación a la naturaleza de las esculturas líticas de camelidos*, Wankarani Bolivia. Tesis de Licenciatura. Carrera de Arqueología, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

GUENGERICH, Anna y Jhon JANUSEK.

2020. "The Suñawa Monolith and a Genre of Extended-Arm Sculptures at Tiwanaku, Bolivia". En: *Ñawpa Pacha, Journal of Andean Archaeology*, vol. 45: 341-359. <https://doi.org/10.1080/00776297.2020.1830974>

JANUSEK, Jhon.

2005a. "Patios Hundidos, encuentros rituales y el auge de Tiwanaku como centro religioso pan-regional". En: *Boletín de arqueología PUCP*, núm. 9: 161-184.

2005b. "Consumiendo el Estado: Política comensalista en una antigua entidad política andina". En: *Textos Antropológicos*, vol. 15, núm. 2: 51-59.

KOLATA, Alan y Carlos PONCE.

1993. "Tiwanaku la ciudad de en medio". *La Antigua América: el arte de los parajes sagrados* (compilado por Richard Townsend): 317-333. Azabache. México.

KOPITOFF, Igor.

1991. "La Biografía cultural de las cosas". *La vida social de las cosas: la mercantilización como proceso* (editado por Arjun Appadurai): 89-124. Grijalbo. Mexico.

LARA, Marcelo.

2012. "Discriminación hacia minorías étnicas: el caso de los urus del Lago Poopo". En: *Thinkazos*, vol. 15, núm. 31: 57-77.

MATTOX, Christopher.

2011. *Materializing Value: A Comparative Analysis of Status and Distinction in Urban Tiwanaku, Bolivia*. Tesis de Maestría. Departamento de Antropología, Universidad McGill. Montreal, Canadá.

MONTES, Fernando.

1999. *La Máscara de piedra. Simbolismo y personalidad aymaras en la historia*. Armonia. La Paz, Bolivia.

ONOFRE, Luis.

2003. "La cosmovisión del agua: dignidad de la cultura aimara". En: *URAQI, Estudio y promoción del desarrollo indígena*. Disponible en: <https://www.uraqi.cl/cosmovision-andina-de-las-aguas/>

PACHACUTI, Juan de Dios

1995. *Relación de antiguedades de este Reino del Perú*. FCE. Lima, Perú.

PAUWELS, Gilberto.

1998. Oruro, 1607. "El informe de Felipe Godoy". En: *Eco Andino*, núm. 7-8: 87-172.

◆ EL MONOLITO DE ORURO (HACIA UNA INTERPRETACIÓN
DE UNA ANTIGUA DEIDA ACUÁTICA)

POMA DE AYALA, Felipe Huaman.

2006 (1615). *Nueva cronica y buen gobierno*. Siglo XXI. México.

PONCE, Carlos.

1970. *Las culturas Wankarani y Chiripa y su relacion con Tiwanaku*. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia. La Paz, Bolivia.

PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN ESTRATÉGICA EN BOLIVIA

2007. *Guía para la formulación y ejecución de proyectos de investigación*. PIEB. La Paz, Bolivia.

SCHRAMM, Von Raimund.

1993. “Fronteras y territorialidad. Repartición etnica y politica colonizadora en los Charcas (valles de Ayopaya y Mizque)”. En: *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, vol. 30, núm 1: 1-26.

SZEMINSKI, Jan.

1987. *Un Kuraca, un Dios y una historia (Relación de antiguedades del Peru de Juan Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua)*. Univerisdad Nacional de Jujuy. San Salvador de Jujuy, Argentina.

TORRES, Constantino.

2001. “Iconografía Tiwanaku en la parafernalia inhalatoria de los Andes Centro-Sur”. En: *Boletín de Arqueología PUCP*núm. 5: 427-454.

TORRES Constantino y Donna TORRES.

2014. “Un análisis iconográfico de la Estela Ponce, Tiwanaku Bolivia”. En: *Art&Sensorium*, vol. 1, núm. 1: 49-73. <https://doi.org/10.33871/23580437.2014.1.01.49-73>

VILLANUEVA, Juan.

2022. “Agua con ojos, pensando el agua a través de las imágenes animales de Tiwanaku”. En: *La Tadeo DeArte* vol. 8, núm. 10: 150-167. <https://orcid.org/0000-0001-5239-138X>

WACHTEL, Nathan.

2001. *El Regreso de los Antepasados, los indios Urus de Bolivia, del siglo XX al XVI*. Fondo de Cultura Económica. México.

Anexo

Leyenda del Monte Uru (Wachtel, 2001: 235).

Antes nuestros antepasados, vivían en *el monte Uru Uru, que formaba una isla en medio del Lago Paria*. No tenían nombre, eran todos urus, hombres, mujeres y niños.

Uno de nuestros ancestros se fue con su balsa para cazar flamencos y llegó a la orilla. *Los aymaras habían llegado al mismo lugar; cuando nuestro antepasado los vio, huyó con su balsa*. De regreso al monte Uru Uru, anunció a sus compañeros “vi seres extraños, ¿Quiénes pueden ser? Pero *había olvidado en la orilla su liwi compuesto por tres bolas de oro*. Los aymaras lo descubrieron y se preguntaron ¿Qué es este oro? ¿a quién puede pertenecer?

Al día siguiente, *acompañado por otros dos o tres urus, el ancestro volvió a buscar el liwi de oro*. Los aymaras vigilaban escondiéndose entre trincheras y pozos que habían excavado cerca de la orilla, en el lago. Cuando los antepasados llegaron, a la madrugada, los aymaras salieron de sus escondites y

los rodearon: “De donde vienen – les preguntaron-, de dónde salió este oro?”. Pero los antepasados no hablaban ni aymara ni español, solo hablaban puquina. El que había olvidado el liwi les respondió con gestos: indicó la dirección del oeste, donde se encontraba la isla Uru Uru; les hizo entender que venían de allí y que en la montaña había todavía más oro. Los aymaras les ofrecieron coca y víveres y los ancestros regresaron contentos.

Al tercer día regresaron a la orilla con una gran balsa, e invitaron a los aymaras para que los acompañaran a sus casas en la isla. Los aymaras volvieron a ofrecerles coca, papa, azúcar y arroz, también alcohol (singani); así engañaron a nuestros antepasados que, ebrios, les mostraron todo su oro. Los aymaras no tomaron nada esa vez, pero pensaron: “volveremos para apoderarnos de ese oro”

Tres meses más tarde, los aymaras atravesaron el lago hasta el monte Uru Uru, en barcas que habían construido ellos mismos (con madera). Y volvieron a engañar a nuestros antepasados: después de haberlos emborrachado, los convencieron de cederles oro a cambio de arroz, azúcar y singani. Los urus aceptaron, satisfechos. Los aymaras regresaron otra vez tres meses más tarde, la misma historia. Por fin la tercera vez ya casi no había oro y los aymaras comenzaron a cometer abusos “como se llaman ustedes, ¿Quién los bautizó?” No estamos bautizados, no tenemos nombre somos urus.

CONTENEDORES POPULARES DE MÚSICA EN EL ESPACIO CITADINO PACEÑO EN EL SIGLO XXI¹

*POPULAR MUSIC CONTAINERS IN THE CITY
SPACE OF LA PAZ IN THE 21ST CENTURY*

JUAN GABRIEL MORALES MEDRANO²

Resumen

La música nos acompaña desde hace muchos milenios, pero es hace más de ochenta años que pudimos grabar el silencio y ruido en un medio de almacenamiento analógico tangible. El presente trabajo trata de identificar como han cambiado los formatos de almacenamiento de música a partir del siglo XXI. Nos centraremos en explicar este cambio artefactual en el viejo casco urbano central de la ciudad de La Paz para reconocer ciertos patrones de consumo que la gente tuvo respecto a los nuevos formatos de música que fueron apareciendo.

Esta investigación se enmarcará en el marco de la materialidad, además de apoyarse en los supuestos de la escuela liberal neoclásica para entender los procesos culturales que generaron la mudanza de los artefactos sonoros interactuando con la parte socioeconómica y contextual de la comunidad, comprendiendo que las personas eligen sus bienes que los rodean dependiendo de la disponibilidad de adquirirlos.

Por lo tanto, es menester registrar los períodos y cambios económicos de dichos bienes ya que nos ayudarán a entender los mecanismos de consumo de la ciudadanía. Todos estos objetivos se encuentran en el registro histórico y, a partir de ello, se pretende establecer los correlatos de preferencias de gasto de las personas que habitaban y/o habitan dicho espacio geográfico, para denotar como se fue desarrollando los cambios de artefactos de almacenamiento sonoro que utilizaban en ciudad de La Paz.

Palabras clave: La Paz, siglo XXI, almacenamiento sonoro, artefactos, consumo.

Abstract

Music has been with us for many millennia, but it was more than eighty years ago that we were able to record silence and noise on a tangible analog storage medium. This work tries to identify how music storage formats have changed since the 21st century. We will focus on explaining this artefactual change in the old central urban area of La Paz city to recognize certain consumption patterns that people had regarding the new music formats that were appearing.

1 Investigación presentada en la Reunión Anual de Etnología (RAE) del 2023 en Cochabamba.

2 Economista y egresado de la carrera de Arqueología. Director Académico de la Unidad Educativa Miguel de Cervantes Saavedra. Docente de la Universidad Tecnológica Boliviana (UTB). Miembro del laboratorio de tecnologías aditivas de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Correo electrónico: jgabrielmoraesm@gmail.com

This research will be framed within the framework of materiality, in addition it will be based on the assumptions of the neoclassical liberal school to understand the cultural processes that generated the change of sound artifacts interacting with the socioeconomic and contextual part of the community, understanding that people choose the goods that surround them depending on the availability to acquire them.

Therefore, it is necessary to record the periods and economic changes of those goods since they will help us understand the consumption mechanisms of citizens. All these objectives are found in the historical record and based on this, I intend to establish the correlations of spending preferences of the people who lived and/or live in this geographic space, to denote how the changes in sound storage devices used in the La Paz city developed.

Keywords: La Paz, 21st century, sound storage, devices, consumption.

Introducción

Debido al poder que tiene la música para evocar sentimientos, emociones o ideas en el ser humano (ya que estimula nuestros sentidos), ha sido nuestra compañera por muchos milenios. Es interesante como el ser humano, en el transcurso del tiempo, ha ido perfeccionando su elaboración; pero, haciendo a un lado nuestro desarrollo cognitivo y espiritual que ésta produce, es menester señalar cómo pudimos almacenar esos sonidos y silencios en una unidad tangible la cual tiene la cualidad de ser reproducido para emitir las señales sonoras que deleitan los oídos de las personas en cualquier momento que deseen.

Para poder pasar algo intangible, como la música, a un artefacto palpable se tuvo que pasar principalmente por la forma escrita; desde la cultura griega a partir del siglo IV a. C. ya se registraban las armonías sonoras, pero se popularizó en la Edad Media alrededor del siglo IX d. C. (Callejo, 2020-2021; López, 2011). El ser humano codificó cada sonido en un lenguaje universal para identificar un sonido específico. Después dimos un salto tecnológico con la electricidad acompañada de la radiodifusión en el siglo XIX. En la última década del siglo XIX, aparecieron los cilindros de fonógrafo que servían para reproducir varias grabaciones de sonidos conteniendo una capacidad de dos a tres minutos de duración, coexistiendo con los primeros sistemas de grabación y reproducción de sonido especializados en la música, los gramófonos. Este invento vino acompañado de la primera unidad analógica de almacenamiento de sonido conocida como el disco de vinilo, un artefacto de forma plana y circular³ (Carrera y Ungaro, 2022; Kimizuka, 2012).

