



Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 60, Enero-Junio, 2010: 9 - 37

ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

## La realidad nacional boliviana en el espejo de la literatura quechua-aymara

*Gaya Makaran*

*Coordinación de Humanidades de la UNAM en el Centro  
de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe CIALC, México.  
E-mail: gmakaran@yahoo.com*

### Resumen

La mayoría de los estudios acerca del proceso de la construcción nacional boliviana se limita a presentar y analizar los conceptos y mecanismos generados por la sociedad criolla-mestiza, descuidando el punto de vista indígena. Esta postura no es de extrañar, dada la supremacía del eurocentrismo en las ciencias sociales, que hasta hoy en día no ha sido superada. Se acostumbró a plantear las cuestiones nacionales bolivianas, teniendo en cuenta la historia, el pensamiento y la política “oficial” dominante, marginando las dinámicas del sector indígena. Según estos planteamientos, a mi juicio erróneos, es la élite dominante la que reflexiona y decide sobre los procesos nacionales y la mayoría indígena puede ser tan sólo un objeto inconsciente de las políticas y decisiones criollas. En realidad, los indios, o mejor dicho: los diferentes grupos étnicos indígenas que habitaban el territorio altopereano y siguen habitando el boliviano, nunca han sido una masa inerte, ajena a los procesos históricos y dinámicas sociales. El, así llamado, “despertar étnico” de las últimas décadas y la creciente importancia del movimiento indígena es, en realidad, la consecuencia lógica de los procesos presentes en la sociedad indígena desde hace siglos. Con el presente artículo, quisiera mostrar el pun-

---

Recibido: 27-05-10 • Aceptado: 16-06-10

---

to de vista indígena<sup>1</sup> sobre la realidad nacional boliviana, su relación con la sociedad criolla dominante, sus identificaciones y su postura frente a “lo nacional” boliviano, reflejado en la lírica y el testimonio quechua-aymara. Soy consciente de lo difícil que es rescatar la voz de los pueblos indígenas, dada la escasez de las fuentes que no hubieran sido manipuladas por la subjetividad del “otro”, por lo cual, he elegido la lírica y el testimonio como documentos más directos y menos interferidos por la mirada occidental. Nuestra reflexión abarcará sobre todo las épocas de la vida republicana de Bolivia, partiendo de su independencia política en 1825 hasta la reconstitución de la democracia y la activación del movimiento indígena en los años 80 del siglo XX.

**Palabras clave:** Literatura indígena aymara y quechua, desencuentro, sociedad boliviana y latinoamericana.

## Bolivian National Reality in the Mirror of Quechua-Aymara Literature

### Abstract

Most studies of the nation-building process in Bolivia are limited to presenting and discussing the concepts and mechanisms generated by the creole-mestizo society, neglecting the indigenous perspective. This position is not surprising, given the supremacy of Eurocentrism in the social sciences, which until now has not been overcome. It has been the custom to expound national Bolivian issues taking into account the dominant, “official” history, thought and politics, setting aside dynamics of the indigenous sector. According to these approaches, which are wrong in my opinion, the ruling elite reflects and decides about national processes while the indigenous majority may be just an unconscious object of Creole policies and decisions. In fact, the Indians, or rather the various indigenous ethnic groups who have been living in the Peruvian high plains and still live in

1 La categoría “el punto de vista indígena” es una simplificación consciente, creada para facilitar el manejo de los términos, y no un descuido de nuestra parte. En realidad, nunca ha existido el “indio”, igual que el “blanco”, son nombres generales que no reflejan la heterogeneidad de estos grupos. Se tratará entonces de diferentes etnias denominadas indígenas, a veces incluso opuestas o competidoras, pero siempre articuladas en términos de resistencia frente a la cultura del “blanco”.

those Bolivian territories, have never been an inert mass, oblivious to historical processes and social dynamics. The so-called “ethnic awakening” of recent decades and the growing importance of the indigenous movement is in fact the logical consequence of processes present in Indian society for centuries. In this article, I would like to give the indigenous viewpoint about the Bolivian national reality, their relationship with dominant Creole society, their identities and positions on “national” Bolivian matters reflected in Quechua-Aymara lyrics and testimony. The author is aware of how hard it is to rescue the voice of indigenous peoples, given the scarcity of sources that have not been manipulated by the subjectivity of the “other”; therefore, I have chosen the lyric and testimony as documents that are more direct and have received less interference from Western eyes. Our discussion will cover above all the periods of republican life in Bolivia, starting with political independence in 1825 until the reconstitution of democracy and activation of the indigenous movement in the 1980s of the twentieth century.

**Key words:** Aymara and Quechua indigenous literature, disagreement, Bolivian and Latin American society.

### **Lírica indígena**

La literatura indígena aymara y quechua de las épocas posteriores a la conquista española es un valioso documento histórico que nos aporta, además de sus valores puramente estéticos, una información importante sobre la mirada india acerca de la realidad sociopolítica de los territorios conquistados. La mayoría de la producción literaria nativa después de la invasión española era la poesía que, dada la oralidad de las culturas

andinas, se difundía en forma de canciones<sup>2</sup>. Muchas de ellas empezaron a formar parte de un cancionero popular e incluso llegaron a penetrar la música criolla, convirtiéndose posteriormente en “canciones nacionales”. Las poesías orales fueron transcritas, traducidas del quechua o aymara y recopiladas, entre otros, por los sacerdotes españoles durante la Colonia y en los tiempos de la República por diferentes escritores criollos costumbristas e indigenistas, tales como Jesús Lara. Además de

2 La tradición de unir la palabra con la música viene de los tiempos precolombinos, donde la poesía creada por los amautas incas estaba siempre unida a una concepción esencialmente musical.

los sacerdotes españoles que intentaban rescatar la creación literaria incaica encontramos también a los mismos indios que, aunque convertidos al catolicismo, se negaban a olvidar sus raíces<sup>3</sup>. Aunque se desconoce la autoría de muchos poemas, encontramos también a poetas indios reconocidos, como Juan Wallparrimachi Mayta<sup>4</sup>. Este autor quechua es conocido como uno de los mejores poetas “bolivianos” y su lírica se considera una de las más valiosas de su época.

