



Jukumarinti sawurinti: El oso-guerrero y la tejedora Un repertorio literario de lo masculino y lo femenino en los Andes

Denise Y. Arnold
Ricardo Lopéz

Introducción¹

Las narraciones andinas orales, como la de Juan el oso o Jukumari, no están simplemente sueltas en el mundo, como cualquier artículo del consumismo. Más bien encajan en la compleja trama de la vida rural, en que su debido momento de recitación ocurre tanto en el ciclo del año como en el desenvolvimiento de la vida humana y la historia andina.

Por las diferentes razones que examinaremos luego, los cuentos de Juan el oso se narran en la estación lluviosa y se dirigen a los adolescentes de ambos sexos. Sólo dentro de este contexto encontramos sus metáforas claves, que sirven para explicar y entender el quehacer cotidiano de las sociedades andinas. Ahí también encontramos su nivel más imaginativo, fuente de la constante recreación de la tradición oral que se alimenta en su realización de la naturaleza estacional, geográfica y ambiental local.

En el presente ensayo, las fuentes de ilustración que usamos son las diferentes versiones del cuento del Jukumari, juntamente con las otras prácticas textuales (danzas, dramas, etcétera) desarrolladas en torno al cuento, que conocemos mejor, de primera mano, de las provincias de Carangás y Avaroa (en el departamento de Oruro, Bolivia), aunque mencionaremos de paso otros estudios de la zona andina más amplia.

Juan el oso: cuento y realidad

El relato del Jukumari, el Hijo del oso, es una de las narraciones más conocidas en el área andina, a fe de las incontables versiones halladas en las distintas regiones, desde la colonia hasta el presente. Entonces, ¿qué es lo que nos comunica este cuento?

¹ Los autores agradecen a Ian Marr por las correcciones al presente ensayo. Gracias también a Peter McFarren por el uso de su foto del tinku (figura 3).

Es posible que este género, centrado en el rapto de una muchacha por un oso y el desenvolvimiento de las consecuencias de la relación entre ellos y el producto (que es fiera por parte paterna y cristiano por la materna) tuviera sus orígenes en algunos acontecimientos reales. El cronista Cabello Valboa menciona (en su *Miscelánea Antártica*, escrita a mediados del Siglo XVI) dos raptos de un chica por un oso, habidos respectivamente en las provincias de Carangue y los Paltas, en la audiencia de Quito; asimismo habla de una *Yndia preñada de un oso*. En ambos casos, la chica dio a luz a un monstruo que murió pronto². También Morote Best, en su *Aldeas Sumergidas*, se refiere a Fray Reginaldo de Lizarraga que cita relaciones entre osos y mujeres en el Siglo XVI en territorios que hoy son parte de Bolivia; menciona además a José Ignacio de Lecuanda que relata experiencias parecidas en el Partido de Piura, a fines del Siglo XVIII³.

A nivel más popular, existen narraciones parecidas recopiladas por diferentes folkloristas⁴, aunque no se detienen en señalar dónde las recogieron, puesto que, en sus manos, el cuento del hijo del oso sale del contexto social y cultural para insertarse en una literatura juvenil y folklórica más difundida. Inclusive, una versión de Juan el oso se incluye en uno de los textos de la reforma educativa actual⁵. Pero, a pesar del siempre mayor grado de folklorización del tema, también existen a nivel escrito ejemplos de algunas narraciones del cuento, realizadas dentro de su propio contexto, como el de la niña Elvira Espejo en su *Jichha nã parl'tä* (1994) y del joven Milán Espejo⁶.

En todos estos casos, si bien muchos estudiosos sostienen que los orígenes de este género literario son ibéricos, de la sierra de los Pirineos⁷, evidentemente se nutren también de la experiencia específicamente andina de encontrarse con el oso andino, el llamado “oso de anteojos” o Jukumari (Lat. *Tremarctos ornatus*) en el terreno andino equivalente. La misma apariencia de este oso puede haber dado origen a su nombre; el término aymara jukumari podría derivar del aymara juku (búho), puesto que hay un parecido entre el búho de ojos grandes con los ojos falsos (anteojos) que tiene el oso andino. Además, ambos animales son nocturnos (ver la figura 1).

Sabemos algo de los encuentros con estos animales a través de nuestras conversaciones con los llameros mayores, que solían viajar tradicionalmente de los ayllus del altiplano a los valles cálidos de Chuquisaca para trocar sus productos con el maíz valluno. En estos viajes, a menudo se encontraban con el oso an-

² Cabello Valboa, M. *Miscelánea Antártica. Una historia del Perú antiguo*. Lima: UNMSM, Instituto de Etnología. [1575], 1951. pp. 211-212.

³ Morote Best, E. *Aldeas sumergidas. Cultura popular y sociedad en los Andes*. Centro de estudios rurales andinos, Bartolomé de Las Casas, Cusco, 1988. p. 350.

⁴ Entre ellos Rigoberto Paredes en *El arte folklórico de Bolivia*. Talleres Gráficos Gamarra. La Paz, 1949. p. 71; Delina Aníbarro de Halushka en *La tradición oral en Bolivia*. Editorial El Siglo, Instituto Boliviano de Cultura, La Paz, 1976 y Jesús Lara en *Mitos, leyendas y cuentos de los quechuas*. Los Amigos del Libro, La Paz-Cochabamba, 1973.

⁵ Flores, Inocencio. *Kawsayninchikmanta Qillqaspa: Textos escritos por 61 docentes quechua-hablantes de Vacas, Chayanta, Potosí, Ciza “D” y Cororo*. Serie: Chaski Aru 2. La Paz: Ministerio de Educación Cultura y Deportes - MECD; Cooperación Técnica Alemana-GTZ; Proyecto de Institutos Normales Superiores de Educación Intercultural y Bilingüe (MECD - GTZ). 1999. p. 36.

⁶ Citado en “El rincón de las cabezas: Luchas textuales, educación y tierras en los Andes” de Arnold, Yapita y otros. *Colección Academia número nueve*. UMSA e ILCA, La Paz, 2000.

⁷ Ver por ejemplo Aníbarro de Halushka, Op.cit.; Arguedas, José María. “Cuentos mágico-religiosos quechuas de Lucanamarca”. *Folklore Americano*, VIII (8), IX (9). pp. 142-216. Traducción de Dioses y Hombres de Huarochiri. Siglo XXI, México, (1960-61). 1975; Fourtane, N. *Tradition et création dans la littérature des Andes péruviennes: le cas des Condenados*. Thèse de doctorat, Université François Rabelais, U.E.R. d'études ibériques et ibéroaméricaines, Tours. 1991; Morote Best, E., Op. cit.

dino en las zonas de monte. En sus descripciones, una de las características más notables del oso es su tamaño y la dureza de su cabeza, y otra su postura casi humana en la pelea (un macho maduro puede alcanzar una estatura de 2 metros y un peso de 175 kilos). Por ello la propensión de los oseznos de estar largo tiempo con la madre y, además, la sorprendente tendencia del oso para cuidar el ganado vacuno en su territorio contra cualquier adversario, a tal punto que se dice que las vacas le permiten mamar.

Son quizás estas características los que hacen del oso una figura arquetípica para las diferentes regiones que incorporan este personaje en su repertorio literario. Desde las figuras en miniatura del oso que datan de la época paleolítica europea, hasta la imagen actual del osito de felpa (Teddy Bear), tan querido por los niños en Occidente; todas muestran la longevidad de esta tradición (ver la figura 2). La novela *The Ancient Child* (El niño eterno) de N. Scott Momaday, que se basa en un cuento kiowa, intenta recuperar la tradición que daba sustento a ambas imágenes, mediante una narración sobre el niño-oso que entrelaza mito y realidad. Este cuento, nos hace conocer el poder casi totémico del oso y su validez para la niñez en cualquier rincón del planeta.

Narraciones parecidas a la del niño-oso vienen de otras regiones muy ajenas a los Andes, por ejemplo de Mesoamérica⁸ y la Amazonía, además de grupos sociales de latitudes ningún contacto con lo andino ni con lo ibérico. Tal es el caso de los asiáticos (en Rusia y China) donde los chinos reconocen al panda, y los grupos nativos de Norte América, donde el grupo Kri de Canadá denomina al oso pardo como Moskua, y los grupos Inuit (esquimales) veneran a los osos polares.

La cría del Jukumari: la relación edípica y la escuela

Son estos arquetipos comunes los que parecen generar las múltiples variantes del cuento, todas en base a un motivo en común. Trataremos cada una por turno.



Figura 1. Foto del oso andino con "anteojos"

⁸ Allen, C. "Of bear-men: bear metaphors and male self-perception in a Peruvian community". *Latin American Indian Literatures* vol. 7, Nº 1, University of Pittsburg, 1983. p. 38.

Para comenzar, Juan el osito tiene una relación muy particular con sus padres. Una de las escenas, al inicio del cuento del Jukumari, a menudo menciona que Juan el osito mató a su padre para luego escapar con su madre de la cueva donde estaban atrapados. Esta escena vincula el cuento de inmediato con el mito clásico de Edipo, rey, que (sin saber) mató a su padre para luego casarse con su madre. Según la psicoanalista Chavarría, debido al sentimiento de culpa que surge como el resultado de haber matado a su propio padre *es de esperarse pagar el parricidio con la muerte: 'ojo por ojo...'*. De esta culpa y la misma añoranza por el padre que siente el oso, resulta además lo perdurable de la prohibición de estos crímenes: “aquella particular que organiza las redes sociales”⁹.



Figura 2. El osito de felpa *Teddy Bear* moderno

Como otra cara de la misma medalla, la cría del oso siente una relación particularmente cercana a su madre, siempre la ayuda, e igual que los oseznos en la naturaleza, permanece un largo tiempo con ella. Quizás de ahí viene la característica de las madres andinas de estar con sus hijos hasta que sean grandes, y a la vez de los jóvenes aymaras y quechuas de no desprenderse fácilmente de la madre y la familia. Como observa Chavarría, quizás esta interdependencia durante un largo tiempo entre los miembros de la familia andina, que se halla en el trasfondo de estos mitos, *muestra de modo constante: prohibición, la reminiscencia, los lazos de parentesco y sentimientos de culpabilidad y la necesidad de reconocimiento en el linaje*¹⁰. En la narración se nota, además, que la cría obedece

fielmente a su madre, y tal vez por eso existe la fuerte demanda de respeto de los padres andinos a sus hijos.

En otras variantes del cuento del Jukumari, se narra que Juan el osito fue a la ciudad de La Paz y que allí su madre lo inscribió en una escuela. En estos casos, se recalca la inteligencia del oso, relacionado a la vez con el tamaño de su cabeza. Según una versión del cuento recogida por Juana Vásquez en sus *Cuentos Andinos II*, *El osito Juan era tan inteligente que logró terminar sus estudios en muy poco tiempo. Pero tenía otros problemas, debido principalmente a su gran fuerza, pues con sólo empujarlos, lastimaba a otros niños*¹¹.

Otras versiones del cuento vinculan el episodio de la escuela y la mayor inteligencia del hijo del oso aún más específicamente con su habilidad guerrera, tema que se repite a lo largo de estos cuentos. Por ejemplo, Morote Best cita en *Aldeas sumergidas* una variante que narra cómo Tomás, el hijo del oso

⁹ Chavarría, Viviana. *La cultura y lo mítico del padre: Una referencia desde el Psicoanálisis*. Ponencia presentada a la Reunión Anual de Etnografía, MUSEF, La Paz, 1998. p. 4.

¹⁰ Chavarría, Viviana, Op. cit. p. 1.