Para los años 60 del siglo XX se incorporaron dos nuevos formatos de grabación de sonido, el primero era el llamado casete, innovando en la calidad del sonido y en la comodidad de su transporte por sus dimensiones y tamaño (Kimizuka, 2012). El segundo fue el cartucho de ocho pistas que se utilizaba más para uso en contextos viales como nocturnos (Crews, 2003). Faltando dos décadas para el nuevo milenio se elaboró un nuevo dispositivo análogo de reproducción de música, el disco compacto o *compact disc* (en adelante CD), utilizando la tecnología *laser-disc*, este producto fue innovador y se hizo muy popular con el pasar de los años (Schouhamer, 1998). Finalizando la última década de ese siglo aparecieron para la venta los *MiniDisc* o MD, los cuales tenían menos capacidad de grabación y más baja calidad de audio (Ratazzi, 2004).

³ Para esta investigación no se tomó en cuenta el disco de vinilo debido a la temporalidad estudiada y a la falta de datos del mercado.

La era digital estaba a la vuelta de la esquina ya que se empezó utilizar formatos como el *MPEG-1 Audio Layer III* o *MPEG-2 Audio Layer III* (MP3) a mediados de los años 90 del siglo pasado (Márquez, 2012). Pero al tratarse de un formato digital de audio que no tiene un contenedor fijo que pueda ser identificable, esto debido a que varía demasiado en las unidades de almacenamiento como los *pendrives*, celulares, hasta unidades como el CD o el DVD, no será tomado en cuenta para esta investigación debido a que son archivos virtuales no tangibles.

Como se puede denotar, los saltos tecnológicos que se concibieron en los contenadores de música se realizaron en el siglo XX. Sin embargo, es en el contexto boliviano, específicamente en el paceño, que se verán cambios a partir de los años 2000. Por lo que se tomarán en cuenta los datos de los cambios artefactuales de las unidades de almacenamiento sonoro de las primeras dos décadas del presente siglo. Es importante saber las variaciones de los artefactos que contengan música debido a que nos explicaría algunos fenómenos antropológicos de la comunidad de La Paz, por lo cual se debe mencionar las premisas teóricas para abordar este tópico.

Marco teórico

Como afirma Ravines (1989), la arqueología se utiliza con dos fines: uno histórico y otro teórico, por lo que a través de las historias del pasado se desea conocer al ser humano, explicando los procesos universales de la conducta humana. Uno de los factores que hace que la arqueología sea diferente y rica en su análisis, respecto a las demás ciencias, es que esta disciplina cuenta con su material de análisis y trabajo que son los artefactos del pasado (Ramos, 1987). En el trabajo de análisis de la materialidad, este enfoque utiliza diferentes campos de estudio tanto objetivos como subjetivos para poder lanzar posibles escenarios e interpretaciones de cómo el ser humano pudo dirigir sus acciones, como el consumo, a varios contextos tanto políticos, ambientales, económicos o sociales (Fernández, 2000; Miller, 2005). Por lo que será de gran importancia tener en cuenta qué artefactos con almacenamiento de sonidos estaban circulando dentro de la esfera paceña para dar a conocer una tipología de estos en el periodo estudiado.

*Como se puede denotar,
los saltos tecnológicos
que se concibieron en los
contenedores de música
se realizaron en el siglo
XX. Sin embargo, es en
el contexto boliviano,
específicamente en el
paceño, que se verán
cambios a partir de los
años 2000.*

Mencionar que esta investigación, conforme a las interrogantes espacio-temporales, se encuadrará dentro de un enfoque materialista⁴. Esto debido a que se quiere saber con precisión los años en los cuales existieron los procesos culturales de mudanza de artefactos populares que almacenan música que se desarrollaron en el espacio geográfico citadino de La Paz.

El estudio de la temporalidad del pasado que abarca la ciencia arqueológica siempre está en debate debido a que un evento del pasado podría haber ocurrido hace unos días como hace unos centenares de años o unos milenios atrás. Ya no se comprende a la arqueología como la profesión conectada a una actividad física en el campo, en la cual se desenterraban artefactos hechos por los seres humanos de épocas antiguas, los cuales dentro del imaginario de las personas se los concebían

⁴ Comprendiendo a la materialidad como el enfoque que trata de comprender la conducta del ser humano en base a su consumo y elaboración del material cultural (Miller, 2005).

a la par de tesoros como lo describen Renfrew y Bahn (2007), contando con un estereotipo de explorador-héroe como Indiana Jones, criticada por Quirós (2013). Dentro de la transformación y evolución de la arqueología apareció un subcampo que aborda temas históricos,⁵ se trata de la arqueología histórica percibida como el estudio de los procesos que dieron lugar a la formación del mundo moderno y a su evolución posterior, que considera el estudio de cualquier cultura que cuente con registros escritos (Montón y Abejez, 2015; Orser, 2000).

Sin embargo, para este trabajo nos centraremos en la arqueología contemporánea, entendida como el estudio serio del pasado reciente desde una perspectiva donde la política no puede ser sustraída de la práctica de los arqueólogos ni de los contextos sociales en los cuales impactamos e investigamos. Debido a que se piensa que solamente nuestro oficio de arqueólogo y la recuperación de evidencias tangibles, espaciales y contundentes podrían aportar para el esclarecimiento de fenómenos históricos que, a veces, ya no se quieren tocar (Alonso, 2009; González, 2019; Tantalean, 2023). Pero, al contrario de lo que indica Tantalean (2023), no tomaremos posiciones políticas para realizar inferencias históricas ya que se piensa que entraríamos en susceptibilidades un poco delicadas para poder ser certeros en nuestra interpretación de la realidad del pasado reciente.

Para entender mejor cómo va cambiando el espacio y los artefactos de los eventos históricos que se desenlazaron en el siglo XXI (La Paz, Bolivia), es necesario ayudarnos de la economía debido a que esta ciencia social nos brinda información de por qué los individuos realizan cierto tipo de elecciones en base a sus escases, necesidades, disponibilidad e incentivos (Mankiw, 2017; Parkin, 2018; Toscano *et al.*, 2019). Además, se utilizará la teoría neoclásica⁶ para explicar a partir de los objetos y el manejo espacial el accionar de la gente.

En economía, la relación que desarrollan las personas con sus artefactos es directamente determinada por el grado de satisfacción que estos les brindan (Cuadros *et al.*, 2012); por ende, se busca saber qué elementos económicos, sociales o sonoros originaron que las personas cambiaron los artefactos. Por otro lado, será importante identificar y establecer cuáles fueron los cambios artefactuales de almacenamiento sonoro en la comunidad paceña, específicamente en la zona central de La Paz desde los años 2000.

Metodología

Se procederá a realizar un análisis espacial⁷ del casco viejo de la ciudad de La Paz para estudiar los cambios que tuvo en el consumo de unidades de almacenamiento visto por los puestos de venta de música a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XXI. En este sentido, se quiere saber cómo fue modificándose el paisaje según las necesidades de las personas (Martínez y Bollo, 2023).

Para efectuar el análisis espacial se hizo una revisión de material bibliográfico como registros escritos, entre ellos periódicos (*La Razón*), material fotográfico de personas que vivían en el casco urbano paceño, entrevistas y, por último, memorias propias siendo un consumidor de música en aquellos años.

5 Se entiende que la historia, como ciencia, empieza con los primeros registros escritos de los seres humanos (Sánchez, 2005).

6 La teoría neoclásica es aquella en la cual los reguladores del mercado son la oferta y la demanda, para conocer más del tema consultar Pindyck y Rubinfeld (2013).

7 Comprendida como una herramienta que posee la capacidad de representar los comportamientos de procesos culturales, económicos, políticos o ambientales que ocurren en un territorio (Ojeda y Tovar, 2016).

◆ CONTENEDORES POPULARES DE MÚSICA EN
EL ESPACIO CITADINO PACEÑO EN EL SIGLO XXI

Para determinar las mudanzas de los bienes de los individuos se examinaron los artefactos de almacenamiento de música que consumían las personas desde los años 2000 del presente siglo, así como el apoyo de la información de las entrevistas. Este tipo de análisis artefactual nos ayudó a identificar atributos observables de los bienes como su forma, tamaño y, en algunos casos, el peso (Echevarría-López, 2008).

Se llevó a cabo un estudio de mercado acerca de la compra y venta de dispositivos analógicos de almacenamiento sonoro. Con ello se pretenden entender los procesos culturales en base a los cambios artefactuales de la gente interactuando con la parte socioeconómica y contextual, esto en base a los recursos que los rodean o la disponibilidad de adquirirlos (Krugman y Wells, 2006). Para tal motivo, se efectuó entrevistas al público que compraba estos artefactos⁸. Por otro lado, se realizó etnografía económica⁹ para determinar los precios, mudanza y variedad de productos sonoros de este sector informal.

Área geográfica

El área de estudio se ubica en el departamento del La Paz, situado en la parte andina de Bolivia, situada a 68 km al sureste del lago Titicaca. Nos centraremos en la ciudad de La Paz emplazada en el valle conocido como Chuquiago Marka. Se tomará relevancia en el viejo casco urbano central ubicado alrededor de la Plaza Murillo, el cual se extiende hasta el final de la calle Ingavi, rodeados por la avenida Mariscal Santa Cruz y la calle Bueno hasta llegar a la calle Sucre (Figura 1).

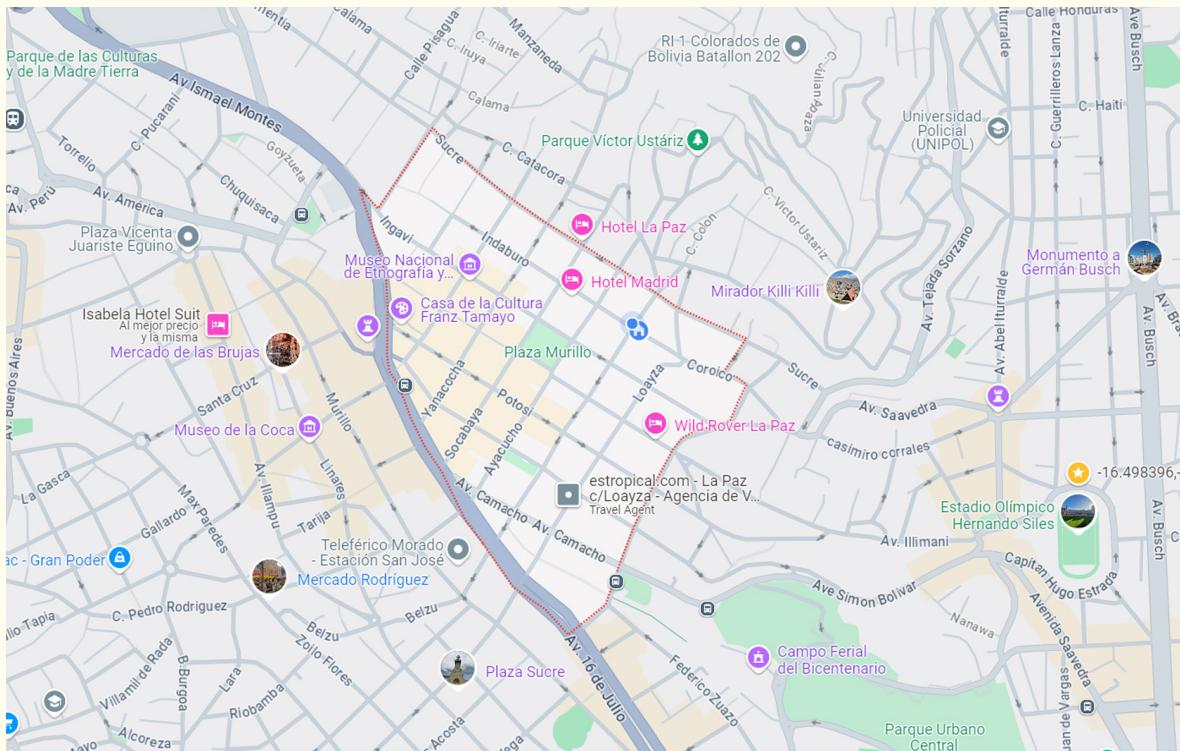


Figura 1: Mapa del área del viejo casco urbano central de la ciudad de La Paz.