¹¹ Vásquez, J. “Juwán Usitu. El osito Juan”. *Cuentos andinos II*, Editorial Don Bosco, La Paz, 1996. p. 91.

(conocido en otras regiones como Juan el osito), asistió a la escuela, *donde aprende a leer; se hace soldado y es temido por su gran valor y por la dureza de su cráneo en el que rebotan las balas de los combates*¹². En El Rincón de las cabezas se confirma este punto de vista, por que los niños andinos luchan, disimuladamente, contra las letras de la lecto-escritura convencional y contra el profesor de la escuela, pues ambos, para ellos, constituyen una especie de enemigo. Asimismo, en el contexto bélico escolar de afrontar la lecto-escritura, los niños varones tienen que adquirir un pensamiento ‘fuerte’ *pues tienen que adquirir ‘la fuerza de hombre’*¹³. Todo este complejo se asemeja a la habilidad del oso guerrero de pelear contra el mal y así lograr la transición necesaria para llegar a ser *un hombre valiente*.

El oso guerrero y los caminos del aprendizaje andino

Son evidencias como éstas las que nos llevan a proponer que, en las diferentes versiones del cuento del Jukumari, existe un arquetipo subyacente que trata del hombre guerrero, vinculado a su vez con la transformación profunda que ocurre desde la niñez y la tierna relación inicial con los padres, hasta la adolescencia, caracterizada por una especie de ruptura con estas relaciones. En este sentido, el cuento trata de un rito de transición o etapa de metamorfosis en la cual el aprendizaje varonil de la valentía juega un papel vital. El hecho de que estos arquetipos se encuentran también en Mesoamérica, la Amazonía y los continentes mencionados, nos mueve a postular además que se trata de un arquetipo universal, quizás relacionado con los mismos cambios corporales que experimentan los varones al entrar en la adolescencia, cuando maduran sexualmente, engrosan la voz, el cuerpo presenta vellocidad y llegan a tener mayor fuerza física y resistencia.

En los Andes, la misma narración del Jukumari tiene connotaciones específicamente incaicas, a tal punto que, como veremos, el personaje del oso es, a veces, intercambiable con el del Inka. Esta característica nos lleva a postular, en adición, que si bien los orígenes de estas narraciones son propios de las culturas andinas anteriores, en manos de los inkas, eran un criterio vital de la reproducción del Estado a nivel local, un fundamento para la transmisión de la cultura incaica de una generación a otra.

En lo específico, planteamos que el personaje del hijo-oso es un arquetipo de la valentía de los guerreros incaicos en sus conquistas de otros grupos, lo que formó una parte vital de la educación andina que continúa en vigencia hasta hoy, sobre todo en el marco de los *caminos* (thakhi) del aprendizaje, según las divisiones de género.

Habría que recordar que el cronista Guaman Poma, al hablar de la educación incaica, distingue, en su Nueva Corónica y Buen Gobierno (escrita ca. 1613), un total de *diez calles* (o *caminos*) según la edad de la persona en relación al servicio que presta al Estado incaico, la comunidad y la familia. Si Guaman Poma leía la información acerca de las “calles” (como toda su crónica) en un kipu, evidentemente se usaba como punto de referencia (o *taypi*) precisamente

¹² Morote Best, E., Op. cit. p. 194.

¹³ Arnold, Yapita y otros, Op. cit. p. 269.



Figura 3. Foto de la postura del tinku, que se inspira en el oso andino, foto de Ricardo López

la pareja ideal casada de 30-35 años: el guerrero y la tejedora, puesto que las otras calles se leían comenzando desde la pareja casada, para pasar después a las personas mayores, y luego de nuevo a la primera “calle” para completar la lista con los niños menores de las demás calles¹⁴. De paso, Guaman Poma nos da otras informaciones vitales sobre el personaje del guerrero incaico, pues menciona el nombre de Jukumari que llevaron algunos guerreros inkas, y que ellos siempre tenían su pareja, la tejedora.

Tampoco debemos pasar por alto el poder de la imagen del oso como la bestia de pelea por excelencia. En sus peleas, los osos arremeten con todas sus fuerzas, moviendo toda su masa corporal. En la lucha, se yerguen y usan los brazos para dar los golpes y zarpazos de manera casi humana. Ahí se inspira el estilo de lucha cuerpo a cuerpo en el famoso tinku que usan aun hoy los miembros de los ayllus del Norte de Potosí y partes de Oruro, notoriamente en Qaqachaka y Jukumani (ver la figura 3).

Otros autores confirman *lo humano* de estas posturas. Por ejemplo, Valeri Robin afirma que *el oso posee características netamente antropomórficas, como el hecho de ser plantígrado, tener cinco dedos en cada miembro y ser considerado inteligente*¹⁵. Taylor también resalta lo impresionante del aspecto *casi humano* del oso, asociado con su fuerza descomunal y, como en la tradición europea, su vitalidad sexual y el peligro que representa para las *cristianas incautas*¹⁶. Además, según Taylor, existe una serie de afinidades entre el oso

¹⁴ Alvarado, Luisa, “Transmisión de conocimientos de la educación andina mediante la gente mayor y el género”. *Informe Final de Junior*. PIEB-Multimedia, La Paz, 1998. p. 14; Arnold, Yapita y otros, Op. cit. p. 230.

¹⁵ Robin, Valeri. “El Cura y sus hijos osos o el recorrido civilizador de los hijos de un Cura y una Osa”. *Tradición oral y mitología andinas*, pp. 369-420. César Itier (compilador). Institute Frances Études Andines, París, 1997. p. 374.

¹⁶ Taylor, Gerald. “Juan Puma, el Hijo del oso: Cuento quechua de la Jalca, Chachapoyas”. *Tradición oral y mitología andinas*, pp. 347-368. César Itier (compilador). Institute Frances Études Andines, París, 1997. p. 351.

y los pueblos humanos que hace de esto *el intermedio entre el hombre de las alturas, el civilizado, y el chuncho de las tierras bajas, el selvático*. Para él, el oso es semejante al hombre civilizado *por el hecho de ponerse de pie y dejarse atraer por los cristianos, pero es diferente por su fuerza sobrehumana y su apetito sexual desenfrenado*. El mismo autor arguye además que es *superior por su valentía y, tal vez, sus poderes ocultos pero es inferior por su naturaleza de fiera*¹⁷.

En este sentido, la postura bélica del oso, por su similitud con lo humano, parece imponerse sobre la de cualquier otro animal conocido por sus fuerzas en la lucha, aunque en ciertos momentos se reconoce también el poder bélico de otras bestias. En los Andes sureños, son muy conocidos, por ejemplo, los monolitos o cabezas clavadas de la cultura wankarani que muestran la imagen de una llama o un felino en una postura agresiva. Al parecer, estas otras representaciones mostraban en un tiempo anterior el arte de la lucha andina, desarrollada a partir de las peleas de las llamas y de los felinos.

Valdría la pena mencionar aquí que la lucha de estas especies es igualmente todo un drama. La pelea de las llamas se denomina *t'inqu* (choque) y es generalmente pelea por el espacio, pues se agrupan en rebaños y andan en un determinado terreno. Los machos dominantes (*jañachus*) repelen la intromisión de otro macho a su terreno y en sus enfrentamientos, arremeten con gran ímpetu inclinando la cabeza hacia adelante y las orejas hacia atrás, se escupen y pelean trezándose por el cuello. Se muestra en Río de vellón, río de canto, que la medida de la valentía de las llamas jóvenes es también un criterio de la organización de las tropas de estos animales, en los viajes anuales a los valles¹⁸.

De manera parecida, los pumas pelean ferozmente por su territorio, y muchos ayllus de Oruro y Norte de Potosí recuerdan las fuerzas y valentía de estos animales como una medida de la fuerza varonil en la guerra o el rito. Por ejemplo, las autoridades del ayllu Mallkunaka de Corque en Carangas realizan un rito dedicado al puma con este propósito.

El oso-cóndor

No cabe que pasen inadvertidas otras similitudes entre la figura del oso y la del cóndor en los cuentos andinos, sobre todo en cuanto a sus características bélicas.

El oso Jukumari en la versión del cuento de Elvira Espejo¹⁹ tiene algunas características del cóndor. Además, es sabido que el cóndor también había cargado a una muchacha (*palachu*) hasta un precipicio donde estaba su nido, y tanto el cóndor como el Jukumari solían traer comida medio cruda para que coma la muchacha atrapada²⁰.

Debido a estas similitudes en lo bélico, no nos debe sorprender que, en algunas versiones del cuento del Jukumari, el personaje principal sea un cóndor, y en

¹⁷ Ibid. p. 352.

¹⁸ Arnold y Yapita, 1998, Capítulo 9.

¹⁹ Espejo, Elvira. *Jichha nã part'ä: Ahora les voy a narrar*. (Eds.) D. Y. Arnold y Juan de Dios Yapita. La Paz: Unicef y Casa de las Américas, Cuba, 1994

²⁰ Arnold, Denise y Yapita, Juan de Dios. "Comentario". *Jichha nã part'ä: Ahora les voy a narrar*, por Elvira Espejo Ayka, UNICEF y Casa de las Américas, Cuba, 1994. p. 133.

otras un puma. Esto se nota, por ejemplo, en las versiones recogidas por Morote Best y Taylor²¹ donde, si bien varían los personajes, la trama esencialmente es la misma. Pues, aunque se trata de personajes diferentes, no obstante se forma un conjunto bélico oso-cóndor-puma con una imaginería común, que aparece igualmente en la iconografía de la textilería, cerámica y orfebrería de los grupos andinos. Es más, al igual que el oso-guerrero, el cóndor y el felino tienen el mismo nexo con la figura del Inka. Las cabezas de los felinos decoran los trajes incaicos representados en los cuadros pintados en el período colonial, igual que en las imágenes de cóndores que figuran en los mismos trajes, en las vestimentas de las autoridades comunales y en numerosas danzas andinas.

Por estas mismas similitudes, la valentía de los guerreros andinos, al pelear igual que osos, se relaciona también con la valentía de los cóndores. Según don Benjamín Ríos, de Llanquera (Carangas, Oruro), mientras la gente peleaba en los límites territoriales entre Carangas y Sawkari, había cóndores que peleaban en estos mismos límites. Para ilustrar esta escena, don Benjamín, como testigo de estos encuentros, relató que los cóndores bajaban de las montañas de Sillota y Qachaja, consideradas las wak'a protectoras del grupo chari (de Sawkari) y los sullka tunka (de Carangas). Los cóndores de ambos grupos protegían y resguardaban sus territorios, igual que la gente. En estas fronteras, no se permitía pasar a ningún cóndor que no fuera parte de su grupo, por tanto en estos sitios los cóndores peleaban fieramente. Dice que en estos enfrentamientos, los cóndores de Sillota huían a sus montañas porque los cóndores de Qachaja eran "más fuertes", y lo mismo pasaba en las peleas entre los grupos humanos.

Dentro del mismo complejo de ideas, los comunarios de estos lugares consideran a los cóndores como aves de máxima jerarquía, lo que aparentemente es reconocido en el reino animal. Según don Benjamín, cuando el zorro encuentra un animal muerto, espera la llegada del cóndor, porque en la jerarquía de los animales, el cóndor es el más venerado. Al aterrizar, extiende las alas por un momento. Según los comunarios, esto es señal de que el animal está rezando ante la ofrenda, y los otros animales se ponen detrás de él, como si estuvieran obligados a rezar también. Luego de este acto, recién el cóndor empieza a comer el festín y, sólo después, reparte la comida a los otros animales, tal como haría una autoridad humana.

Yernos y suegros: las prácticas textuales andinas en torno a sus relaciones políticas

Por otra parte, en las innumerables versiones del Jukumari, el hijo del oso, igual que en las narraciones del puma o el cóndor, subyacen la relación entre yerno y suegros, especialmente aquellas en torno a las responsabilidades que debe asumir un nuevo yerno para ser aceptado por su familia política. Expresado de otro modo, enfocan ejemplos de las demandas de la madurez, en cuerpo y espíritu, que debe tener un joven para entrar luego en el matrimonio, y luego en la vida social y política de su comunidad.

²¹ Morote Best, E., Op. cit. p. 193 y Taylor, Op. cit. p. 351.

Debido a esto, cada grupo de cuentos, sea del Jukumari o del Cóndor, comienza con un episodio en que el joven galán consigue su novia, de tal manera que el oso o Cóndor figura como el yerno que roba a la muchacha. En algunas versiones, el rapto ocurre mientras ella pasta sus animales y, en otras, mientras está en una fiesta de su comunidad. Aun en aún otras más, el novio regresa a pedir la mano después de unos días o semanas. Para esto, el varón juntamente con sus padres y otros miembros de su familia, llegan a la casa de los suegros llevando comida como una señal de fraternidad y una manera de *comprar* a la muchacha a cambio de la comida.

En los cuentos del oso, casi todo el interés se centra en las fuerzas físicas que debe mostrar el yerno potencial. Sin embargo, otros aspectos de las obligaciones matrimoniales entre el yerno y sus suegros se hallan en todo un conjunto de otras narraciones. Una de éstas cuenta de un lugar que se llama, muy apropiadamente, Tullqaqucha: *El yerno del lago*²². Según este cuento, aparece un apuesto joven desde el fondo de un lago, quien después enamora a una muchacha. En una escena posterior, el yerno corresponde a la suegra con pulus (vasijas hechas de calabazas), de las que luego, en el corral de la suegra, salen alpacas y vicuñas²³.

Y, si bien el cuento del cóndor y la joven describe un episodio muy parecido a aquel del oso, otro episodio posterior (que sigue al primero como en una zaga entre partes entrelazadas) hace aún más clara esta pugna entre familiares en cuanto al destino de la novia. El cuento de la apuesta sobre el hielo entre el cóndor y el zorro ilustra este aspecto. Como afirman Arnold, Yapita y otros en *El rincón de las cabezas*, este cuento se suele narrar el primero de junio de cada año, la estación de la helada. En el desenlace de la trama, el cóndor (en su función de yerno) vence al zorro (su cuñado) sobre el hielo, con el propósito de obtener a su hermana, y como resultado de esta lucha entre parientes, el Cóndor Mallku tiene que cargar al zorro semi-muerto al cielo para poder presentarse allí ante el Dios Sol (Tata Inti) y hacerlo revivir. De manera que, este cuento, como el del Jukumari el osito, no es simplemente una narración *para niños*. Más bien, sirve para propósitos didácticos importantes en torno a la naturaleza de las relaciones matrimoniales entre grupos, sobre todo cuando se trata del cumplimiento de entereza de los nuevos yernos, y de cómo reproducir estos valores de una generación a otra²⁴. Por estas razones, es que se cuentan a la gente joven.

La larga historia de este modo de enseñanza en las culturas andinas, se halla en Los mitos y tradiciones de Waruchiri, registrados por el cura extirpador Francisco de Ávila a comienzos del Siglo XVII. Aquí se encuentra el mismo énfasis en la relación yerno-suegros, pues se habla del yerno Huatyacuri, personaje que debe cumplir primero una serie de condiciones para ser aceptado por su nueva familia. Uno de los retos era sanar a su suegro,



²² Flores, Ruth *Qhichwa Willakuykuna: Cuentos Qhichwa*. N° 1, La Paz, THOA, Aruwiwiri. 1991. p. 7.

²³ Ibid. pp. 16-18.

²⁴ Arnold, Yapita y otros, Op. cit. p. 232.

quien se encontraba enfermo ningún médico puede sanarlo. Para esto, Huatyacuri descubre algunas verdades que habían en torno del suegro enfermo, en otras palabras lucha con el mal²⁵. Después, a modo de mostrar su valentía, compite noblemente con su cuñado, quien le había desafiado a una serie de pruebas, en las cuales Huatyacuri también sale victorioso²⁶.

Dramas y danzas de los Jukumaris

Aparte del género narrado, el papel del oso como el nuevo yerno, ya maduro en cuerpo y espíritu, se expresa en otras prácticas textuales andinas, por ejemplo en muchas danzas del altiplano, tales como la ayawaya de la zona de Carangás (Oruro).

En estas danzas, quien hace el papel del oso es precisamente el yerno del preste o pasante de la fiesta. Por costumbre, el yerno se disfraza de oso y, llevando un chicote, debe bailar delante de los músicos. En esta danza, el oso Jukumari hace una serie de piruetas y ademanes cómicos para divertir a los niños. Al parecer, en estas danzas de las comunidades rurales del altiplano, son precisamente los yernos quienes deben expresar ante otros las cosas bochornosas de la familia en los momentos vitales de transición, como un nuevo matrimonio. Así también ocurre en la Danza de los Inkas en el Carnaval de Oruro, cuando el mismo yerno baila disfrazado de cura, debido a la idea de que este papel trae mala suerte.

Desde esta perspectiva social y cultural, es muy probable que, en los conjuntos de la Diablada del Carnaval de Oruro, en sus orígenes eran los yernos quienes se disfrazaban y bailaban de oso, como lo hacen todavía en las áreas rurales. Sólo en nuestros días ha cambiado este sentido del baile del Jukumari-yerno, debido a la gradual folklorización de estas danzas en el ambiente urbano, dado que ahora, debido a la mayor participación de mucha gente que ha olvidado los elementos vitales de la transmisión cultural intergeneracional, se desconoce el sentido de este personaje masculino, ¡hasta el punto que en muchas ocasiones, las mujeres bailan este papel! Además, por la adquisición de valores estéticos no propiamente andinos, los que danzan de cóndores y osos se disfrazan sólo buscando su sentido en la religión católica, a tal punto que se justifique el baile por la devoción a la imagen de la Virgen del Socavón.

Pero, pese a toda esta serie de transformaciones, lo interesante es que la danza del oso aún conserva algunos elementos propios de la cultura andina. Tal es la situación que, cuando el Jukumari baila en la Diablada, todavía hace piruetas y, mientras danza, suele agarrar a las muchachas de entre los espectadores y sacarlas a bailar a modo de raptó, quizás a modo de una memoria nostálgica de la principal función que jugaba este personaje en el pasado.

Se encuentran rasgos parecidos en Perú, donde se conoce a este personaje como ukuku, y aún lo interpretan los jóvenes, como una parte de su transición de la juventud a la madurez. Como señala Valeri Robin, *por lo general, el papel del*

²⁵ Arguedas, Op. cit. p. 38.

²⁶ Ibid. p. 39.

*ukuku es desempeñado por adolescentes o jóvenes solteros. Se trata para ellos de asumir su primer cargo en el seno de la comunidad, es decir el primer acto como seres socializados*²⁷. Por tanto, igual que en Bolivia, el cargo de personificar a este animal peludo marca el rito del paso de la pubertad a la adolescencia, ilustrando a la vez todas las obligaciones que deben asumir los jóvenes cuando posteriormente actúen como personas sociales en la comunidad mayor.

Un cuento de Juan el oso, que rapta a la cholita pastora

Aún así, la práctica textual fundamental de Juan el oso en su papel de yerno en el proceso de ponerse a prueba, es la narración. Ahora pasemos a examinar una versión de este cuento más detenidamente. La siguiente versión fue contada a Ricardo López por don Gervasio Ríos, de Llanquera (Carangas, Oruro), aunque el mismo Ricardo la oía en su niñez y, por eso mismo, agrega aquí otros detalles de los episodios característicos de este cuento:

- i) La lucha inicial contra su propio padre, a modo de un parricidio.
- ii) El aprendizaje del oso como sacristán, cuando derribó la torre de la iglesia y con ella la campana.
- iii) La lucha del oso contra las fieras.
- iv) La lucha del oso contra el condenado.
- v) Las luchas sempiternas del oso contra los enemigos del mundo.

Pero antes de narrar el cuento, para poder entenderlo mejor, habría que llamar la atención del lector sobre otro vínculo característico de este cuento entre el hijo-oso, a saber el viento y la lluvia, lo que le presta cierta similitud con el Inka, según los estudios de Ina Rösing²⁸ y otros. Evidentemente, su papel como guerrero incaico también se adapta a la actualidad, lo que muestra el episodio final del cuento que narra acerca de la persistencia de la valentía del hijo del oso aun en el contexto moderno de las guerras del Pacífico y del Chaco, o cualquier otra lucha contemporánea con los enemigos del mundo.

Ahora bien, el cuento.

Según se dice, antes había un oso que vivía en los barrancos de los Yungas, cerca a la cordillera. En una ocasión, el oso raptó a una muchacha mientras pastaba a sus animales. Según la gente mayor, el oso cargó a la muchacha a su cueva en los barrancos y ahí la dejó aislada de sus parientes.

Con el paso del tiempo, el oso y la muchacha se juntaron, y el oso le llevaba carne cruda a la cueva, para alimentarla. Pero ella rechazaba la carne cruda, porque siendo cristiana, sólo estaba acostumbrada a comer carne cocida. Por eso, la muchacha pidió al oso que le traiga una olla para cocinar.

Con el tiempo, la muchacha se embarazó y tuvo luego un hijo para el oso, a quien llamó Juan el osito. Según pasaban los días, Juan el osito creció rápidamente, inclusive le salían pelos como a su padre oso y, conforme a su tamaño, fue desarrollando también su fuerza e inteligencia.

²⁷ Robin, Op. cit. p. 374.

²⁸ Rösing, Ina. "El Ankari. Figura central y enigmática de los Callawayas (Andes bolivianos)". *Anthropos* 85, 1990. pp. 73-89.

Cuando observó que él y su madre estaban aislados del resto del mundo, le preguntó:

—¿Por qué estamos aquí en la cueva?

Ella, llorando, le relató cómo había sido raptada por el oso y que no podía escapar porque los barrancos eran altos y peligrosos.

Lleno de coraje, Juan el osito le dijo a su madre que la iba a ayudar y decidió luchar contra su padre. Preparó un palo y, esperando el momento oportuno, golpeó al oso en la cabeza. Luego construyó unas escaleras para poder bajar a su madre de la cueva y, después de bajar de los barrancos, Juan y su madre huyeron donde los familiares de ésta.

Cuando Juan el osito fue a vivir con sus familiares, comía mucho y su fuerza crecía y se tornaba aún más incontrolable, destrozaba las cosas de la casa de sus parientes. Al saber esto, la madre de Juan el osito lo envió donde el cura para servirle de sacristán y además aprender algo de él. Así, obedeciendo a su madre, Juan el osito se fue a vivir a la iglesia.

En una ocasión, el cura pidió a Juan el osito que arregle el campanario de la iglesia. Juan el osito obedeció, pero cuando subió a la torre, debido a su fuerza incontrolable, derribó el campanario y con él la campana. Cuando el Cura vio esto, muy enojado, quiso deshacerse de Juan el osito. Para esto, le ordenó ir a traer leña del monte y dispuso que varios lo acompañaran; asimismo le dio varias llamas y burros para traer las cargas de leña, todo esto para ya no verlo jamás.