Fuente: Google Maps.

8 Estas entrevistas ayudaron a realizar el análisis espacial y análisis económico.

9 Se entiende la etnografía económica como el método para adquirir datos económicos de los sectores informales o humildes de nuestra sociedad (Mendieta y Nuñez, 1935).

El espacio donde está ubicado el viejo casco urbano central es la zona central de la ciudad de La Paz. Esta zona es comercial¹⁰ debido a su historia, ya que fue el primer espacio poblado por los colonos y mestizos en la fundación de la ciudad en la época colonial (Cajías, Fernando, 2009); por otro lado, debido a su cercanía a las oficinas estatales y negocios privados pequeños como medianos, estos generan una demanda dinámica de productos homogéneos o heterogéneos por parte de los funcionarios públicos y privados.

El viejo casco urbano central cuenta con las infraestructuras más antiguas de la ciudad, las cuales fungen como un espacio cultural debido a sus calles coloniales y museos; por lo que genera un consumo turístico masivo tanto internacional como nacional ya que es un paisaje nutrido de multiculturalidad representando diferentes estratos socio-culturales (Cajías, Magdalena, 2009). Sin embargo, por los hechos ocurridos en el siglo XXI, en los años 2003¹¹ y en 2019¹², este espacio urbano es también conocido como un punto neurálgico de conflicto, insurgencia y lucha, lo cual debilita económicamente los negocios a sus alrededores en tiempos de malestar económico o político.

Breves antecedentes de arqueología contemporánea en La Paz

El estudio arqueológico en el área de la ciudad de La Paz perteneciente al siglo XXI es casi nula, se quiere resaltar que no se toma el tema específico debido a que no hay bibliografía de este, pero se ahondará en producciones de interés arqueológico contemporáneo. Como se mencionó, no existen muchos escritos de temas arqueológicos del presente siglo, pero hay que resaltar y mencionar el registro, explicación y fotografía de vasijas de arcilla de diferentes lugares del departamento de La Paz que documentó Villanueva (2014), la descripción y estudio de los muñecos colgados de trapo de tamaño natural por Villanueva y Vásquez (2017) y, nuevamente, la investigación arqueológica de la basura realizada por Villanueva (2023) tratando la deposición de los residuos en la ciudad de La Paz. Como se evidencia, son pocas las investigaciones, por lo que se asume que esta falta de pesquisas se debe a que no es muy común realizar investigaciones arqueológicas contemporáneas en Bolivia. Sin embargo, en el departamento de La Paz si se cuenta con estudios prehispánicos, coloniales y republicanos¹³, por lo que se transitará en nuevos rumbos de la arqueología boliviana.

Análisis artefactual

Es importante analizar los vestigios de artefactos del siglo XXI debido a que estos son portadores de variados atributos que permiten indagar y tratar de responder cuestiones económicas y sociales de nuestro contexto nacional. Resaltar que en el presente milenio los cambios tecnológicos fueron exponenciales, por lo que muchos artefactos contemporáneos nos relatan las historias todavía no contadas.

Al contrario de lo que pasó en los mercados libres y oligopolizados de los países del primer mundo, los dispositivos de almacenamiento sonoro aparecieron con años de atraso en Bolivia, país terceromundista, siendo específicos en la ciudad de La Paz. La primera unidad de almacenaje de datos

10 Se genera un número elevado de comercio informal como formal de diferentes artículos de consumo.

11 Los acontecimientos ocurridos en 2003 se relacionan con la guerra del gas y febrero negro, para más información puede consultar Sanjinés, 2006; Mesa, 2008; Asamblea Permanente de Derechos Humanos *et al.*, 2004.

12 Acerca de la “resistencia pitita” y ruptura del Estado Plurinacional en el año 2019 véase Brockmann 2020; Gutiérrez 2020.

13 Para más información sobre estos períodos se podría revisar las siguientes investigaciones: Lémuz, 2024; Lémuz y Aranda, 2017; Lémuz y Rivera, 2006; Paz *et al.*, 2003; Rendón, 2007.

◆ CONTENEDORES POPULARES DE MÚSICA EN
EL ESPACIO CITADINO PACEÑO EN EL SIGLO XXI

sonoros que trataremos es la unidad analógica conocida como casete. Estos bienes aparecieron en los últimos años de la década de los 80 del siglo XX y estuvieron en vigencia hasta inicios del siglo XXI.

Los cassetes contienen dos carretes pequeños ubicados cerca de la parte central de la estructura del artefacto, donde circula una cinta magnética. Estos carretes y otras pequeñas piezas, como tornillos o soportes, se encuentran dentro de una carcasa protectora hecha de plástico con forma rectangular (Camras, 1988). Este soporte analógico tuvo mucha popularidad dentro de la comunidad paceña en la última década del siglo XX debido a que era más fácil de transportar artefactos móviles específicos para su reproducción como el Walkman.

En sus años de vigencia dentro del circuito comercial informal y formal¹⁴ de música hubo dos variaciones de casete: el casete original, el cual se adquiría de una tienda física que extendía un documento escrito de compra y venta (Figura 2), y el casete pirata o trucho¹⁵, el cual se compraba de un puesto de venta callejero sin ninguna factura (Figura 3). Ambos artículos tenían un ancho de 10 cm, un alto de 6,5 cm y un grosor de 0,9 cm contando con un peso de 65 gr.

Tratando la parte superficial o estética de esta unidad de almacenamiento de música, se puede reconocer que los cassetes originales contaban con un decorado serigrafiado o una pegatina en la cara delantera como la trasera, que se los conocía como caras de audio A y B (Camras, 1988); en ella se vertía información como el nombre de las canciones, discografía, nombre de la banda, a cuál lado pertenece, etc. Por el contrario, los cassetes piratas solo tenían una pegatina que cubría la superficie con la marca de la empresa la cual los fabricó en ambas caras del artefacto sin ninguna decoración más.



Figura 2: Casete original de la banda boliviana Octavia.
Fuente: Elaboración propia.

¹⁴ Lo informal son conocidas también como economías no declaradas (Velasco, 2015). Por otro lado, las formales, son actividades de compra y venta que tienen Número de Identificación Tributaria (NIT) por lo que pertenecen al sistema tributario del país (Servicios de Impuestos Nacionales, 2018).

¹⁵ Modismo paceño que significa copia de algo original, una falsificación.



Figura 3: Casete pirata elaborado por la compañía Harman International Industries, Inc.
Fuente: Elaboración propia.



Figura 4: Disco compacto original de la banda boliviana Alcohólica La Christo.
Fuente: Elaboración propia.

La otra unidad analógica popular de almacenamiento musical es el CD, el cual tiene una forma circular con un hueco en el centro. A diferencia de la anterior unidad musical, este dispositivo es un soporte digital óptico (Valdez, 2006). Este artefacto posee un diámetro de 12 cm; además, es muy delgado siendo su espesor de 1,2 mm y, en relación con el anterior dispositivo, solo pesa entre 15 y 30 gr.

En las calles de la ciudad de La Paz se podían ver tres tipos de CDs transitando los hogares y espacios públicos. La primera variante es el CD original, el cual tenía una presentación fina con grabados bien definidos por el método de serigrafía e impresión *offset* en la parte frontal; por otro lado, el reverso del disco compacto es de color platino (Figura 4). Hay que mencionar que estos artículos domésticos se vendían en tiendas formales con emisión de factura.

La segunda variación de esta unidad de almacenamiento es un disco pirata, al cual llamaremos CD pirata clase 1. En la presentación frontal estos artefactos eran serigrafiados o con impresión *offset*, pero de menor calidad que un CD original, y en la circunferencia hueca del centro se notaba la marca de la empresa que produjo este bien. En la parte trasera, el CD es de color verde, siendo esta una característica para identificar si era un CD original o pirata (Figura 5). Cabe indi-

◆ CONTENEDORES POPULARES DE MÚSICA EN
EL ESPACIO CITADINO PACEÑO EN EL SIGLO XXI

car que estas mercancías se vendían en puestos de venta informales ubicados en espacios públicos sin ningún tipo registro escrito de las transacciones comerciales que existían.

Por último, tenemos el CD pirata Clase 2, el cual no presenta ningún tratamiento superficial frontal donde solo se menciona la marca de la compañía de producción del bien y la capacidad de almacenamiento de este. La parte posterior del bien es de color verde. Al igual que la anterior categoría en el círculo hueco central, en la parte del borde se puede notar la marca que produjo esta mercancía (Figura 6).

Una vez definidas las categorías de las unidades de almacenamiento populares que recorrián las calles del viejo casco urbano de la ciudad de La Paz en siglo XXI, debemos explicar qué ocurrió en el paso del tiempo con los lugares donde estas mercancías eran adquiridas.

Es menester mencionar que alrededor de mediados de los años 2010 hubo un disco pirata que no tenía presentación, parecido al CD pirata Clase 2 pero utilizaba formato MP3 como archivo de reproducción de las canciones, por lo que existía alrededor de 120 canciones por CD. A estos artefactos se los conocía como Discos MP3 en el habla popular de la ciudad de La Paz.

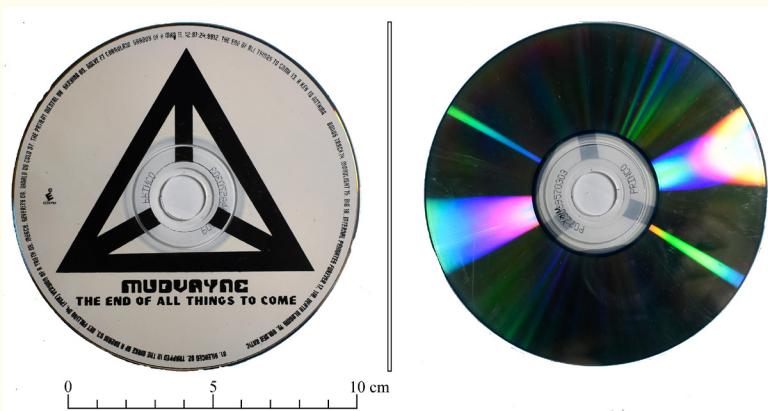


Figura 5: Disco compacto pirata Clase 1, elaborado por la compañía taiwanesa Princo.
Fuente: Elaboración propia.



Figura 6: Disco compacto pirata Clase 2, elaborado por la compañía taiwanesa Princo.
Fuente: Elaboración propia.

Análisis espacial

Las mercancías presentadas en la presente investigación nos brindarán un panorama de cómo el espacio se fue organizando a través del incremento o disminución de negocios de venta de estos artefactos; visto desde una perspectiva geográfica, se quiere determinar una relación temporal acerca del cambio de estas unidades.

Para el análisis del paisaje urbano de La Paz se describió y observó cómo el espacio fue cambiando cada 10 años gracias a las entrevistas que se ejecutaron, para denotar la transformación de las áreas y expansión de los negocios de venta de unidades de almacenamiento sonoro.

Comenzando el nuevo milenio se denota que existía un numero minúsculo de lugares de distribución de cassetes o discos compactos, ya que solamente existían siete negocios de venta de estas unidades. Se identificaron dos tiendas que vendían productos originales (CDO), dos puestos de venta callejeros que vendían CDs piratas de clase 1 (CDPC1) y tres puestos de venta de CDs piratas de clase 2 (CDPC2); aclarar que el único puesto de venta de cassetes truchos pertenece a la venta de CDPC2 ubicado en el extremo norte del mapa (Figura 7).