La cría del oso se internó en lo más profundo de los bosques que hay allí. Una noche, mientras todos dormían y las llamas y burros estaban amarrados, algunos felinos aprovecharon el descanso de los hombres y se comieron a los burros y llamas. Al día siguiente, cuando despertaron, los hombres no encontraron ningún animal vivo y temieron entonces el escarmiento del Cura. En seguida, Juan el osito, enfurecido, fue a buscar a los felinos aunque, en sus encuentros con éstos, perdió a varios hombres.

Después de duras batallas, Juan el osito logró dominar a los pumas hasta domesticarlos y volverlos dóciles. Cuando se disponía a retornar donde el Cura, decidió llevar las cargas de leña en los lomos de aquellos y, con este propósito, usó varias sogas para amarrarlas.

Cuando Juan el osito se acercaba a la casa del Cura, mucha gente se admiraba de su llegada, pues traía las pieles de puma como traje y pumas vivas que traían leña. Pero cuando el cura vio la llegada de Juan el osito y los pumas, se asustó mucho y, en lugar de darle la bienvenida, lo botó de la iglesia:

—¡Ándate! ¡No vuelvas más!

Juan el osito se resignó y le dijo:

—Me voy, Tatacura, pero cuando me vaya tu vas a sonar a la campanita Chililin y me iré como el viento, y cuando vuelva, vendré como la lluvia y todos van a decir Waphuy.

Después Juan el osito se fue a un pueblo donde un condenado estaba devorando a la gente y nadie podía hacerle frente. Cuando llegó Juan el osito, peleó con el condenado y lo hizo pedazos desgarrándolo. Luego de esta lucha, se dice que la gente le apreciaba mucho por su hazaña.

Posteriormente, Juan el osito se marchó a pelear con otros enemigos. Dicen que Juan el osito fue a luchar también a las guerras del pacífico y del Chaco y que en los combates, las balas rebotaban de su cuerpo, pues era muy fuerte y valiente.

Esta historia no se acaba aquí, pues, según las versiones de los comunarios, Juan el osito aún sigue luchando en los combates de las guerras actuales, en cualquier rincón del mundo.

El drama de la casa de la vicuña por los Jukumaris

Otra práctica textual que elabora el papel de Juan el oso es el drama andino. Un aspecto ya mencionado del Jukumari que resaltó a la vista de los comunarios, es su papel como animal guardián de los hatos locales de vacunos, que le permiten mamar su leche. En este sentido, el Jukumari, en su papel de yerno, tiene otra obligación con sus parientes políticos, es la de estimular y abrir el ciclo de la producción local, sea de las tierras o los rebaños, y luego protegerlos contra cualquier adversario. Esta función adicional se manifiesta en los dramas coreografiados donde figura este personaje, junto con una tropa de otros bailarines que incluyen entre ellos a los lichipayus: *los que cargan la leche vacuna*.

Uno de estos dramas narra la captura de la vicuña que, según algunos estudiosos, es una tradición muy antigua. Según los hermanos Gutiérrez, en su descripción de un ejemplo de este drama en la comunidad de Wayña Pasto Grande en Oruro, “el Jukumari aparece de servidor y protector de la iglesia católica”. Lo mismo pasa en cuanto a la tropa de Lichipayus, “*ya que es el que debe imponer cierto orden, cuidando de que no haya ninguna riña o pelea con otra tropa contraria*”²⁹. Para imponer su mando, el Jukumari baila llevando un chicote, muy distinto al Jukumari de la Diablada, y lleva además una pañoleta con la que baila la cueca, una danza de origen hispano-criollo.

En el drama de la captura de la vicuña, intervienen varios actores, que son: seis monos tocadores de lichipayus, varias vicuñas representadas por tocadores de lichipayu que se distinguen por el color en su vestimenta y, finalmente, dos jukumaris que son los actores principales. Todo el acto se realiza frente a la iglesia y a media mañana; la representación dura una hora y media. En todo ese tiempo, los lichipayus interpretan wayñus que acompañan a la representación.

Como en los cuentos, el Jukumari en la danza se caracteriza por ser extremadamente peludo. Los mismos hermanos Gutiérrez señalan que los trajes peludos del Jukumari en esta ocasión se llaman ch'ankha (hebras) y son elaborados

²⁹ Gutiérrez, Ramiro y Gutiérrez, Iván. “Los lichipayus de Huayña Pasto Grande en la fiesta de Santiago Apostol”. XII Reunión anual de etnología 26, 27, 28 y 29 de agosto de 1998. Tomo II, Serie: Anales de la Reunión Anual de Etnología, MUSEF, La Paz, 1998. p. 296.

de hilos torcelados de lana de llama (phala). En la cabeza llevan una peluca, igualmente hecha de las fibras más largas (uywi y khunqulli) de la llama o la alpaca macho. Y se usan también las fibras del vientre (wala wala) de los camélidos, la sede de su fuerza física y espíritu bélico. En el pasado, los danzarines usaban máscaras antiguas hechas de yeso o metal y se dice que al colocarse la máscara o careta del Jukumari, el actor que lo interpretaba, entraba en trance, como una expresión de la metamorfosis que ocurría a lo largo de la actuación.

En cuanto al significado de este drama, evidentemente se trata del sacrificio de sangre (wilancha) de una vicuña, a cargo del yerno, en sentido de una ofrenda a la tierra para iniciar el ciclo productivo anual. Esto constituye el subestrato de la trama, aunque el drama de la captura de la vicuña, con el transcurso del tiempo, ha introducido elementos foráneos, tal como el ganado vacuno, representado por el conjunto de lichwayus (la gente dedicada a la producción de leche, acompañada por su música de flautas).

En la realización, el drama se inicia con la presencia de un Jukumari que aparece en busca de alimentos. Luego éste se encuentra con los monos que cuidan a las vicuñas. En seguida, el Jukumari persigue a una vicuña, pero los monos (ch'utillu, k'usillu) cercan a las vicuñas para evitar que el Jukumari se les aproxime.

En un segundo intento, el Jukumari se encuentra con las vicuñas e inicia una persecución intentando capturar algunas. En esta parte del drama, el Jukumari hace una serie de piruetas al enfrentarse con el mono cuidador.

Luego, por un descuido, el Jukumari logra atrapar a una vicuña y se la lleva a una parte alejada. En ese momento, los guardianes de los animales se inquietan por la pérdida de la vicuña.

Después, uno de los monos cuidadores, preocupado por la pérdida de una de las vicuñas bajo su cargo, acude donde un mono que actúa como un yatiri (sabio), quien, mediante la adivinación de la coca, sabe que el oso ha llevado a la vicuña a una cueva. Dos monos emprenden la búsqueda según las referencias que dio el mono yatiri. En la actuación, ellos husmean en las distintas partes del escenario, mientras el Jukumari se esconde y luego huye del lugar.

Al fin, los monos encuentran a la vicuña ya muerta. Resignados, retornan con la vicuña muerta donde las demás vicuñas y allí se hace un rito de degollamiento del animal. Pero, antes de hacer esta ceremonia, adornan a la vicuña muerta para que sea ofrendada, con cintas de color. En ese momento, los otros lichwayus construyen un corral circular con una cinta roja, usando un agujón grande (yawri) y, mientras danzan, completan el círculo a modo de coser ese corral redondo. El que conduce la ceremonia es el mismo mono que hace de yatiri, vistiéndose con un genuino poncho, igual que un yatiri anciano (achachi). Este mono yatiri descuartiza la vicuña y luego simula cocinar la carne, para luego compartirla con todos los presentes. En la actuación de este rito, se invita carne y sangre a todos los presentes y, para hacerlo más real, se usa vino dulce y carne de llama cocida. Pero estos dones de carne no se comparten con

los jukumaris. Paralelamente a este acto, un varón y una mujer bailan con sus bultos (a modo de q'ipis de medicinas), con lo que termina la ceremonia.

A nuestro modo de entender la exégesis de este drama del Jukumari, el oso aparece inicialmente como el raptor de la vicuña, de una manera parecida al cuento en el que él rapta a la muchacha. No obstante, se puede plantear igualmente que esta especie de rapto es nada más que una personalización del rapto de las tierras en la temporada de las lluvias o las heladas que son las fuerzas masculinas que el oso encarna; en efecto, existen danzas de los jukumaris que se practican explícitamente en la temporada de las lluvias. En cambio, la vicuña sacrificada parece actuar más como un personaje local que expresa la producción inminente del lugar. Finalmente, notamos que los monos (ch'utillu, k'usillu) en el drama, actúan como gente que se dedica a su labor de agricultores, haciendo el papel de protectores de los cultivos. Asimismo, en la danza del lichiyayu, el Jukumari asume el papel humano, pues se encarga de realizar la siembra, mientras las personas verdaderas (runas, jaqis) en la danza, hacen el papel de animales de tiro.

En resumen, sostenemos que el Jukumari, en este drama, desempeña igualmente la función de un nuevo yerno, al hacer un sacrificio a modo de abrir las tierras para iniciar la siembra. Más precisamente, en su aspecto bélico, al igual que el inka guerrero (y su expresión metafórica en las lluvias que inundan la tierra para hacerla fértil), el Jukumari está encargado de conquistar un nuevo terreno en su afán de expansión territorial para su propio grupo, y luego debe quedarse a vivir allí para hacerlo producir. Mediante este proceso, el oso guerrero se torna agricultor.

El mismo Guamán Poma³⁰, nos da cierta luz sobre esta transformación, en su descripción de cómo el guerrero incaico, por haber participado en el servicio al Estado, tenía el privilegio de acceder a las tierras, pastos y sementeras de sobra para toda su generación, “dándole mujer de la misma tierra”. Evidentemente, una parte de esta tradición continúa en vigencia en los ayllus del Norte de Potosí y Oruro (Bolivia) donde, en los conflictos por lindes, los guerreros de ambos bandos son a la vez agricultores y ganaderos (de llamas, ovejas y otros) que participan en los conflictos para luego aprovechar la producción de los nuevos terrenos conquistados.

El oso guerrero y las memorias de los ejércitos incaicos

Ahora pasemos a otra función importante de los cuentos del Jukumari, la de actualizar la memoria histórica de las hazañas de los guerreros incaicos en un territorio andino específico. Por ejemplo, varios cuentos a nivel local recuerdan cómo los guerreros incaicos llegaron al lugar en el pasado.

³⁰ Guamán Poma de Ayala, Felipe. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Edición crítica de J. V. Murra y R. Adorno. México: Siglo Veintiuno. [1613]. 1988. f. 195.



En algunas versiones de estos cuentos, la memoria se centra en un grupo de mitimaes, transferido de sus tierras originarias a una nueva zona como parte de un servicio social al Estado que prestaban tanto varones como mujeres.

En otras versiones, se habla más de la participación de los jóvenes en las batallas de despliegue de los ejércitos incaicos por los nuevos territorios. Tal es el caso en la versión de don Javier Lara, de Totora (Carangas, Oruro), donde se habla de un Jukumari, guerrero aymara, que se dirigía al sur (no por el Este sino por los valles de Azapa y la costa chilena). A este Jukumari se lo conoce como Santiago. En este sentido, parece que en los Andes sureños han habido distintos despliegues de los grupos guerreros, uno que se dirigió por la costa que hoy es de Chile y otro por el Este que se desplazaba por los Yungas y los valles de Sucre. Se supone que, en el camino, ellos se encontraron con muchas etnias o naciones que luego fueron conquistadas. Este puede ser uno de los significados de episodio común en el cuento de Juan el oso, en el cual el Jukumari pelea con el condenado, que quizás representa a un grupo étnico dominado de esta manera; asimismo se dirige a otros pueblos donde también tiene que pelear con los adversarios.

Otras versiones del Jukumari narran que Juan el oso peleó con una serpiente de varias cabezas, que devoraba su comida. Al final de la lucha, logró cortar las cabezas de la serpiente y luego sacó los cerebros y los dio de comer a su perro, con lo que éste se volvió inteligente, como las personas³¹. Esta metáfora no está muy lejos de las prácticas antropófagas que existen en algunos conflictos bélicos. Pero más aún, el mensaje subyacente parece tratar de una pelea entre el Jukumari, en su condición de guerrero, y el dominio de su contraparte la tejedora, representados en este caso por la víbora a la que le arrebató su inteligencia.

En los cuentos tanto del Jukumari como de Chuqir Qamir Wirnita, la pareja tejedora por excelencia, encontramos las mismas escenas en las que el oso pelea con las serpientes. Según parece, se trata de una lucha entre el oso y el textil elaborado por Chuqir Qamir Wirnita, en el cual él mismo está representado por las víboras que aparentemente tratan de atrapar al Jukumari³².

Las diferentes versiones del cuento del Jukumari podrían explicar otros aspectos de la expansión de las sociedades andinas. Por ejemplo, se sabe que los Inkas, en sus guerras de expansión, se encontraron con otras naciones tanto en las tierras altas como en las bajas, llevando consigo su religión. Pero otra manera de hacer alianzas con las nuevas naciones era la de introducir yernos, e incluso trasladar familias incaicas enteras, desde el Cusco a los sitios recién conquistados. Aún en la actualidad, muchos jóvenes del altiplano se desplazan a lugares muy distantes donde se establecen de manera casi permanente, aunque regresan para las fiestas de sus comunidades de origen, como una manera de cumplir un rito de paso necesario. Esto parece haber sido el caso

³¹ Flores, Ruth y otros. *El hombre que volvió a nacer: Vida, saberes y reflexiones de un amaxet'a de Tixcanaku*. Plural, Universidad de la Cordillera, Armonía, La Paz, 1999. p. 113.

³² *Ibid.* p. 109.

en muchas comunidades vallunas vinculadas con las tierras altas, donde los yernos tenían la obligación de ir a vivir en las tierras bajas, a modo de guerreros conquistadores, para cultivar el maíz valluno, tan preciado.

Esta memoria de los guerreros incaicos se evidencia en la versión del cuento de Juan el oso del mismo don Javier, que trata más propiamente de los viajes de los guerreros por la costa del Pacífico. Como en la versión de don Gervasio Ríos que mencionamos antes, don Javier señala el vínculo entre el Jukumari y el Inka, en su función de traer el viento y las lluvias. Por ejemplo, cuando Juan el osito se despide, se expresa igualmente:

—Cuando me vaya se levantará el viento; cuando vuelva habrá truenos.

El servicio militar, pasado y presente

Nos parece posible que la función de los mitimaes en el incanato, en cuanto a su servicio al Estado, se asemeja en ciertos aspectos al servicio militar obligatorio (SMO). Evidentemente, el servicio militar de los países republicanos que hoy ocupan el espacio andino, es todavía reapropiada por las comunidades rurales y, característicamente, se notan en su realización, muchos elementos de la cultura andina.

Por ejemplo, en el mismo sitio de los cuarteles, durante su SMO, los comunarios parecen reproducir un pasaje ritual propio de la sociedad andina, acompañando por ritos a los cerros guardianes de los alrededores, que son sus dioses tutelares. Hasta en los ritos y las ch'allas a las vírgenes de los cuarteles, hacen una especie de romería en la que recuerdan los distintos sitios de descanso en los viajes desde los lugares conquistados al mismo sitio del cuartel, donde están los guerreros que lucharon para capturarlos.

Luego, al regresar a la comunidad, los jóvenes licenciados, en su calidad de nuevos ciudadanos, deben realizar otra serie de ritos, como la buena llegada (soldad uruchayaña) y otros. Sólo después de cumplir estos ritos, se considera que el joven está preparado para el matrimonio y se lo puede recibir como un yerno. En este sentido, al referirse a la función social mayor de la narración de Juan el osito, como dice Wiethüchter³³ en su ensayo sobre El guerrero aymara, es indiscutible que el relato muestra la intensidad de una cohesión, la fuerza de un cuerpo social, la prueba histórica de lo que es y debe ser guerrero aymara.

Por tanto, sostenemos que, en este contexto bélico del servicio a la Nación-Estado, funciona todavía el patrón cultural del guerrero, representado por los arquetipos andinos de la Nación, sea el cóndor o el oso feroz. Y si bien los jóvenes quechuas y aymaras han participado antaño en los ejércitos incaicos en varias contiendas, otros aspectos de este mismo proceso continuaban en el período republicano. Al respecto, aún en 1829, en los primeros años de la República, el Mariscal Santa Cruz creó dos fuerzas militares paralelas, quizás por su conciencia de la tendencia andina militar todavía subyacente. Luego, en la guerra del Pacífico (1879), había comandantes de alto rango que comandaban ejércitos indígenas, al modo incaico, y se oye lo mismo en relación con el liderazgo de Zárate Willka (1899), en defensa de las tierras comunales contra el latifundismo.

³³ Wiethüchter, Blanca. "El guerrero aymara". *Hipótesis*, 4 y 5. La Paz, 1984. p. 61.

En ningún lugar el arquetipo bélico andino del oso, es más conocido que en el ayllu de Jukumani, en el Norte de Potosí, donde suceden actualmente las feroces luchas por lindes entre guerreros caseros de diferentes bandos. Los jukumanis se conocen con este nombre por su supuesta similitud con los osos llamados jukumari, y son considerados los descendientes de los guerreros del Inka, de más coraje y más temidos. Cuando enfrentan a sus enemigos, los jukumanis gritan Juku, juku, juku, imitando la voz del jukumari y no temen a enemigo alguno³⁴. Según las descripciones de los comunarios de los ayllus vecinos, los mismos cadáveres de los jukumanis muertos tienen cola igual que el oso. En este mismo contexto, según don Javier Lara, existe la idea en Carangas de que la grasa de oso da fuerzas y sirve como unguento para poder pelear.

Sin duda, la violencia en los Andes, como en otras culturas, ha sido atroz y cruenta como se puede apreciar en la iconografía, en las imágenes que describen los cronistas de la colonia, e inclusive en las descripciones actuales de los etnógrafos de los lugares en conflicto. Sin embargo, así como en los conflictos en otras latitudes, también hay figuras sobresalientes de valientes y héroes que no registra la historia, pero que se recuerdan en las tradiciones locales, que incluyen los cuentos de Juan el oso. Tal es el caso del joven héroe Aleluya, de Qaqachaka, que murió en acción, prestando su servicio militar al ayllu, frente al enemigo Laymi.

La misma narración de Juan el osito que mencionamos antes, insiste en que este personaje aún está peleando en las guerras internacionales como un oso guerrero inmortal. En este contexto, pensamos que la representación del oso en las prácticas ceremoniales y los repertorios narrativos de este género recuerdan, según el contexto social y cultural, al Inka en sus expediciones al Sur para la expansión de su Imperio.

Otra explicación es que el cuento de Juan el oso trata del dominio de los temporales por los hombres, puesto que contra ellos se batalla. La gente del campo pelea contra estos temporales para proteger sus cultivos.

Respecto a estas fuerzas de la naturaleza, las autoridades tradicionales, en el ejercicio de sus funciones, miman a los comunarios como si fueran sus propios hijos. Se acercan a los pueblos como las lluvias, diciendo waphuy, tal como hace el oso en los cuentos, y los comunarios los reciben como si en verdad estuviera llegando el aguacero para las chacras. Luego, se alejan también como las lluvias, como si las autoridades tradicionales todavía estuvieran recordando sus funciones como representantes del Inka.

Sin duda, en el pasado, estas autoridades (tanto varones como mujeres) eran guerreros y seguramente conducían las huestes; de ahí también su relación con el rayo, las lluvias y el viento. En tal caso, esto explicaría la costumbre de sacar a las chullpas (las momias de sus antepasados) para llamar a las lluvias. Según los comunarios, esto es para que ellas dialoguen con las fuerzas de la naturaleza.

³⁴ Arnold y Yapita, 1996. p. 329.

Sobre todo, las conmemoraciones de los Inkas tienen que ver con la llegada de las lluvias, quizás por la misma preocupación del Estado incaico por el control de las aguas en las tierras del altiplano. En las comunidades de Carangas, para que lleguen las lluvias, todavía recuerdan al Inka Tatala y Mama Qhuya (El Imperador y la Imperatriz incaicos), como si éstos aún manejaran el control sobre estos elementos en la memoria de los comunarios. Estas mismas relaciones deben yacer todavía en el fondo de los cuentos de Juan el oso, con relación a su habilidad de guerrero para traer el viento y luego traer las lluvias, igual que el Inka.

Las tácticas de las luchas andinas:

La Guerra de las Hormigas contra el Zorro

Al mismo tiempo, los cuentos del oso no sólo recuerdan una conquista incaica permanente. Como en otras culturas, existe toda una moral con reglas construidas a través de las generaciones, en torno a las tácticas guerreras, en que cualquier grupo de la periferia puede llegar a dominar a un enemigo más poderoso en fuerzas y tamaño.

Aparte de las luchas entre Juan el oso y sus adversarios, otra narración típica que muestra este sentido de lucha entre grupos andinos, desiguales en términos de sus fuerzas guerreras, es el cuento de la guerra de las hormigas contra el zorro. Esta narración proviene de un sitio donde hubo un conflicto entre grupos aymaras de Carangas y Pacajes, de Oruro y La Paz respectivamente. Comienza así:

En una ocasión un zorro ingenuo invadió el terreno de las hormigas. Al andar entre los hormigueros, los pisaba y destruía sus casitas. De pronto una hormiga pequeña, le gritó:

—¿Por qué andas pisando nuestras casas?

El zorro, al ver el tamaño de la hormiga, no le dio importancia; más bien se mofó de la hormiga y le dijo:

—Tú, diminuto ser, ¿qué puedes hacerme? Soy más grande que tú y fácilmente te puedo aplastar.

Al decir eso, el zorro pisó a la hormiguita. Pero, poco después, apareció otra gormiga y le dijo:

— Si realmente te crees tan bravo y valiente, te reto a una batalla en una verdadera lucha de igual a igual y cuerpo a cuerpo, para medir nuestras fuerzas y ver quién es más fuerte.

El zorro aceptó, muy confiado en que él podía vencer por su tamaño:

—¡Sí, acepto una pelea de igual a igual!

—Fijemos entonces el lugar y la hora del encuentro.

Acordaron pues la hora y el campo para el encuentro. En las luchas aymaras, los combatientes, como costumbre estratégica, hacían alianzas con sus coterráneos. La narración dice que el zorro pidió auxilio a otros zorros; y las hormigas pidieron ayuda a otras hormigas.



Ambas partes llegaron puntualmente al lugar, listas para la lucha. Las hormigas, usando su estrategia, enviaron al frente a un ejército de jóvenes y pequeñas hormigas, quienes aguardaron el momento para subirse en las patas de los animales grandes.

Cuando los zorros llegaron, no notaron a las pequeñas hormigas y rezongaron:

—¿Dónde estarán estas hormigas, tan retadoras?

Los zorros no se percataron de que las hormigas se les habían subido y, al ser picados por éstas, sintieron los escozores más terribles, que causaron estragos en el ejército de los zorros. Luego aparecieron las otras hormigas, que les dijeron:

—¡Tan valientes que se creen y nos abusan! ¡Qué dicen ahora!

De esta manera, las hormigas enseñaron a los zorros la lección de no abusar y no ser tan incautos.