Figura 7: Sitios de venta de objetos almacenadores de música en 2000.

Fuente: Elaboración propia con fondo de mapa de Google Earth.



Figura 8: Sitios de venta de objetos almacenadores de música en 2010.

Fuente: Elaboración propia con fondo de mapa de Google Earth.

◆ CONTENEDORES POPULARES DE MÚSICA EN
EL ESPACIO CITADINO PACEÑO EN EL SIGLO XXI



Figura 9: Sitios de venta de objetos almacenadores de música en 2020.

Fuente: Elaboración propia con fondo de mapa de Google Earth.

En 2010 se evidencia el crecimiento nominal y expansión espacial de los puestos y tiendas de ventas de los CDs. Se tiene que mencionar que el único puesto de venta de casete piratas cambio a solo vender CDPC2 en el año 2004. Como se puede ver, hubo un incremento de las tiendas de venta de CDO llegando a cinco negocios, los puestos de venta de CDPC1 aumentó alcanzando a 20 lugares de venta y los espacios de venta de CDPC2 amplió su número a 16 puestos callejeros (Figura 8).

Finalmente, llegando al 2020 nos damos cuenta de que todas las tiendas y puestos de venta redujeron de forma abrupta y ya no ocupan un espacio considerable en el casco urbano central. Solamente existen 2 puestos de venta de CDPC2 y la cantidad de tiendas de venta de CDO disminuyó a 4 lugares (Figura 9). Esta baja cantidad de sitios de venta de unidades de almacenamiento puede deberse a varios factores que se analizarán más adelante.

Análisis Económico

Según la teoría neoclásica, podemos entender algunos sucesos históricos por medio de las variables económicas (Díaz, 2008) como la oferta, posible demanda y los precios para tratar de entender el cambio que hubo en el mercado de los dispositivos de almacenamiento de datos.

La oferta entendida como la cantidad ofrecida de un bien (Parkin, 2018) será para esta investigación la cantidad de puestos de venta de unidades de almacenamiento sonoro; la información de los costos de consumo fue recopilado de las entrevistas de los caseros¹⁶ de estas tiendas. Notando la evolución del número de espacio de venta de estas mercaderías podemos denotar que a principios del siglo XXI no existían muchos lugares para comprar cassetes o CDs dentro del casco urbano central, pero a medida que pasaba el tiempo iban incrementando el número de puestos

16 Término coloquial amistoso que se utiliza para denominar a un comprador constante.

callejeros y tiendas, alcanzando el 2012 su mayor pico de crecimiento para después descender rápidamente hasta el 2020 (Gráfico 1).

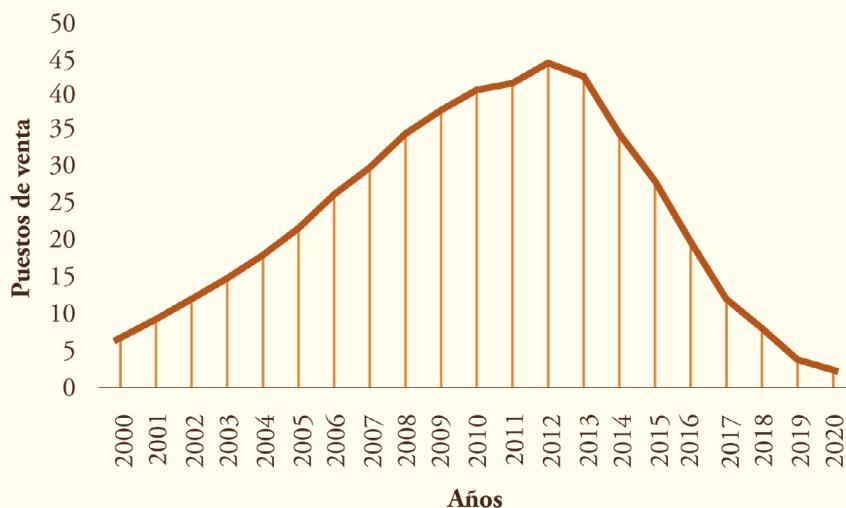


Gráfico 1: Evolución de la oferta de unidades de almacenamiento sonoro.

Fuente: Elaboración propia.

Diseño: Tania Prado.

Por otro lado, para entender la demanda tenemos que saber que no se realizaron estudios acerca de cómo fue la compra de productos de esta índole sin emisión de una factura, pero el dato que se podría contrastar para tomarlo como una posible demanda sería el salario mínimo¹⁷ disponible en Bolivia. Esto debido a que se infiere que si la población tiene más disponibilidad monetaria podría gastar más dinero en artículos de entretenimiento como lo eran los casetes o CDs.

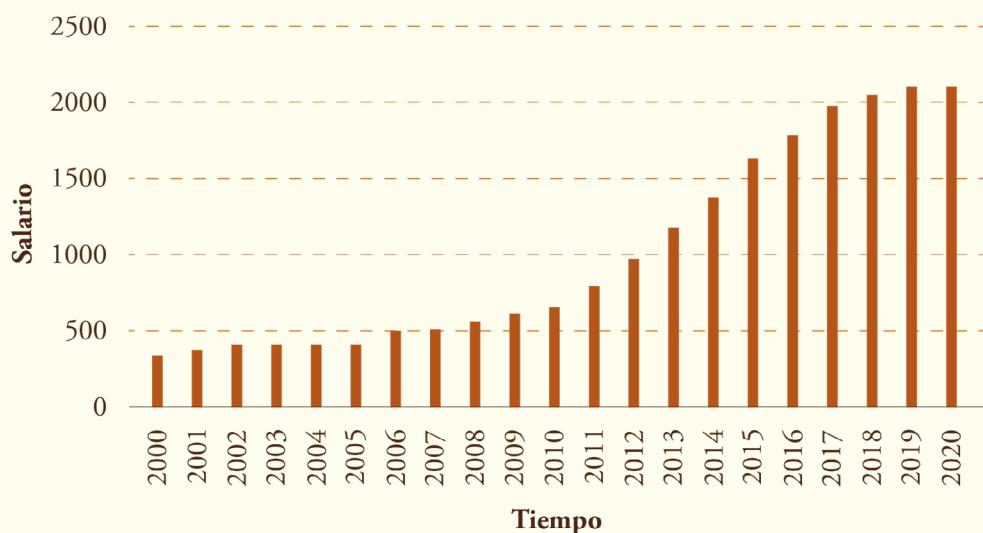


Gráfico 2: Evolución del salario mínimo de Bolivia.

Fuente: Elaboración propia en base a los datos del Instituto Nacional de Estadística.

Diseño: Tania Prado.

17 Se define como salario mínimo a la remuneración mínima que un empleador debe pagar a sus asalariados.

◆ CONTENEDORES POPULARES DE MÚSICA EN
EL ESPACIO CITADINO PACEÑO EN EL SIGLO XXI

Se evidencia que el salario minimo nacional no tuvo un gran incremento en los primeros 10 años de siglo XXI, pero a partir del año 2011 existe un incremento exponencial hasta el 2017. Sin embargo, en 2018 y 2019 el salario se mantuvo sin modificación (Gráfico 2). Por lo que, se puede inferir que desde el año 2011 la comunidad paceña tenía más efectivo que podía hacer circular en la esfera económica de artefactos de recreación como la música.

Otro dato para entender la demanda es el crecimiento poblacional debido a que si la cantidad de habitantes aumenta la demanda de los bienes también crecerá (Parkin, 2018). El crecimiento demográfico en el departamento de La Paz nos puede indicar cómo pudo cambiar la demanda. Al ver los resultados que nos brinda Gobierno Autónomo Departamental de La Paz (2020) podemos señalar que la población paceña cada año seguirá creciendo por lo que este aumento demográfico hará que la demanda aumente en la misma proporción.



Gráfico 3: Proyección de la población hasta el año 2019, La Paz.

Fuente: Gobierno Autónomo Departamental de La Paz (2020: 2, gráfico 1).

Diseño: Tania Prado.

El último factor para analizar en la economía es el precio. El precio puede ser un indicador de disminución de la oferta como de la demanda. Por el precio nosotros podemos saber si un bien es accesible para la sociedad o un estrato social específico. En el caso de los precios de las unidades de almacenamiento de música de la urbe paceña se ve cómo estos artículos de consumo van bajando de precio cada 3 años. Los casetes piratas dejan de ser comercializados en el 2004 por lo que solamente se puede determinar el cambio de precio de los casetes originales en el transcurso del tiempo (Cuadro 1).

	CASETE ORIGINAL	CASETE PIRATA
AÑO	PRECIO	PRECIO
2000	50	10
2003	50	5
2006	45	-
2009	40	-
2012	40	-
2015	35	-
2018	30	-
2020	30	-

Cuadro 1: Evolución de los precios de los cassetes originales y piratas.**Fuente:** Elaboración propia.

Viendo el desarrollo de los precios de los discos compactos, se evidencia que estos también fueron bajando simultáneamente con los precios de los cassetes. Los CDs originales bajaron su cotización monetaria desde el 2000 al 2020 un 22,2%. Los CDs piratas de la clase 1 dejaron de ser comercializados el 2016 hasta bajar su precio un 65% desde inicios de siglo. Por último, en el precio de los CDs piratas de clase 2 se ve una disminución de precios muy apresurada desde los primeros años del siglo XXI hasta llegar a rebajar un 86,6% hasta el 2020 (Cuadro 2).

	CD ORIGINAL	CD PIRATA C1	CD PIRATA C2
AÑO	PRECIO	PRECIO	PRECIO
2000	90	20	15
2003	85	15	8
2006	80	15	6
2009	80	12	5
2012	75	10	5
2015	75	7	3
2018	70	-	2
2020	70	-	2

Cuadro 2: Evolución de los precios de los CDs originales y piratas.**Fuente:** Elaboración propia.

Ya presentados los análisis económicos, artefactuales y espaciales, es menester explicar a que se podría deber la mudanza o desaparición de algunas unidades de almacenamiento junto con una contextualización de los hechos históricos dentro del casco urbano central en el transcurso de los primeros 20 años del siglo XXI en La Paz.

Discusión

Se denota que el mecanismo natural regulador del mercado y del precio que surgió fue, según la escuela neoclásica, la oferta y la demanda, los cuales fueron vinculándose en el lapso del tiempo. Remarcando que la globalización virtual (Gráfico 4) llegó a la ciudad de La Paz en los primeros años de la primera década del nuevo milenio a todos los estratos sociales (Gómez, 2016); por lo que, a partir de ese contacto, los precios de las unidades de almacenamiento sonoro bajaron de precio, puesto que las personas podían acceder y descargar música por un menor costo. Pero a la par, las nuevas tecnologías ingresaban al país para abaratar los dispositivos de reproducción de CDs como los reproductores de MP3 portátiles.

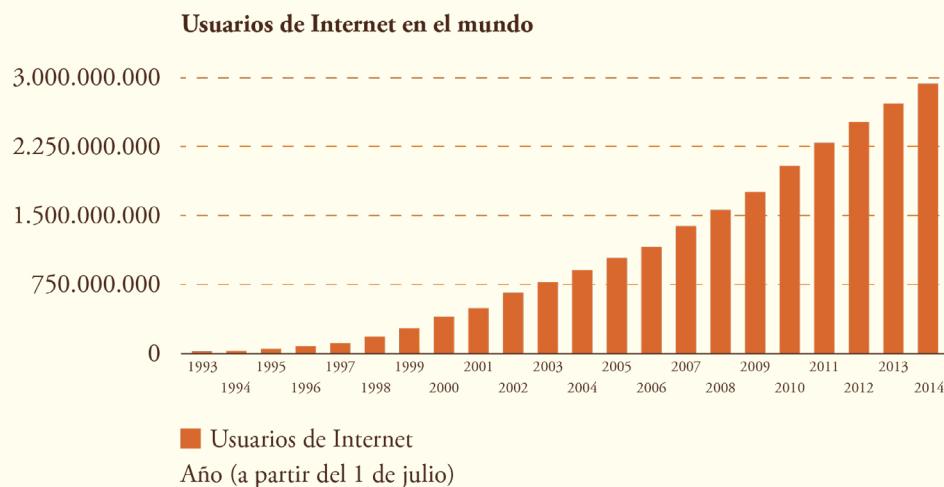


Gráfico 4: Crecimiento en la utilización de Internet desde 1993 hasta 2014.

Fuente: Giménez y Cappo (2015: 1, gráfico 1).

Diseño: Tania Prado.

Por otro lado, es interesante como la oferta evolucionó, ya que fue hasta el año 2012 que se incrementaban los puestos de ventas informales, pero después hubo un descenso y fueron desapareciendo muchos negocios hasta el 2020. Esto puede deberse a que cerca del 2010 el costo del internet fue disminuyendo y la necesidad de tener conexión a internet en los hogares era indispensable; por consiguiente, era más sencillo y barato obtener una pista musical en un formato digital como el MP3. La revolución de internet en Bolivia forjó nuevas necesidades indispensables en las personas, lo cual provocó que cambiaron los artículos de consumo de unidades de almacenamiento musical a partir de 2013, donde ya no era necesario tener algún artefacto físico específico para escuchar música porque se podía reproducir desde un celular. Esto concluyó con el desprendimiento de artefactos de almacenamiento sonoro analógico a solo formatos digitales.

Si bien existían más personas en el área urbana de La Paz, las cuales tenían más disponibilidad líquida monetaria, gracias a que el salario mínimo aumentó nominalmente en 20 años, ya no estaban interesadas en adquirir unidades de almacenamiento musical físicas.

Por otro lado, el desuso del casete a principios del siglo XXI corresponde a que fue reemplazado por los CDs debido a las características físicas que esta unidad presenta como el peso y la calidad de sonido. Los discos compactos son más delgados y pesan menos por lo que su movilidad es

más sencilla. Además, se tiene que mencionar que la capacidad de contenido musical de un CD es superior a la de un casete (Shapiro *et al.*, 2012). Por lo que, ya explicado el comportamiento del contexto paceño en las primeras décadas del nuevo milenio junto con los análisis espaciales, artefactuales y económicos se pueden tener algunas inferencias.

Conclusiones

El estudio de los contenedores populares de música en el espacio citadino paceño durante el siglo XXI revela una transformación significativa en los patrones de consumo y en las tecnologías de almacenamiento sonoro. Este trabajo permitió no solo delinejar la evolución de los formatos de almacenamiento, sino también entender cómo estos artefactos interactúan con el contexto socioeconómico y cultural de la ciudad de La Paz.

A lo largo de las dos primeras décadas del siglo XXI, se evidenció un cambio en la manera en que la música se almacena y consume en el casco viejo de la ciudad La Paz. La transición de formatos analógicos como el casete y el CD a formatos digitales y virtuales reflejó no solo avances tecnológicos, sino también cambios profundos en las preferencias y hábitos de consumo de la población paceña. Mientras que el casete dominó el mercado a finales del siglo XX, fue progresivamente reemplazado por el CD y, posteriormente, por formatos digitales (Katz, 2004). Este cambio no fue inmediato ni uniforme, sino que estuvo influenciado por factores económicos y tecnológicos como la accesibilidad a nuevas tecnologías y la propia idiosincrasia de la comunidad *chukuta*.¹⁸

El análisis económico de la adopción de nuevos formatos de almacenamiento sonoro en áreas alrededor del Km 0 de La Paz muestra una clara relación entre la disponibilidad económica de la población y su capacidad para acceder a nuevas tecnologías. La persistencia del mercado informal, caracterizado por la venta de cassetes y CDs piratas, ilustra cómo el costo y la accesibilidad continúan siendo factores determinantes en las decisiones de consumo musical de la población. A medida que las opciones de almacenamiento digital comenzaron a ganar popularidad a principios del siglo XXI, estas también se vieron afectadas por la realidad económica de los consumidores, donde el uso de discos MP3 y otras soluciones digitales más accesibles destacaron sobre alternativas con más costo.

El análisis espacial del viejo casco urbano de La Paz permitió observar cómo los cambios en la tecnología de almacenamiento de música influyeron en la organización y dinámica del espacio urbano. Las áreas de venta de música, que alguna vez proliferaron con artefactos como los cassetes y CDs, comenzaron a disminuir en número con la llegada de los formatos digitales. Este fenómeno no solo refleja un cambio en las preferencias de consumo, sino también en la manera en que los espacios urbanos se pueden adaptar y reconfiguran ante nuevas realidades económicas y culturales (Gehl, 2010).

Finalmente, este estudio contribuye a la exploración de la arqueología contemporánea en Bolivia, abriendo nuevas perspectivas para la investigación arqueológica en contextos urbanos recientes (González, 2008). La documentación y análisis de artefactos tan cotidianos como los dispositivos de almacenamiento de música permiten comprender mejor los procesos culturales contemporáneos y la manera en que estos artefactos se integran en la vida diaria de las personas

18 Denominativo que se utiliza en círculos de confianza para referirse a un paceño.

(Buchli y Lucas, 2001). A través de este enfoque, se han podido identificar y analizar no solo los cambios tecnológicos, sino también los factores sociales, económicos y culturales que los impulsaron.

En síntesis, durante las dos décadas del nuevo milenio, las personas en el área del viejo casco urbano paceño tuvieron que cambiar de interacción con los artefactos que contenían ondas sonoras dependiendo del precio de cada unidad, de la disponibilidad de sus ingresos y de sus mejoras en la capacidad de almacenamiento que estos bienes poseían. La dependencia en las relaciones económicas con la globalización se manifiesta en el consumo de los distintos artefactos almacenadores analógicos como discos ópticos con formato digital u otros, los cuales ya no necesitan de una carcasa o medio físico para ser protegidos y reproducidos. Por lo que, esta relación económica repercute en el material cultural de dicho grupo social. Se evidencia que la comunidad paceña de la zona central es una gran consumidora de artefactos piratas, puesto que la cantidad de negocios informales nos evidencia de la creciente demanda que tuvieron estas mercancías.

Agradecimientos

En primera instancia quisiera agradecer a Juan Villanueva Criales (PhD.), docente de la carrera de arqueología de la UMSA, por haber contribuido en la corrección de este artículo enriqueciendo su comprensión con sus observaciones y aportes teóricos. Por otro lado, agradecer al Laboratorio de Tecnologías Aditivas por colaborarme con la bibliografía necesaria para este trabajo. Por último, al Museo Nacional de Etnografía y Folklore por la oportunidad de brindarme un espacio para la difusión de esta investigación.

Bibliografía

ALONSO, Pablo.

2009. "Arqueología contemporánea y de la postmodernidad: gestión e interpretación en Val de San Lorenzo (León)". En: *Arqueoweb. Revista sobre arqueología en internet*, vol. 12. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/arqueoweb/pdf/12/alonso.pdf>

ASAMBLEA PERMANENTE DE DERECHOS HUMANOS, ASOFAMD, CBDHDD, DIAKONIA, FUN-SOLON y RED-ADA.

2004. *Para que no se olvide. 12 - 13 de febrero 2003*. Plural. La Paz, Bolivia.

BROCKMANN, Robert.

2020. *21 días de resistencia. La caída de Evo Morales*. Libros de Bolivia. La Paz, Bolivia.

BUCHLI, Victor y Gavin LUCAS.

2001. *Archaeologies of the Contemporary Past*. Routledge. UK.

CAJÍAS, Fernando.

2009. *Historia Colonial de La Paz*. Colección Bicentenario, Tomo 2. Santillana de ediciones S.A. La Paz, Bolivia.

CAJÍAS, Magdalena.

2009. *La Paz en el siglo XX*. Colección Bicentenario, Tomo 2. Santillana de ediciones S.A. La Paz, Bolivia.

CALLEJO, Francisco.

2020-2021. *Historia de la música. Enseñanzas Profesionales de Música*. Disponible en: <https://www.franciscocallejo.es/hm4/Temario4a.pdf>

CAMRAS, Malvin.

1988. *Magnetic recording handbook*. Van Nostrand Reinhold Company. New York, EEUU.

CARRERA, Eduardo y Pablo UNGARO.

2022. “El diseño y la nostalgia: experiencias analógicas en la era digital. el renacimiento del tocadiscos”. 5º Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales: Trayectos, Reflexiones y Experiencias (JEIDAP). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/149374>

CREWS, Andrew.

2003. “From Poulsen to plastic: a survey of recordable magnetic media”. En: *The Cochineal*. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20131218095921/https://www.ischool.utexas.edu/~cochinea/html-paper/a-crews-03-magnetic-media.html>

CUADROS, Jessica; Juan PACHECO; Fernando CARTES y Eduardo CONTRERAS.

2012. *Elementos conceptuales y aplicaciones de microeconomía para la evaluación de proyecto*. Naciones Unidas CEPAL. Santiago de Chile, Chile.

DÍAZ, Arturo.

2008. “La economía: su origen, sus motivos y la institucionalización de la enseñanza a nivel internacional, nacional y local”. Siglos XVII-XX. En: *Revista historia de la educación colombiana*, núm. 11: 73-92.

ECHEVARRÍA, Gori-Tumi.

2008. *Choquequirao: Un Estudio Arqueológico de su arte figurativo*. Hipocampo Eds. Lima, Perú.

FERNÁNDEZ, Víctor.

2000. *Teoría y Método de la Arqueología*. Síntesis. España.

GEHL, Jan.

2010. *Cities for People*. Island Press. Washington, EEUU.

GIMENEZ, Jose y Cristian CAPPO.

2015. “HTTP-WS-AD: An Anomaly Detector oriented to web applications and web services”. XLI Latin American Computing Conference (CLEI), Arequipa, Perú. Disponible en 10.1109/CLEI.2015.7359993

GOBIERNO AUTÓNOMO DEPARTAMENTAL DE LA PAZ.

2020. *Demografía en el Departamento de La Paz*. Gobierno Autónomo Departamental de La Paz, Bolivia.

GÓMEZ, Noelia.

2016. Historia del Internet en Bolivia. *Bolivia digital, 15 miradas acerca de Internet y sociedad en Bolivia* (coordinado por Eliana Quiroz): 31-59. Vicepresidencia del Estado. Centro de Investigaciones Sociales; Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. La Paz, Bolivia.

GONZÁLEZ, Alfredo.

2008. “Time to Destroy: An Archaeology of Supermodernity”. En: *Current Anthropology*, vol. 49, núm. 2: 247-279.