Quizás esta narración nos ayude a abrir los ojos a una realidad en que podamos percibir lo intangible e inspirarnos frente a cualquier adversario, por muy grande y fuerte que fuese, y que nos demos cuenta de que la violencia es nada más que una competencia para medir fuerzas, un eterno juego entre una lucha y el potencial de hacer nuevas alianzas.

La contraparte femenina del yerno oso: la joven tejedora



Figura 4. Las plazas centrales del Cusco, según Guaman Poma de Ayala

Ahora bien, retrocedamos un poco para examinar la contraparte femenina del oso guerrero: la tejedora por excelencia de la que habló Guaman Poma en su descripción de las calles incaicas de la educación andina.

Evidentemente, esta relación guerrero-tejedora tenía además un sentido espacial, puesto que servía como la base de la organización del género en el incanato. El mismo Guaman Poma, en su dibujo de las plazas centrales de la ciudad de Cusco, centro del imperio incaico, describe dos plazas vecinas como la plaza de los guerreros (*awqa pata*) y la plaza de las arañas-tejedoras (*kusi pata*), otra indicación de que estas funciones servían para reproducir aspectos claves de las culturas andinas³⁵ (ver la figura 4).

³⁵ Guaman Poma, Op. cit. f. 1051.

Entonces, si el guerrero tenía que mostrar su valentía en la acción, ¿qué función más amplia jugaba su contraparte, la joven tejedora? Sabemos que las habilidades de las tejedoras en el textil servían —y sirven todavía— para anunciar su madurez en los quehaceres domésticos y su estado potencial de conseguir un esposo y actuar como una nueva nuera, la contraparte femenina del yerno oso. Sabemos también que estas mismas habilidades apoyaban —y apoyan aún— a su esposo en los asuntos de la guerra, en que la mujer tiene la obligación de hacer ciertas clases de textil, además de rezar para que su esposo no caiga en las manos del enemigo³⁶.

Desde esta perspectiva, vale la pena considerar, de manera complementaria, las bases narrativas andinas que respaldan y reproducen la función de la mujer tejedora en las comunidades andinas, en paralelo con su contraparte masculina. En este contexto, planteamos que, si bien el arquetipo del guerrero andino se inspira en el cuento de Juan el oso, entonces su papel femenino se inspira en el conjunto de cuentos andinos centrados en la tejedora-pastora. Esto nos presenta el reto de identificar cuál sería la contraparte femenina a la función del oso Jukumari, en sus tareas de prueba para llegar a la madurez.

Uno de los cuentos típicos de este género que identificamos es el de Chuqir Qamir Wirnita (Bernita, rica en oro³⁷) que mencionamos antes, cuya actuación se extiende a lo largo del territorio andino boliviano e inclusive en zonas del Perú³⁷.

Las diferentes versiones de esta narración, centradas en los acontecimientos de la vida de Bernita y de su prole extraordinaria, un nido de víboras, enseñan por una parte los elementos del mundo textil de una generación a otra. Pero, por otra parte, nos introducen también a la inmortalidad del ser que es el textil y de su creadora, el personaje femenino de Chuqir Qamir Wirnita. En este caso, las crías serpientes de Bernita en el cuento son expresiones imaginarias de las hebras textiles que ella maneja como una parte de su herencia de riquezas.

*El cuento de Chuqir Qamir Wirnita: el mundo textil y los terrenos locales*³⁸

Había una pareja que tenía una hija muy buena. Era una joven muy hacendosa y por esto sus padres la querían aún más. Ellos no le permitían hablar con extraños, pues recelaban por ella.

Esta iba todos los días a una laguna para llevar agua a la casa y en una de estas ocasiones se encontró con un joven elegante que le habló cortésmente y pronto la enamoró. En realidad se trataba de la serpiente, que buscaba seducirla con su encanto. Desde entonces, ella se perdía durante varias horas en la laguna, donde su amante, con el pretexto de traer agua. A las preguntas de sus padres, que se preocupaban por sus largas ausencias, daba respuestas evasivas para disimular sus relaciones con la serpiente.

³⁶ Arnold y Yapita, 1999.

³⁷ Como aclara Spedding, Aunque la mayoría ubica el pueblo encantado en los montes de Inquisivi, la Birnita puede también salir de Layqa Quta en La Paz, o por Mirq'i Chulumani, encima del Río Tamampaya aguas abajo de Coripata (Spedding, Alison. *Chuqilqamiri Wirnita: Estudio de un Cuento Popular*. Cocayapu. Manuscrito, s.f. f. 13. Ver también R. Flores, Op. cit. 1991).

³⁸ Debemos a Ricardo López la siguiente versión del cuento.

Un día su madre, al notar la ausencia de su hija, con disimulo y sin que ella lo notara, le amarró un hilo a la cintura para poderla seguir y saber la verdad. Ese día, como de costumbre, la chica fue a la laguna y se encontró con su galán, pero en esta ocasión él se la llevó a su casa, que se hallaba en el fondo de la laguna. Aquella parecía cosa de otro mundo, llena de oro, comodidades y cosas buenas.

En tanto, la madre, por haber guardado una distancia prudencial al seguir a su hija no pudo ver al galán ni el hecho del rapto. Pero cuando vio que el hilo que había atado a la cintura de su hija se sumergía en el agua, sospechó que ésta tenía relaciones con la serpiente. Desde entonces, sus padres le prohibieron que saliera de la casa.

Desde esa ocasión, los padres de la muchacha le prohibieron ir al lago y no le permitieron salir más de su casa. Después ella notó que estaba embarazada y confesó a sus padres la relación con la serpiente. Al enterarse de esto, sus padres, enojados con ella por haber ocultado la relación con la serpiente, encerraron a la muchacha en un cántaro grande (wirkhi). La muchacha embarazada, que desde este momento permanecía en el cántaro, era alimentada con carne y sangre.

Al no poderla ver más, la serpiente, amante de Chuqir Qamir Wirnita, convirtió toda la región en piedras, menos a Chuqir Qamir Wirnita. Ella después tuvo varias crías serpientes y vivió con ellas.

Este cuento concluye en que Chuqir Qamir Wirnita y sus crías aún viven. Narra que ella ocasionalmente se encuentra con otras personas, con las que siempre trata de cambiar frutas por grasa, puesto que con esto alimenta a sus crías las serpientes. Pero al día siguiente del trueque, las frutas recibidas se convierten en oro, para gran beneficio de los trocadores.

En cuanto a los significados del cuento, evidentemente éstos se desenvuelven en diferentes niveles de entendimiento. Un nivel, la narración nos da a entender que las crías-serpientes, como los nuevos seres de la tejedora, son los mismos elementos textiles, a modo de hilos-serpientes. La narración también nos dice que la práctica de tejer es todavía vigente, pues Chuqir Qamir Wirnita sigue viviendo entre nosotros. Es por eso que las mujeres de las comunidades de Oruro (Bolivia) la recuerdan en sus ceremonias, mediante el acullico de coca y los brindis, porque, según ellas, provee de riquezas a las personas que la conmemoran.

Pero, a otro nivel, el mismo movimiento de Chuqir Qamir Wirnita a través del paisaje mágico andino, con sus inmersiones en la laguna de su amante y su incorporación como parte de otro mundo sumergido en riquezas, describe la habilidad de la heroína de conquistar y apropiarse otros terrenos en sus nuevas creaciones textiles.

Según la antropóloga inglesa Alison Spedding, que ha trabajado mucho tiempo en los Yungas, el nombre del pueblo o de la heroína en realidad es Chuqulqamiri. Esto significaría rico en oro blanco, reluciente; considera que se trata de chuqi, oro blanco, reluciente, más el sufijo cariñoso la, y no del grupo étnico chuqila, cazadores de altura muy distantes de los lugares referidos³⁹.



Su idea de que la raíz del nombre, chuqi, se relaciona con el mundo de las riquezas nos parece acertada. Sin embargo, su proposición de que el mismo nombre Chuqulqamiri no tiene nada que ver con la chuqila (o el grupo étnico Chuqila) resulta contradictoria, puesto que el drama del Jukumari ya descrito, precisamente vincula al oso raptor con la chuqila o vicuña (la víctima rap-tada), la que puede ser relacionada también con Chuqir Qamir Wirnita. En este caso, se enlaza muy claramente el cuento de Chuqir Qamir Wirnita con el cuento del Jukumari.

Además, en el fondo del cuento de Chuqir Qamir Wirnita, siempre yace la tejedora y su mundo. Por ejemplo, en una de las escenas del cuento, el pueblo de Chuqir Qamir Wirnita se petrifica, y este sitio hoy se conoce con el nombre de Qala Marka, la ciudad de piedra. Según Spedding: el pueblo se encanta porque sus padres insisten en quemar a las wawas-víboras. Esto es tal vez un recuerdo de los autos de fe del Siglo XVII⁴⁰. Pero, si bien esta última parte trata de la inquisición y la eliminación de idolatrías, asimismo debe tratarse de un seguimiento de las dictaduras de Francisco de Toledo para eliminar los textiles y toda forma de comunicación.

En lo específico, Spedding ve en la relación entre Chuqir Qamir Wirnita y los tejidos y el ser textil masculino, una especie de metáfora dominante para lo civilizado y cultural en el mundo andino:

Ella descubre mediante el ardid de amarrar un hilo a su bolsillo. El tejido en todos sus aspectos (hilar, armar el telar, tejer, confeccionar ropa, vestirse...) es una especie de metáfora dominante para todo lo civilizado y cultural en el mundo andino (una de las encargadas está ocupada únicamente en el hilado, y se hace gala de la cantidad de hilo y de tejidos diferentes que tienen sus padres), así esta muestra permite a la Bernita descubrir la verdad oculta... anda hilando y mantiene vestimenta normal⁴¹.

El ser masculino en el textil del cuento de Chuqir Qamir Wirnita también está vinculado con el cuento del Jukumari, puesto que en ambos, aparece como un perro rojo. Como aclara Spedding, aunque los hijos (de Chuqir Qamir Wirnita) son víboras, siempre el marido es descubierto no en forma de víbora, sino como un perro grande y rojo con orejas caídas. Además, el amante misterioso de Chuqir Qamir Wirnita es “a veces hombre, otras veces víbora, o bien puede ser perro también (lamp’a)⁴².

Es más. En una de las escenas del Jukumari, el oso pelea con las víboras de siete cabezas, muy parecidas a las crías de Chuqir Qamir Wirnita. En las versiones de Chuqir Qamir Wirnita recogidas por Spedding, este reptil puede tener dos o más cabezas (dos al mismo lado, o una en lugar de cola), y puede transformarse en gente o cualquier otra cosa. De allí viene el comentario que el amante de la Bernita es sirpiyinti tres cabezas uka⁴³.

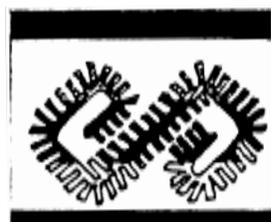
³⁹ Spedding, Op. cit.; s.f.; f. 14.

⁴⁰ Ibid., s.f.; f. 17.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid., s.f.; f. 15.

A la vez, los resultados de la empresa de la heroína son los numerosos bienes y productos, como depósitos de oro, que ella como toda la gente de campo guarda como acopios de riqueza, todo gracias al Sol. En este sentido, llegamos a entender el dominio de la tejedora, paralelo al del varón guerrero. Se trata más de una conquista de territorios nuevos de la imaginación, que ella incorpora a su arte textil, además de los productos reales que ella y su esposo labran en estos nuevos territorios conquistados.