2019. Arqueología del pasado contemporáneo: Una mirada desde la península ibérica. *VESTÍGIOS – Revista Latinoamericana de Arqueología Histórica*, vol. 13, núm. 1: 1-7.
- GUTIERREZ, Ramiro.
2020. *Ruptura del Estado Plurinacional de Bolivia. conspiración Fascista y Revolución de las Pititas. La versión de un periódico de la ciudad de La Paz*. Nuevo Mundo. La Paz, Bolivia.
- KATZ, M.
2004. *Capturing sound: how technology has changed music*. University of California Press. California, EEUU.
- KIMIZUKA, Masanori.
2012. “Historical development of magnetic recording and tape recorder”. En: *Survey reports on the systemization of technologies*, núm. 17: 185-273.
- KRUGMAN, Paul y Robin WELLS.
2006. *Introducción a la Economía. Microeconomía*. Reverté S.A. Barcelona, España.
- LÉMUZ, Carlos.
2024. Excavaciones en el asentamiento arqueológico de Ch'ijipata, cuenca de Achumani, La Paz. *Boletín de la Sociedad de Arqueología de La Paz*, núm. 1: 103 – 139.
- LÉMUZ, Carlos y Karina ARANDA.
2017. Ocupación prehispánica y manejo de recursos en el valle de La Paz. *Historia natural del valle de La Paz* (editado por el Museo Nacional de Historia Natural): 29-41. Museo Nacional de Historia Natural. La paz, Bolivia.
- LÉMUZ, Carlos y Claudia RIVERA.
2006. *Evaluación arqueológica de la arquitectura funeraria prehispánica en el municipio de Achocalla: evidencia y contexto*. Informe Técnico en posesión de los autores.
- LÓPEZ, Javier.
2011. *Breve historia de la música*. Nowtilus. España.
- MANKIW, Nicholas.
2017. *Principios de Economía*. CENGAGE Learning eds. México.
- MÁRQUEZ, Israel Vasquez.
2012. Música y materialidad discográfica en la era del acceso. En: *Razón y Palabra*. vol. 17, núm. 79: 2-18.
- MARTÍNEZ, Ayesa y Manuel BOLLO.
2023. *El paisaje. Una mirada a través del análisis espacial*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental. Michoacán, México. <https://doi.org/10.22201/ciga.9786073080033e.2023>
- MENDIETA, Lucio.
1935. “Etnografía Económica”. En: *El trimestre económico*, vol. 2, núm. 6: 131-153.
- MESA, Carlos.
2008. *Presidencia sitiada. Memorias de mi Gobierno*. Plural. La Paz, Bolivia.

- MILLER. Daniel (ed.).
2005. *Materiality*. Duke University Press. Durham, EEUU. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11hpnrp>
- MONTÓN, Sandra y Luis ABEJEZ.
2015. “¿Qué es esa cosa llamada arqueología histórica?” En: *Complutum*, vol. 26, núm. 1: 11-35. https://doi.org/10.5209/rev_CMPL.2015.v26.n1.49338
- OJEDA, Lilia y Lizbeth TOVAR.
2016. El análisis espacial como una herramienta para el estudio del transporte de carga urbano. XII Congreso de Ingeniería del Transporte València. Universitat Politècnica de València. <http://dx.doi.org/10.4995/CIT2016.2016.4125>
- ORSER. Charles.
2000. *Introducción a la Arqueología Histórica*. Tridente. Buenos Aires, Argentina.
- PARKIN. Michael.
2018. *Economía* (Decimosegunda edición). Pearson. México.
- PAZ, José Luis *et al.*
2003. *La presencia Tiwanaku en el sitio de ACH-10 (Valle de Achocalla, Bolivia)*. Informe de excavación.
- PINDYCK, Robert y Daniel RUBINFELD.
2013. *Microeconomía* (Octava edición). Pearson Educación S.A. Madrid, España.
- RAMOS, Rafael.
1987. *Arqueología. Métodos y técnicas*. Ediciones Bellaterra. Barcelona, España.
- RATAZZI, Paul.
2004. *MiniDisc: Successful Innovation or Just Cool Technology? An Analysis of Sony's Decade-Long Quest for Success*. Rensselaer Polytechnic Institute Troy. Nueva York, EEUU.
- RAVINES. Rogger.
1989. *Arqueología Práctica*. Los Pinos. Lima, Perú.
- RENDON, Pablo.
2007. “Arqueología de La Paz: El sitio Tiwanaku del monumento a Busch”. *Reunión Anual de Etnología 20* (editado por Museo Nacional de Etnografía y Folklore): 3-10. MUSEF Editores. La Paz, Bolivia.
- RENFWREW, Colin y Paul BAHN.
2013. *Arqueología. Teorías, métodos y práctica*. Segunda edición. Akal. Navalcarnero, España.
- SÁNCHEZ, Luis.
2005. “La historia como ciencia”. En: *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, vol. 1, núm. 1: 54-82.
- SANJINÉS, Ricardo.
2006. *De la UDP al MAS. El enigma constituyente*. Garza Azul. La Paz, Bolivia.
- SERVICIOS DE IMPUESTOS NACIONALES.
2018. *Formación Tributaria. Guía de estudio*. Impuestos Nacionales. Bolivia.

◆ CONTENEDORES POPULARES DE MÚSICA EN
EL ESPACIO CITADINO PACEÑO EN EL SIGLO XXI

SHAPIRO, Devon; Merritt PATRIDGE; Erin MCCAFFERTY; Hillary HERSTIN; Smita GUPTA y Crystal LEVEILLEE.

2012. *The Invention of Compact Discs*. EIS Main Project. Disponible en: https://faculty.tuck.dartmouth.edu/images/uploads/faculty/ron-adner/dup-1EIS_Main_Project_Compact_Disc_Paper.pdf

SCHOUHAMER, Kees.

1998. "The CD Story". En: *Journal of the Audio Engineering Society (AES)*, vol. 46: 458-465.

TANTALEÁN, Henry.

2023. Arqueologías contemporáneas: excavando violencias, resistencias, olvidos y memorias. En: *Discursos del Sur*, núm. 11: 9-18.

TOSCANO, Ricardo; Tonny ROSERO; Angel VACA y Pablo VITERI.

2019. *Introducción a la Economía*. Grupo Compás. Guayaquil, Ecuador.

QUIRÓS, Juan.

2013. "¿El fin de la arqueología? La arqueología a inicios del siglo XXI". *La materialidad de la historia. La arqueología en los inicios del siglo XXI* (dirigido por Juan Quirós): 9-34. AKAL. Madrid, España.

VALDEZ, Juan.

2006. "El cuidado de discos compactos (CD) y discos de video digitales (DVD)". En: *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas*, núm. 28: 43-44.

VELASCO, Danilo.

2015. "Economía Informal en Bolivia: análisis, evaluación y cuantificación en base al enfoque monetario de la demanda efectiva (Periodo 1994 - 2014)". En: *Investigación & desarrollo*, vol. 2, núm. 15: 76 – 89.

VILLANUEVA, Juan.

2014. *Moldeando la vida. La colección de cerámica del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción*. MUSEF Editores. La Paz, Bolivia.

2023. "El largo funeral del río: la deposición de basura en la ciudad de La Paz (Bolivia) en perspectiva histórica". *Revista do Museu de Arqueología e Etnologia*, núm. 40: 35-54. <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1750.revmae.2023.190123>

VILLANUEVA, Juan y Ricardo VÁSQUEZ.

2017. "Los muñecos colgados de la ciudad de La Paz, Bolivia. materiales, representaciones y ciudadanía". *Vestígios*, vol. 11, núm. 2: 1-27.

Entrevistas

Rodrigo Sanabria Chavarria. 30 años. Administrador de Empresas y funcionario de HANSA (entrevista realizada en instalaciones de su área laboral, calle Yanacocha esquina calle Mercado, el 15 de abril de 2023).

Franco Eduardo Salomón Salinas. 35 años. Veterinario (entrevista realizada en instalaciones de su domicilio, Bajo Seguencoma, el 20 de mayo de 2023).

Sergio Delgado de la Barra (†). 36 años. Contador y funcionario de Banco Fie (entrevista realizada en instalaciones de la agencia de Villa Fátima del Banco Fie, el 30 de junio de 2023).

Diego Alvaro Morales Medrano. 31 años. Ingeniero en Sistemas y funcionario de Process Maker (entrevista realizada en su domicilio, calle Indaburo, el 02 de julio de 2023).

Carlos Enrique Cortez Pandique. 31 años. Ingeniero Civil (entrevista realizada en instalaciones de su domicilio, Miraflores calle Guerrilleros Lanza, el 10 de Julio de 2023).

Dayana Sanabria Chavarria. 27 años. Administradora de Empresas (entrevista realizada en instalaciones de su domicilio, Irpavi Calle 12, el fecha 22 de julio de 2023).

REINVENCION DE ESPACIOS CURATIVOS DE LOS MÉDICOS KALLAWAYAS EN LA CIUDAD DE LA PAZ (UN ESTUDIO DE CASO)

*REINVENTION OF HEALING SPACES
BY KALLAWAYA DOCTORS
IN LA PAZ CITY (CASE STUDY)*

ADA BELÉN ÁLVAREZ CELIS¹

Resumen

La apropiación de espacios públicos en las ciudades por parte de personas, organizaciones y otros, ha generado cambios significativos en las dinámicas y relaciones que se desarrollan entre un grupo y otro. En el caso particular de los médicos *kallawaya*, que se encuentran ofreciendo sus servicios en la calle Sagarnaga de la ciudad de La Paz, se ha ido tejiendo un relacionamiento de la práctica médica con las dinámicas sociales de la ciudad, convirtiéndose el espacio público en un espacio privado y simbólico donde se reinventa, reproduce y relaciona con el ámbito de la ritualidad y cosmovisión del médico *kallawaya*. Este relacionamiento implica el indagar el lugar sagrado que será designado por los achachilas, es decir, que el *kallawaya* no solo reapropia un espacio simbólico, sino también reconfigura sus conocimientos y su cultura.

Palabras clave: reinención, apropiación, imaginario, curación, cosmovisión.

Abstract

The appropriation of public spaces in cities by individuals, organizations, and others, has generated significant changes in the dynamics and relationships that develop between one group and another. In the particular case of the kallawaya medicine-man, who are offering their services on Sagarnaga Street in the city of La Paz, a relationship has been woven between medical practice and the social dynamics of the city, transforming the public space into a private and symbolic one where it is reinvented, reproduced, and connected with the realm of the rituality and worldview of the kallawaya medicine-man. This relationship involves investigating the sacred place that will be designated by the achachilas, meaning that the kallawaya not only reappropriates a symbolic space but also reconfigures their knowledge and culture.

Keywords: reinvention, appropriation, imaginary, healing, worldview.

¹ Licenciada en Sociología, investigadora independiente. Centro Integral de Capacitación y Desarrollo Kallawaya (CICADEKA). Correo electrónico: adabelenalvarezcelis@gmail.com

Introducción

La cultura y medicina *kallawaya* se encuentran ubicadas en la provincia Bautista Saavedra del departamento de La Paz. Los médicos kallawayas se caracterizan por sus grandes conocimientos en el manejo y ejercicio de la medicina ancestral, la ritualidad, el vaticinio, siendo médicos itinerantes viajeros, que los particulariza de sus pares médicos tradicionales de Bolivia. Los médicos kallawayas a su vez se destacan por ser cuatrilingües, hablando los idiomas quechua, aymara, español y el *Macha Juyay*², dialecto que es exclusivo y únicamente utilizado por los médicos *kallawaya*.

Con este artículo se busca indagar en temas relacionados a los imaginarios y representaciones sociales entorno a la cultura *kallawaya* en contextos urbanos, para ello se utiliza una metodología cualitativa con connotaciones antropológicas y sociológicas, describe, interpreta y reconstruye el objeto de estudio. Las técnicas que se utilizan son la observación participante, la entrevista y la historia de vida, todos los datos fueron registrados en una libreta de campo que valida los hallazgos encontrados.

Del contexto y problema

La ciudad de La Paz es considera una de las ciudades metrópoli más grande y moderna de Bolivia, se compone de una diversidad cultural identitaria de sociedades migrantes de localidades aledañas y del interior del país, que entretejen relaciones sociales, culturales y religiosas. Esta última, está dirigida a la recreación de ceremonias para Pachamama y los seres tutelares, religiosidad heredada y transmitida de generación en generación, que se expresa a través de ofrendas en espacios simbólicos sagrados de la ciudad y sus alrededores, preservando la relación del ser humano con la naturaleza.

En la ciudad de La Paz uno de los sectores sociales y culturales más representativos asentados posterior a la revolución de 1952 son los médicos *kallawaya*, que por tradición son viajeros itinerantes, lo que los llevó, entre las décadas de los años 60, 70 y 80, a migrar en las ciudades más representativas de Bolivia como Cochabamba, Oruro y La Paz. Inicialmente muchos de ellos tenían doble residencia, pero con el tiempo se fueron estableciendo de manera definitiva en estas ciudades.