Las serpientes textiles

Para las tejedoras del altiplano, la realidad cotidiana de este mundo imaginario se evidencia en la propia experiencia de tejer.

Sabemos algo del mundo significado por las serpientes del textil de Chuqir Qamir Wirnita a través de los estudios del textil andino. Por ejemplo, la canadiense Mary Frame, en su clásico artículo *Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte del antiguo Perú* describe las mismas hebras del textil como serpientes o imágenes de serpientes. Para ella, en un fragmento textil pintado en estilo Chavín, tres hebras de diferentes colores se entrelazan oblicuamente y rematan con cabezas de serpientes con orejas, que indican una asociación entre serpientes e imágenes de estructuras textiles, y simbolizaciones del uso más intenso de cabezas de serpientes⁴⁴.

Por otra parte, el significado de las serpientes textiles surge en el mismo acto e inspiración de tejer. Para ilustrar esto, la tejedora Plácida Espinoza, del ayllu Mallkunaka, de Corque (provincia Carangas, Oruro), relató que cuando estaba tejiendo un aguayo verde para pasar el cargo de jilaqata, sintió el deseo de acabarlo pronto y en aquel momento le salió de los hilos del telar una serpiente verde⁴⁵ que le impulsó a su labor de tejer obsesivamente. Según ella, las ocasiones de plena actividad en que le apareció la serpiente, tuvieron el resultado de hacerle apresurar la terminación del textil⁴⁶ y, además, inspirarle a crear nuevos diseños (salta).

En aquellos momentos, el encanto de la serpiente no le permitió distraerse con sus familiares y otras personas, aún menos con otras cosas en torno suyo. Asimismo, la tejedora Plácida Espinoza admitió que no se dio cuenta de haber avanzado tan rápidamente en su obra. Otra tejedora, doña Hortensia García, del Ayllu Sullka Tunka, de Llanquera (Provincia Nor Carangas, Oruro) mencionó también que el textil es celoso y cuando alguien intenta tejer en ausencia de la tejedora principal, el tejido no progresa y no se acaba fácilmente. Es por eso que no se permite que otras personas lo toquen.

En este sentido, el arte de tejer es considerado como un profundo conocimiento, cuyo guardián es



⁴³ Ibid., s.f.; p. 14.

⁴⁴ Frame, Mary. "Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte del antiguo Perú". *Revista andina*, Cuzco, año 12, n° 2. 1994. p. 302.

⁴⁵ En aymara: Ch'uxña asiru ehlikstarpaychix sawutxa.

⁴⁶ En aymara: Apur saw siksurpañitaki ukham misturix.

la misma serpiente. En su obra *Literatura Oral Aymara*, Lucy Jemio explica cómo, según algunas narraciones, la serpiente es particularmente celosa del conocimiento representado por el oro, que a menudo se oculta en el fondo de algún lago donde suele encantar u obsesionar a los que tratan de acercarse a los sitios donde se guarda este tesoro⁴⁷. Sólo la tejedora tiene acceso a este mundo profundo de la imaginación.

La imilla y el viaje a la ciudad como empleada-aqlla

Aun así, se encuentra evidencia del mundo de la pareja ideal de guerrero y tejedora no sólo en la imaginería del textil sino también en las prácticas sociales y culturales actuales de los comunarios de las áreas rurales del altiplano de hoy.

Por ejemplo, la dinámica de viajar periódicamente de las áreas rurales a las ciudades es un modo de expansión social instituido por las sociedades andinas desde los tiempos incaicos. Como se nota en *El rincón de las cabezas*, es una norma para los varones que su educación formal culmine en el cuartel; igualmente, en el caso de las chicas que ellas vayan a los centros urbanos como empleadas domésticas y que, mientras estén allí, algunas entren a institutos profesionales nocturnos para mujeres, a aprender un oficio (costura, repostería, etcétera). Lo interesante es que estas vías modernas de la vivencia, aún tienen resonancias fuertes con lo que los ayllus siempre hacían bajo otros estados andinos anteriores, cuando los varones servían como guerreros del Inka o en la mit'a y las chicas hacían el sirwiñakuy o entraban a las aqlla wasi como mujeres escogidas⁴⁸.

Desde la perspectiva que elaboramos en el presente ensayo, podemos apreciar estas prácticas como aspectos de un matrimonio de prueba de la pareja ideal de guerrero y tejedora, una especie de servicio social que ellos todavía cumplen (pero con los ecos más distantes de la mit'a anterior).

La analogía entre las jóvenes y las polillas

La misma importancia de la figura arquetípica de la tejedora, contraparte del guerrero, se reitera en las imágenes del mundo textil que recurren en diferentes aspectos de la vida femenina. A veces, estas imágenes tienen además un aspecto vinculado con las transformaciones que experimentan las mujeres, como una especie de metamorfosis entre una etapa previa de la vida, relacionada todavía con la juventud, y otra relacionada con la madurez, de modo paralelo con los cambios que ocurren en la vida del guerrero en el ciclo de los cuentos del oso Jukumari.

Una de estas imágenes textiles se centra en la analogía entre la joven que vive la etapa del casamiento y la polilla que se acerca al textil. Según don Benjamin Ríos, de la comunidad de Llanquera (Oruro), la joven adolescente primero llena la casa de sus padres con bultos llenos de hebras, vellón y textiles, resultantes

⁴⁷ Jemio, Lucy. "Literatura oral aymara: Primer Informe Elaborado del proyecto de Investigación": *Caracterización de la Literatura Oral Boliviana*. UMSA. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Archivo Oral de la Carrera de Literatura, La Paz, 1993. p. 103.

⁴⁸ Arnold, Denise; Yapita, Juan de Dios y otros, "El rincón de las cabezas: Luchas textuales, educación y tierras en los Andes". *Colección Academia número nueve*. UMSA e ILCA, La Paz, 2000. p. 118.

de su actividad como tejedora en aquellos años. Luego, cuando ella se casa, se muda de su hogar paterno para vivir en la casa de su marido, llevándose estos bultos de vellón, hebra y textil. De esta manera, ella se va como la polilla que come y se lleva el textil.

Otra analogía relacionada con las polillas es la forma en que las mujeres se visten con águayos y mantas, en que éstas se parecen a las alas de las lepidópteras en reposo. Según esta segunda analogía, un aspecto vital de la estética femenina andina está vinculada con las lepidópteras, estética que se puede ver tanto en el pasado, por ejemplo en las imágenes coloniales de las coyas (qhuyas) incaicas, como en el presente.

Estas analogías entre las mujeres andinas con las lepidópteras, reflejan en parte la simpatía femenina las mariposas, a tal punto que ellas se interesan por las experiencias y narraciones que tratan de estas analogías. Pero, estas analogías reflejan también los procesos dinámicos que experimentan las mujeres, como los ritos de paso entre una y otra etapa de la vida. Podemos identificar quizás otros elementos también en estos procesos. Por ejemplo, una parte de esta dinámica trata de los aspectos destructivos de los ciclos ya pasados, centrada en las polillas que comen el textil, mientras otra trata de los aspectos más creativos. En este sentido, las mujeres controlan ambos extremos de los ciclos de la vida, en que una destrucción previa conduce a una etapa más creativa. A nivel textil, podemos decir que ellas tienen el poder de manejar y crear no sólo los nuevos diseños, sino también algunos códigos, para reemplazarlos con otros nuevos. Esta habilidad de las tejedoras les asemeja aún más a sus contrapartes guerreros, o a las nuevas variantes de éstos, como los hackers de la computación.



Figura 5. Foto de la araña tejedora en la espalda del disfraz del oso, en una danza folklórica.

Las ceremonias que hacen las tejedoras

En otra parte vital de sus actividades textiles, las tejedoras recuerdan conscientemente a las deidades del textil y sus diferentes ayudantes, y les piden apoyo en sus prácticas. Éstas incluyen a la figura arquetípica de la araña, que a menudo va en la espalda del disfraz del oso en las danzas folklóricas andinas (ver las figura 5).

Una narración muy conocida en que aparece este mismo personaje (y que implica una moraleja acerca del mundo textil) es la del zorro y la araña. El zorro, apostador y sempiterno perdedor, desafía a la araña a subir al cielo. La araña vence al zorro pues ella tiene la habilidad de desplazarse a través de los hilos de su tejido y,

de esta manera, su tela sirve para recibirla cuando cae y la protege. En cambio el zorro, por improductivo, muere al no contar con algo como la telaraña. Asimismo, esta versión habla de la facilidad arácnida de caminar por sus tejidos, en tanto que el zorro no posee ninguna habilidad comparable⁴⁹.

Las tejedoras doña Plácida Espinosa, de Corque, y doña Hortensia García, de Llanquera (Provincia Nor Carangás, Oruro), recordaban las ofrendas que ellas hacían antes de comenzar a tejer. Por ejemplo, antes de que la tejedora empiece a extender los hilos del telar o a tejer, realiza la ceremonia del acullico⁵⁰ junto con otra tejedora, al ofrendar la coca al sol. Luego se realizan los brindis (ch'alla) recordando y nombrando a los samiris (los sitios ceremoniales de donde sale el aliento o energía) y los uywiris o cerros guardianes de la región⁵¹. Las tejedoras de Llanquera brindan también para Llallaw mama, un cerro que tiene en su cima una figura de una mano femenina que empuña la wich'uña (el hueso metatarso de la llama que sirve como golpeadora en el avance del tejido), a modo de una piedra illa mágica que les ayuda en la elaboración del tejido, y además para Mama Kasimira (quizás relacionada con San Casimiro o más probablemente con el casimir inglés) que les ayuda a elaborar un textil especialmente fino.

En otras secuencias de brindis, se ch'alla primero a Saw sawu tawaqu (la joven tejedora), uno de los principales espíritus femeninos que acompaña y anima a las tejedoras, y luego se ch'alla a las siguientes parejas guardianas de la tejedora:

Sawu Mallku, Sawu T'alla
Sawu Wayna, Sawu Tawaqu

Estos espíritus ayudan a avanzar rápidamente en el textil⁵². Después se realiza una serie de brindis a la araña (kusi kusi), el animalito que elabora un tejido similar al que hacen las personas. Estos brindis son varios y se repiten muchas veces para que los hilos alcancen para completar el tejido⁵³.

Luego se realizan otros brindis dedicados al Padre Sol (Inti tat awatiri) y a la Madre Luna (Phaxsi mama) para que la luz de estos astros guardianes acompañen la actividad de tejer⁵⁴, pues las tejedoras empiezan en los albores del día y continúan a veces en las noches de luna llena.

Por las mismas razones, se realizan otras ceremonias en la madrugada antes de que salga el sol⁵⁵. Una parte de estas ceremonias incluye un pedido, mediante el acullico, al viento para que no sople⁵⁶ y después de esto recién se empieza (sayjataña) la actividad de tejer.

⁴⁹ Jemio, Lucy, Op. cit. pp. 149, 150.

⁵⁰ En aymara: Ma inalas ak'ullt'aña.

⁵¹ En aymara: Ch'alljatañ taqi samiririnakaru, sutpan aytasisa.

⁵² En aymara: Apur jiptayañataki.

⁵³ En aymara: Ch'anaka alkasañpataki.

⁵⁴ En aymara: Phaxsi qhananti inti qhananti ukanti sawjtanjall.

⁵⁵ En aymara: Qhaltin jani intir jalsupana.

⁵⁶ En aymara: Wayra, wintura jan wayrañpataki.