En el caso de la ciudad de La Paz los médicos *kallawaya* empezaron deambulando por las calles ofreciendo sus servicios curativos de manera clandestina, siendo que para esas épocas la medicina *kallawaya* era vista por la sociedad como brujería. Para la década de 1980 poco a poco se fueron agrupando y asentando en la calle Sagárnaga, conocida también como la calle de las Brujas, donde comenzaron a ofrecer de manera pública sus servicios medicinales reproduciendo también su cultura a través de la utilización de su vestimenta, el idioma quechua y su música autóctona, principalmente el Qantu.

Por otro lado, en este proceso comienzan a relacionarse con otras prácticas de medicina tradicional, en particular aquellas dirigidas a la Pachamama, elemento no menos importante para la práctica médica *kallawaya*. En este contexto, el presente trabajo busca conocer si a través de la ritualidad o ceremonias kallawayas es posible reproducirlas en nuevos contextos como la ciudad de La Paz. Por ello nos cuestionamos cómo se realizan las curaciones en estos espacios geográficos, y

2 Dialecto reconocido en la Constitución Política del Estado en su Artículo 5.

si existen otros espacios creados y/o recuperados o reinventados por los médicos kallawayas. Para responder estas preguntas se realizó un estudio de caso de un médico *kallawayá* residente en la ciudad de La Paz, quien desarrolló sus actividades en la calle Sagarnaga afiliado a la “Asociación Boliviana de la Cultura Milenaria Kallawaya – ASOBOCUMIMEKA”. A su vez se desea conocer otros espacios que son utilizados por los *kallawayá*, como las apachetas.

Proceso de reinvenión de espacios curativos

El paso del tiempo y espacio social hizo que se creara un grupo de médicos kallawayas de las comunidades de Curva, Tilinhuaya, Chajaya, Canlaya y Huata Huata, asentados en la calle Sagarnaga cercana a la Plaza San Francisco (Figuras 1), espacio público que es apropiado como “privado” de manera simbólica por los médicos kallawayas, siendo un espacio donde se recrea la atención a las personas que requieren de sus servicios médicos, lugar en el que el médico *kallawayá* realiza un previo diagnóstico de identificación del mal que aqueja a la persona sea mediante la lectura de coca, naípe u otro método; aquí es donde se realiza el primer encuentro que puede desencadenar en varios otros con el fin de sanar o curar el malestar. Será en esta relación que se definirá el lugar para tratar la enfermedad, habiendo posibles lugares como en el domicilio del cliente, la predicción de un lugar sagrado al interior o fuera de la ciudad. Es decir que, el lugar para realizar la curación será definido por tres elementos y/o personas, a través de la lectura de la hoja de coca que indicara el malestar, el medico *kallawayá* también consultará y definirá el posible lugar para realizar la curación, y tercero, será el mismo cliente que sugerirá y/o dotará de información necesaria para terminar de definir el lugar donde se tratará el malestar, enfermedad física y/o espiritual. Es así que el lugar sagrado muchas veces está en los entornos de la ciudad, y en otros casos, si es muy necesario, serán tratados en lugares muy lejanos, como puede ser el lugar de nacimiento de la persona que lo solicita, o el lugar más significativo para un *kallawayá*, como ser un lugar sagrado de su región.



Figura 1: La calle “Sagarnaga”, espacio de reappropriación por los médicos kallawayas donde se diagnostica, realizan curaciones y/o se define el lugar sagrado para curar la enfermedad, además de representar y reproducir su cultura.

Fuente: Fotografías propias tomadas en agosto de 2009.

La ciudad, según Urbano (1991), es el espacio por el cual entra la modernidad, siendo entendida como un espacio simbólico *sui generis* con leyes, que a su vez arrastra toda una herencia histórica variada y colorida en su forma de percibir esa modernidad. Ahora bien, en las regiones andinas se ha desarrollado de forma subjetiva la concepción de modernidad, a partir de las concepciones e ideologías de las culturas en sus creencias y valores. Para los médicos kallawayas, en la ciudad, lo moderno no solo se ha representado en las prácticas urbanas, sino también en la forma de concebir su cultura, su oficio y/o práctica médica. Desde este espacio diferenciado se identifican con su propia organización social identitaria, donde interactúan e interrelacionan su cultura con el entorno moderno y citadino.

La tradicionalidad es la cadena de sucesión histórica, siendo la dialéctica del pasado que se vuelve activa por su propia presencia en el presente, este pasado es algo ya interpretado hallándose el presente como el horizonte desde el cual se interpreta el pasado (Urbano, 1991). Los médicos kallawayas históricamente gozan de un prestigio socialmente adquirido por el tiempo y el espacio, en el que ellos se habían originado como grandes médicos viajeros itinerantes, lo que ha hecho que reproduzcan todo un pasado tradicional en un contexto del presente de mayor visibilidad y prestigio regional, y con mayor énfasis en aquellos que viven de este oficio y habitan las ciudades.

La migración es la ruptura de una época y comienzo de otra, el migrante decide ir por lo desconocido, el progreso y el futuro. Pero a su vez, el migrante no sólo se desplaza sino también se emplaza haciendo que lo lejano sea cercano, lo desconocido para su cultura resulta conocido. Se abren así caminos de partida y de llegada donde el tiempo deja de ser lejano, la apertura de caminos hacia las áreas rurales acorta esa separación, y el migrante utiliza este tiempo, como instrumento para organizar y medir su propio movimiento (Urbano, 1992).

El asentamiento permanente de médicos kallawayas en la ciudad no solo hace que se ciudadanen poco a poco, sino también se comienza a entretrejar su cultura y cosmovisión religiosa con su nuevo entorno. Por lo cual asumirán las sensaciones, percepciones y creencias del lugar, desenvolviéndose en un entorno simbólico lleno de valores y todo lo que equilibre su orden sociocultural. Será en estos espacios donde se propicien y desarrolleen actividades propias de su cultura, como las curaciones a través de ceremonias y rituales. Esto hace que se reconfigure su cosmovisión en el tratamiento de enfermedades físicas y espirituales, ya sean los espacios denominados como “lugar de servicio”, conocidos como “consultorios”, donde se diagnosticará la enfermedad y se designará el lugar para ser tratados, vale decir, el domicilio del cliente o un lugar sagrado como las apachetas.

La *apacheta* o *apachita* (Figura 2), según Bertonio (1612), es un lugar que está compuesto por un montón de piedras que por superstición van haciendo los caminantes, estos espacios son lugares adorados. Esta actividad aún pervive gracias a la simbología y utilización que realizan los médicos tradicionales en

Los médicos kallawayas históricamente gozan de un prestigio socialmente adquirido por el tiempo y el espacio, en el que ellos se habían originado como grandes médicos viajeros itinerantes

las apachetas de zonas periurbanas de La Paz, como fuera de ella. Son utilizados para ofrendar a la Pachamama con el fin de curar algún mal, como para prevenir, pagar y/o “devolver” a la tierra lo otorgado.

Cabe mencionar que las apachetas están en un proceso de lucha de sobrevivencia por mantener el espacio y para no perder la relación con los seres tutelares; se busca no perder su propia característica identitaria dentro del contexto cultural. Considerando que la ciudad de La Paz está en un proceso de crecimiento geográfico, hace que algunos lugares sagrados como apachetas vayan desapareciendo (Luis Castedo, comunicación personal, 2010), ocasionando conflictos socio espaciales entre vecinos y curanderos (yatiris y amautas), surgiendo demandas ante las autoridades municipales por el respeto a las apachetas de la ciudad. Esto debido a que estos espacios “sagrados” fueron transformados en miradores turísticos para la ciudadanía, precisamente por encontrarse en un entorno periférico de altura de la ciudad (Ley Municipal Autonómica N°234). Esta problemática ha generado enfrentamientos entre los médicos tradicionales con los vecinos, con sectas religiosas y con el municipio. Situación que también enfrentan los médicos kallawayas contra el tiempo y espacio postmoderno por el que atraviesa la ciudad de La Paz, que cada vez crece más y se crean grupos de toda índole que persigue algún interés por acaparar los espacios ya sea para vivienda, para comercio informal, entre otros.



Figura 2: Apachetas en la cumbre de la ciudad de La Paz. Cruz del Señor y Monumento Corazón de Jesús.
Fuente: Fotografías propias tomadas el 1 de agosto de 2009.

El espacio simbólico, para cualquier ser humano y/o grupo social, representa no solo el espacio geográfico, sino que dentro de este espacio se configuran y recrean relaciones de interacción social, se produce intercambio de conocimientos. En ese sentido, el espacio se convierte en el centro propio por el que está ocupado, ya sea por un individuo u varios individuos, esta apropiación otorga un significado de simbologías propias del grupo. Ahora bien, según Otero (1951), la religión popular quechua rinde culto principal a la Pachamama, ofrenda objetos figurativos de la flora y fauna de la región. El culto popular está en las apachetas ubicadas en las alturas de las cordilleras, siendo para los lugareños el espacio donde se instala un ser tutelar al que era necesario rendir homenaje para pedirle fuerzas para proseguir con su viaje. Son sitios que estaban acumulados de piedras, que fueron dejadas por cada viajero que hacia su oblación al ser protector, tratándose como una especie de sacrificio simbólico. En este acto, antiguamente, al pasar por estos lugares los “indios” se desprendían violentamente algunos pelos de la ceja, representación que se traducía en el deseo de desprenderse del cansancio que se sufre al llegar a este sitio. Al culto de las apachetas, los médicos kallawayas la denominan y representan como los achachilas o apus, que desde su cosmovisión es la representación de los abuelos, quienes protegen al individuo y su entorno.

Desde el ámbito histórico y espacial, el *kallawaya* ha compartido el espacio simbólico también con los médicos *yatiris*, llegando a sus localidades durante sus largos viajes. En la actualidad, los *kallawayas* y los *yatiris* compiten por el dominio de los mercados simbólicos y de clientela, identificándose los *kallawayas* con una clientela de élite citadina, quienes los reconocen como poderosos, atendiendo con mayor frecuencia a grupos de poder citadino (políticos, profesionales, militares) y a los residentes de su provincia. En cambio, el *yatiri* aún permanece al lado de los residentes aymaras, atendiendo en zonas periurbanas de las ciudades de La Paz y El Alto (Fernández, 1999).

Si bien, en un tiempo atrás, eran los médicos *kallawayas* quienes acaparaban un solo tipo de clientela por tener una fama prestigiosa como buenos curanderos, actualmente el espacio y la clientela es compartida con médicos *yatiris*, lo que abre un abanico de opciones al cliente para optar por un tipo de medicina. Por otro lado, con las migraciones en masa de los años 90 se han expandido los espacios de curación, llegando a ocupar también el centro de la ciudad de El Alto y sus laderas donde *kallawayas* y *yatiris* ofrecen sus servicios a toda clase de clientela.

El espacio y la curación *kallawaya*

Respecto a la curación que realiza el médico *kallawaya* en la ciudad de La Paz, se analizó el caso de Nazario Mamani (+), médico *kallawaya* de 37 años que pasó por este proceso de re-identificación al afiliarse en la ASOBOCUMIMEKA, asentada en la calle Sagarnaga.

Nazario Mamani cuenta que los Kallawayas están establecidos en ese lugar hace más de 37 años atrás, describe que antiguamente se atendía en la calle y después en el callejón de una casa.

El culto popular está en las apachetas ubicadas en las alturas de las cordilleras, siendo para los lugareños el espacio donde se instala un ser tutelar al que era necesario rendir homenaje para pedirle fuerzas para proseguir con su viaje.