Este mundo animado, relacionado con el textil, ha llamado la atención de varios estudiosos de los Andes. Por ejemplo, la antropóloga norteamericana Elayne Zorn, concluyó que la investigación de los significados simbólicos de los tejidos en diferentes regiones andinas ha proporcionado ejemplos que evidencian la existencia de una presencia animada escondida dentro de los tejidos, ya sea en su apariencia externa, en su forma o en ambas⁵⁷.

Ruth Moya también observó que, desde los albores de la civilización andina, tanto en el nivel cultural como en el objetivo, el poder de los tejidos se basó en el control de los recursos productivos y de la fuerza del trabajo. En este sentido, para ella, los tejidos que emanan poder se construyeron en la elaborada trama de la religiosidad, el chamanismo y la magia, en fin en base al control de la ideología⁵⁸.

Conclusiones

Las diferentes prácticas textuales andinas que mencionamos en el presente ensayo, desarrolladas en torno a las figuras arquetípicas del oso guerrero y la muchacha tejedora, nos hacen reflexionar sobre las funciones de estas prácticas no sólo como una parte de la tradición oral andina, sino también como una parte vital de la educación andina y su desenvolvimiento en el tiempo y el espacio.

Evidentemente esta clase de cuentos, dramas y danzas no es sólo un corpus de dichos a modo de un pasatiempo, ni sirve sólo como cuentos para niños. Más bien, su debida realización en el momento indicado del ciclo anual (durante las lluvias), y en el ciclo del desarrollo del niño (entre el inicio de la pubertad y la plena adolescencia, acompañando los cambios corporales varoniles), nos indica su función mayor en el entendimiento y socialización de estos momentos de transición.

Pues, lejos de glorificar la guerra por sí misma, o fomentar la camaradería falsa de las pandillas modernas, más bien este repertorio andino transmite, de una generación a otra, los detalles de cómo debe actuar el joven en sus enfrentamientos con el mundo, para llegar a ser aceptado luego como una verdadera persona social en la comunidad.

En este proceso, el mismo camino de aprendizaje para llegar a ser hombre si bien incluye lecciones de masculinidad, por ejemplo cómo practicar la valentía en las diferentes luchas bélicas que le tocan, incluye al mismo tiempo lecciones en el cómo controlar el exceso de estas fuerzas masculinas para que no lleguen a dominar la vida del varón de la sociedad andina.

Al respecto, es importante recalcar que, en todo este proceso, son los personajes femeninos de la trama (ya sean la madre del oso-cría o su muchacha-tejedora amante) quienes guían este proceso del desenvolvimiento de la masculinidad, de una etapa a otra. Es como si ellas, en sus funciones de tejedoras de la trama social, tuvieran los poderes de definir la masculinidad según sus propios

⁵⁷ Zorn, Elayne. "Un análisis de los tejidos en los atados rituales de los pastores". *Revista Andina*, Cusco 2. p. 518, Cusco, 1987.

critérios y, de esta manera, de controlarla dentro del marco de las demandas de la sociedad más amplia.

Si la escuela moderna en la comunidad (fuera del dominio femenino de la casa) rechaza a estos personajes tradicionales en favor de arquetipos más urbanos, más modernos y más unisex, llegamos a preguntarnos finalmente, ¿no existe el peligro de que estos cambios también quiten a los jóvenes andinos sus propios recursos imaginativos para enfrentar el mundo, fuera de los límites? Y, ¿no es precisamente este proceso que contribuye, en parte a la pérdida de valores que experimentan las generaciones jóvenes, especialmente en los centros urbanos?



Bibliografía

- Allen, C. "Of bear-men: bear metaphors and male self-perception in a Peruvian community". *Latin American Indian Literatures* vol. 7, N° 1, University of Pittsburg. pp. 38-51, 1983.
- Alvarado, Luisa, "Transmisión de conocimientos de la educación andina mediante la gente mayor y el género". *Informe Final de Junior*. PIEB-Multimedia, La Paz, 1998.
- Aníbarro de Halushka, Delina. *La tradición oral en Bolivia*. Editorial El Siglo, Instituto Boliviano de Cultura, La Paz, 1976.
- Argüedas, José María. "Cuentos mágico-religiosos quechuas de Lucanamarca". *Folklore Americano*, VIII (8), IX (9). pp. 142-216. 1960-61. Traducción de Dioses y Hombres de Huarochiri. Siglo XXI, México, 1975.
- Arnold, Denise y Yapita, Juan de Dios. "Comentario". *Jichha nä parl'tä: Ahora les voy a narrar*, por Elvira Espejo Ayka, pp. 165-183. UNICEF y Casa de las Américas, La Paz, 1994.
- "La papa, el amor y la violencia: La crisis ecológica y las batallas rituales en el linde entre Oruro y el Norte de Potosí". *Madre Melliza y sus crías: Antología de la papa*, pp. 311-371. (Compiladores) CIASE e ILCA, La Paz, 1996.
- Río de vellón, río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación*. Hisbol, UMSA e ILCA, La Paz, 1998.
- Arnold, Denise; Yapita, Juan de Dios y otros, "El rincón de las cabezas: Luchas textuales, educación y tierras en los Andes". *Colección Academia número nueve*. UMSA e ILCA, La Paz, 2000.
- Cabello Valboa, M. *Miscelánea Antártica. Una historia del Perú antiguo*. UNMSM, Instituto de Etnología. [1575]. Lima, 1951.
- Chavarría, Viviana. "La cultura y lo mítico del padre: Una referencia desde el Psicoanálisis". Ponencia presentada a la Reunión Anual de Etnografía, MUSEF, La Paz, 1998.
- Espejo, Elvira. *Jichha nä parl'tä: Ahora les voy a narrar*. (Eds.) D. Y. Arnold y Juan de Dios Yapita. Unicef y Casa de las Américas, La Paz, 1994.
- Flores, Inocencio. *Kawsayninchikmanta Qillqaspa: Textos escritos por 61 docentes quechua-hablantes de Vacas, Chayanta, Potosí, Ciza "D" y Cororo*. Serie: Chaski Aru 2. Ministerio de Educación Cultura y Deportes - MECD; Cooperación Técnica Alemana - GTZ; Proyecto de Institutos Normales Superiores de Educación Intercultural y Bilingüe (MECD - GTZ), La Paz, 1999.
- Flores, Ruth *Qhichwa Willakuykuna: Cuentos Qhichwa*. N° 1, THOA, Aruwiwiri, La Paz, 1991.

Flores, Ruth y otros. *El hombre que volvió a nacer: Vida, saberes y reflexiones de un amaxt'a de Tixcanaku*. La Paz: Plural, Universidad de la Cordillera, Armonía, 1999.

Frame, Mary. "Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte del antiguo Perú". En: Revista andina, Cuzco, año 12, N° 2, diciembre 1994. pp. 350-395, 1994.

Fourtane, N. "Tradition et création dans la littérature des Andes péruviennes: le cas des Condenados". Thèse de doctorat, Université François Rabelais, U.E.R. d'études ibériques et ibéro-américaines, Tours. 1991.

Guamán Poma de Ayala, Felipe. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Edición crítica de J. V. Murra y R. Adorno. Siglo XXI [1613], México, 1988.

Gutiérrez, Ramiro y Gutiérrez, Iván. "Los lich'iwayus de Huayña Pasto Grande en la fiesta de Santiago Apostol". En: XII Reunión anual de etnología 26, 27, 28 y 29 de agosto de 1998. Tomo II, Serie: Anales de la Reunión Anual de Etnología, pp. 295-306. MUSEF, La Paz, 1998.

Jemio, Lucy. *Literatura Oral aymara: Primer Informe Elaborado del proyecto de Investigación: 'Caracterización de la Literatura Oral Boliviana'*. UMSA. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Archivo Oral de la Carrera de Literatura, La Paz, 1993.

Lara, Jesús. *Mitos, leyendas y cuentos de los quechuas*. Los Amigos del Libro, La Paz-Cochabamba, 1973.

Morote Best, E. *Aldeas sumergidas. Cultura popular y sociedad en los Andes*. Centro de estudios rurales andinos, Bartolomé de Las Casas, Cusco, 1988.

Moya, Ruth. *Los tejidos y el poder... y el poder de los tejidos*. Ediciones CEDIME, Quito, 1988.

Paredes Rigoberto M. *El arte folklórico de Bolivia*. Talleres Gráficos Gamarra, La Paz, 1949.

Quintana, J. R. *Soldados y ciudadanos. Un estudio crítico sobre el servicio militar obligatorio en Bolivia*. PIEB, Plural, La Paz, 1998.

Robin, Valeri. "El Cura y sus hijos osos o el recorrido civilizador de los hijos de un Cura y una Osa". *Tradición oral y mitología andinas*, pp. 369-420. César Itier (compilador). Institute Frances Études Andines, París, 1997.

Rösing, Ina. "El Ankari. Figura central y enigmática de los Callawayas (Andes bolivianos)". *Anthropos* 85. pp. 73-89, 1990.

Scott Momaday, N. *The Ancient Child*. HarperPerennial Edition, New York, 1990.

Spedding, Alison. *Chuqilqamiri Wirnita: Estudio de un Cuento Popular*. Cocayapu. Manuscrito, s.f.

Taylor, Gerald. "Juan Puma, el Hijo del oso: Cuento quechua de la Jalea, Chachapoyas". *Tradicción oral y mitología andinas*, pp. 347-368. César Itier (compilador). Institute Frances Études Andines, París, 1997.

Vásquez, J. "Juwán Usitu. El osito Juan". *Cuentos andinos II*, pp.71-96. Editorial Don Bosco, La Paz, 1996.

Wietüchter, Blanca. "El guerrero aymara". *Hipótesis*, 4 y 5. pp. 41-62, La Paz, 1984.

Zorn, Elayne. "Un análisis de los tejidos en los atados rituales de los pastores". *Revista Andina, Cusco* 2. pp. 489-526, Cusco, 1987.



...Así, no deja de ser asombroso, que sin haber dejado pasar más allá de 50 años de la instalación de este país —escrito libre, soberano e independiente— se hagan antologías de la literatura boliviana. Moreno entrega al público sus Estudios de la literatura boliviana en 1864, apenas 39 años después de la fundación. Se trata de un sorprendente libro que aún hoy es referencia. Podría decirse, sin querer hacer sonrojar a la literatura de aquel tiempo, que la crítica fue en Bolivia la literatura primera, exigente, insidiosamente competitiva, siempre atenta a lo que se hacía en otras partes a fin de comparar y, por lo tanto intensamente critica, como lo demuestran los seis volúmenes de la revista Barroquismos literarios...

B.W. Volumen I *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia*

De La Pasión Crítica

La importante obra de Carlos Medinaceli dentro del campo de la literatura boliviana no solamente sigue las huellas del trabajo de Gabriel Rene Moreno sino que hace florecer la pasión que cultivaron otros dos agudos lectores. Uno de ellos es Santiago Vaca Guzmán, quien en su temprano libro *La literatura boliviana. Breve reseña* (1883), primer intento serio de historiar la literatura boliviana, abre este camino de lectura, al ordenar lo producido hasta entonces por géneros: prosa, poesía y periodismo, y al hacer una evaluación de aquel breve material, a partir de una lectura propia y apasionada realizada con el arsenal lingüístico y conceptual del momento. El otro lector es Ignacio Prudencio Bustillos, quien hizo una de las mayores aportaciones sobre lo escrito en Bolivia durante el siglo XIX y principios del XX, deteniéndose en las siluetas de escritores tales como Moreno, Néstor Galindo, Manuel José Tovar, etcétera, en resumen, es un trabajo que nos permite conocer el espíritu literario de ese momento.

“Introducción” a “La Pasión Crítica” Tercer Cuerpo del manuscrito de *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia*

A.M.P.S.