[...] en la calle nos sentábamos, el callejón, nos ha dado (la dueña) ese callejoncito en un rinconcito atendíamos. La dueña, desde más antes, cuando yo venía aquí esa ves chango era con mis 7, 8 años [...] ya estaban los antiguos aquí en el callejón siempre estaban. Por eso a Ramón Álvarez conozco todavía, esa ves gordito era, ese Pinto era un viejito ese también conozco, también del David, Manuel Lavilla estaba chango esa ves he conocido (a esos kallawayas)" (Nazario Mamani, médico *kallawaya*. Calle Sagarnaga, 1 de diciembre de 2009).

Cabe mencionar que los conocimientos y saberes *kallawaya* fueron transmitidos de generación en generación, como menciona Girault (1987), de padre a hijo; aparentemente se dice que este tipo de transmisión de conocimientos desapareció, y por lo tanto se dejó de ejercer la práctica médica en el área rural y con mayor impacto en el área urbana. Contrariamente, Nazario demuestra que esto no es así, siendo que él aprendió de su padrastro y suegro, ambos de su misma comunidad Tilinguaya del municipio de Curva (también denominada Lagunillas), por ello él se animó a afiliarse. Nazario menciona que en la calle Sagarnaga también existe otra familia donde el padre enseña a los hijos.

Así mismo, se dice que para ejercer la práctica médica *kallawaya* antiguamente era necesario tener descendencia *kallawaya*, era fundamental tener un hijo varón que siga los pasos de su padre en lo referente a la medicina. Esto dependía no solo del padre, sino también de los apus o seres tutelares, siendo quienes elegían a través de señales quien tendría el don de la curación. Ahora para el caso de Nazario, como de otros jóvenes kallawayas. el ejercer la medicina implica todo un proceso de legitimación social, tanto en su práctica como de una aceptación por parte de sus pares, es decir, que hoy se cuestiona a los jóvenes e hijos que no tienen el reconocimiento por su saber y mucho menos el don otorgado por los apus.

Para Nazario (Figura 3) la calle Sagarnaga³ es el espacio donde se realizan curaciones pequeñas: llamada del ánimo, hacer pequeñas limpiezas, lectura del naipe o de la hoja de coca; lo más frecuente es el diagnóstico⁴ y la consulta, según como vayan saliendo las lecturas. Es ahí donde se decide cómo hacer los tratamientos, se define dónde ir, ya sea a la cumbre o el domicilio del cliente; también depende de las posibilidades del cliente, de lo contrario se hace en el mismo consultorio.



Figura 3: Lugar de trabajo del médico *kallawaya* Nazario Mamani.
Fuente: Fotografías propias tomadas en diciembre de 2009.

³ Si bien la calle Sagarnaga es referente para identificar a los médicos kallawayas, ellos con el tiempo fueron ocupando otros espacios, es decir, que entraron a un callejón de un domicilio donde atendían a los clientes. Posteriormente entre los años 2000 en adelante alquilaron pequeñas habitaciones (cuartitos) de la misma casa, puesto que estos estaban destinados a ser duchas que nunca funcionaron, por lo que se optó por adecuarlos para ser utilizados en la atención de la medicina *kallawaya*.

⁴ El diagnóstico utilizado por los kallawayas en el área rural es mediante la mirada del orín, la palpación de la vena, o la lectura de las vísceras del cuy (conejillo de indias); en cambio en el área urbana los kallawayas han practicado el diagnóstico más en el empleo del naipe español (Fernández, 1998).

Pero las curaciones no solo implican una relación entre el médico *kallawayaya* y el cliente, sino esta busca el encuentro con el intermediario fundamental que es el *Achachila* o *Apu* que habitan en las cumbres, cerros y montañas, es el antepasado de la comunidad encargado de su tutela y protección (Fernández, 1998).

Nazario afirma que las apachetas, los cerros y los achachilas son lugares sagrados; cuando llegó a ciudad de La Paz los conoció a través de la lectura de su suerte, es decir, que vio mediante la coca el lugar apto para realizar sus ofrendas y curaciones, solicitud que también hizo en su comunidad al iniciarse como médico *kallawayaya*, por lo que repite la misma solicitud de autorización en este nuevo ámbito social citadino para poder trabajar, siendo una concepción que se mantiene entre los *kallawayaya*. Existen tres apachetas a las que van los kallawayas para realizar los rituales, la cumbre que va a los yungas, el Waraco que está camino a Oruro, y el Lloco Lloco que está camino a Tiwanaku. Cuenta Nazario que solo va a Lloco Lloco porque los demás achachilas aún no lo llamaron, afirma que el trato y relación con estos seres tutelares está mediada por la lectura de la coca, y a su vez por las necesidades de los clientes. Manteniendo con esto las formas de configuraciones culturales propias de la cultura y medicina *kallawayaya* que respetan el espacio de forma jerárquica, siendo solo el *Achachila* el centro de los demás espacios, es decir, que los domicilios y el lugar de trabajo solo cumplen funciones de concentración de los males que aquejan, pero no necesariamente están en estos espacios las soluciones de estas, pasando esta función únicamente a los achachilas.



Figura 4: Rituales kallawayas en la cumbre camino a los yungas, mostrando la interacción con los seres tutelares (los abuelos).

Fuente: Fotografías propias tomadas el 1 de agosto de 2009.

A manera de sustentar lo relatado por Nazario, relato mi experiencia respecto a un pequeño viaje que hice hacia la cumbre de los yungas el 1 de agosto de 2009, con el fin de conocer sobre las prácticas que se reproducen respecto a la religiosidad y fe de las personas. En ese trajín encontré a tres médicos kallawayas quienes habían ido para realizar un ritual grande para una empresa de transporte público, dos de ellos realizaron este ritual y el otro se fue a trabajar de forma más independiente. En este viaje pude constatar ciertos elementos significativos sobre el lugar sagrado como la fe que desprende la gente, expresados a través de grandes mesas ofrecidas a la Pachamama. En este espacio sagrado había dos apachetas (Figura 4) divididas por el camino carretero, una estaba representada con una cruz, y otra más grande estaba representada con la imagen del señor “Sagrado Corazón de Jesús”. En la primera se realizaron varias ofrendas presentadas con mesas grandes y medianas, además de frutas y dulces. En la otra apacheta se realizaba rituales mucho más grandes como el sacrificio de una llama, que se hizo justamente para la empresa de transporte público, ritual que fue llevado a cabo por dos médicos kallawayas.

Las peculiaridades de estos rituales fue el manejo y trato, el segundo, por ser grande tomó mucho tiempo, sacrificándose a una llama para luego enterrarla, así también se hicieron pasar las mesas de los clientes que se apilaron en una fila y se las hizo pasar (quemar) (Figura 5), donde el médico *kallawayaya* de forma casi silenciosa realizaba el ritual, desarrollando oraciones y libaciones a los seres tutelares.



Figura 5: Rituales kallawayas para un colectivo de clientes de la empresa de transporte.

Fuente: Fotografías propias tomadas el 1 de agosto de 2009.

Dos aspectos importantes a destacar fue el sacrificio de la llama que, según Nazario, no se debe enterrar todo su cuerpo, solo el corazón, las patas y tripas, lo demás debe ser cocinado; algo que no sucedió en la cumbre. Y otro aspecto es sobre la quema de las mesas, según los estudios realizados por Fernández (1998), estas curaciones pasaron a ser más convencionales al estar en espacios foráneos a la medicina *kallawaya*, haciéndose más urbanas según las necesidades que tienen los clientes, creyendo que el dar más a la Pachamama de igual forma se recibirá de ella más beneficios.

Conclusiones

El paso del área rural al área urbana inicia un nuevo proceso sociocultural en los médicos kallawayas. Estos procesos han hecho que estos médicos sean permeados por el contexto donde se ha establecido, como es en este caso la ciudad, ocasionando efectos en la reconfiguración de su representación social y cultural, expresada en el individuo como tal, en su organización social y en el espacio donde se muestra, para el caso expuesto la calle Sagarnaga. Espacio que con el tiempo va tejiendo las relaciones sociales y a su vez las relaciones simbólicas de configuración de la práctica médica *kallawaya*.

En este espacio está la representación de la medicina *kallawaya* y de su cultura que se reproduce a través de las formas de tratamiento de las enfermedades desarrolladas en determinados espacios, como la calle y los espacios sagrados. Durante estos momentos de relacionamiento, es fundamental la interacción que se desarrolla entre el médico y el cliente, ya que en esta se configuran imaginarios culturales y espaciales que serán determinantes para ser reproducidos no solo en la misma práctica médica, sino también en la construcción de un tejido social foráneo a la cultura Kallawaya. Aquí es donde se desenvolverán relaciones verticales como horizontales, entre unos y otros, pero además entre aquello que se imagina, como es el ser tutelar (*apus* o *achachilas*) contextualizadas desde la cosmovisión *kallawaya*.

Por otra parte, los médicos kallawayas han “encontrado la manera y forma de mantener sus prácticas culturales”, muchas veces no solo a través de su oficio médico, sino también a través de su música, vestimenta e idioma, así como de su colectivo orgánico como tal, generándose dentro estos espacios, problemáticas identitarias del oficio y la cultura, donde también se reconfiguran los imaginarios culturales.

Agradecimientos

Agradecer por su predisposición y apoyo a los médicos kallawayas que me han permitido acompañarlos en algunos de sus curaciones, agradecer de forma especial al médico Kallawaya Nazario Mamani (+) que con su testimonio fue posible este pequeño estudio de caso que ha permitido mostrar las formas de reinención y reivindicación de lo que es la medicina ancestral *kallawaya* en contextos urbanos.

Bibliografía

BERTONIO, Ludovico.

1612. *Vocabulario de la Lengua aymara I*. Impreso en la casa de la Compañía de Luli, Provincia de Chucuito por Francisco del Canto.

◆ REINVENCION DE ESPACIOS CURATIVOS DE LOS MÉDICOS
KALLAWAYAS EN LA CIUDAD DE LA PAZ (UN ESTUDIO DE CASO)

Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia

2009. Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia. La Paz, Bolivia.

FERNÁNDEZ, Gerardo.

1998. *Los Kallawayas. Medicina Indígena en los Andes Bolivianos*. Editorial de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, España.

1999. *Médicos y Yatiris. Salud e Interculturalidad en el Altiplano Aymara*. Ministerio de Salud y Previsión Social, CIPCA y ESA, OPS/OMS. La Paz, Bolivia

GIRAULT, Louis.

1987. "Kallawaya: Curanderos Itinerantes de los Andes. Investigación sobre Prácticas Medicinales y Mágicas". UNICEF-OPS-OMS, La Paz, Bolivia

LEY MUNICIPAL AUTÓNOMA N.º 234.

2017. Ley Municipal Autonómica "Sobre Declaratoria como Patrimonio Cultural a los Espacios Sagrados en los que se Practican Ritualidades desde la Cosmovisión Andina en el municipio de La Paz" promulgada el 18 de mayo de 2017. Honorable Gobierno Municipal de La Paz. La Paz, Bolivia.

OTERO, Gustavo.

1951. *La Piedra Mágica Vida y Costumbre de los Indios Callahuayas de Bolivia*. Instituto Indigenista Interamericano. México D.F.

URBANO, Henrique.

1991. *Modernidad en Los Andes*. Ed. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco – Perú

URBANO, Henrique.

1992. *Tradición y Modernidad en los Andes*. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas. Cusco, Perú

Entrevistas

Luis Castedo A., Antropólogo. (comunicación personal realizada en el MUSEF, La Paz, Bolivia, el 27 de agosto de 2009).

Nazario Mamani. Médico *kallawaya* (entrevista realizada en la calle Sagarnaga, La Paz, Bolivia, el 1 de diciembre de 2009).



THAKHI MUSEF

• CAMINOS DEL MUSEF •