La lírica indígena después de la conquista, aunque evidentemente tiene sus raíces en la poesía incaica, no es una simple continuación de ésta. La llegada de los españoles supuso para las culturas indígenas un choque brusco que se vio reflejado en sus expresiones artísticas. La poesía, además de incorporar muchos elementos nuevos hispánicos, cambió su función, temática y su tono. Los himnos

ceremoniales al Inca y a Wiracucha cedieron lugar a la poesía religiosa inspirada por el clero español, los *wayñus* profanos alegres compuestos con motivo de fiestas se convirtieron en *yaravis*<sup>5</sup> tristes y llenos de dolor. La poesía empezó a cumplir el papel de resistencia frente a la nueva realidad de discriminación y marginación de lo “indio”, luchó por preservar los valores de los tiempos de paz y mantener la fe de los conquistados. Era la única manera de canalizar y expresar las penas causadas por la explotación y de comunicarse con sus hermanos. De los tres géneros básicos de la lírica quechua-aymara: la poesía religiosa, la amorosa y la guerrera, me fijaré en los poemas que reflejen la postura del “indio” frente a los cambios sociales experimentados, como también su mirada hacia el “otro”: sea el conquistador o criollo, junto con la visión de su propia historia y de sí mismo.

- 3 Así, por ejemplo, Juan de Santa Cruz Pachacuti Salkamayawa, quechua converso, nacido en el territorio altoperoano, autor de *Relación de Antigüedades desde Reino del Perú* (1613).
- 4 Juan Wallparimachi Mayta (1793-1814) - poeta quechua, nacido en Macha (Potosí), huérfano fue recogido como sirviente por Manuel Ascencio Padilla que se encargó también de su enseñanza. Escribía versos desde los 14 años siempre en quechua aunque dominaba perfectamente el español. Murió a los 21 años combatiendo en una de las batallas contra las fuerzas realistas en la Guerra de la Independencia.
- 5 El *wayñu* (huaino en español) y el *yaravi* en quechua significan “canción”. Originalmente, el *yaravi* prehispánico era un canto ritual de despedida o fúnebre. El *yaravi* mestizo, cristalizado a comienzos del siglo XIX, se hace más romántico, ligado a las nostalgias del amor distante o perdido.

Empecemos nuestro recorrido por la literatura nativa con el texto de *Chayanta: tragedia de Atau Wallpa*, que, siendo todavía la producción incaica, cuenta la llegada de los españoles al Tawantinsuyu. La obra, probablemente compuesta en los primeros años de la conquista por algún amauta quechua, refleja la mirada de los “hijos del Sol” frente a la aparición de un nuevo enemigo. En el texto los personajes se agrupan en dos bandos: uno llamado “Inkakuna” (Nobles) que son los vasallos del Inca y el otro: “Auqasunk’akuna” (Ene-

migos de barba), o sea: los invasores españoles. En las primeras escenas vemos al Inca soñando con su Padre el Sol empañado por un humo sombrío. Su majestad se muestra preocupado por esa premonición de la catástrofe. Se declara el hijo de Wayna Qhapaj y promete derramar lagos de sangre hasta arrojar a los “hombres de hierro” con la ayuda del dios Inti. Encontraremos aquí la descripción de los guerreros europeos vistos por los habitantes de Tawantinsuyu quienes se asombran ante la apariencia insólita de los forasteros:

*(...) llevan tres cuernos puntiagudos  
y tienen los cabellos  
con blanca harina polvoreados,  
y en las mandíbulas ostentan  
barbas del todo roja, semejantes  
a largas vedijas de lana,  
y llevan en las manos  
hondas de hierro extraordinarias,  
cuyo poder oculto  
en vez de lanzar piedras  
vomita fuego llameante...*

kinsa ñauch’i wajracháyuj  
chay chujchachankupipas  
yúraj jak’uwan t’akasqa,  
chay k’akichankupipas  
sh’ikacháchaj millma jina  
puka sunk’acháyuj,  
chay makichankupipas  
q’illaymanta warak’ayuj,  
chay warak’ánkuj áupinri  
rumita chuqananmanta  
nina raurajtan raphapan...

(Lara, 1969: 95).

En la descripción del invasor español, lo que atrae la atención de los “Inkakuna” es la barba, a menudo rubia o roja, desconocida entre los habitantes andinos, a la que los europeos deben su nombre de “enemigos barbudos”. Igual que la barba, también la vestimenta de los soldados españoles, sobre todo la armadura, y sus armas de fuego: “hondas de hierro”, causan una enorme impresión entre los vasallos del Inca. Los andinos para describir a los forasteros emplean las imágenes conocidas entre ellos, comparando, por ejemplo, los fusiles a las hondas que en vez de lanzar piedras lanzan fuego. El asombro es aún mayor cuando los “barbudos” les dejan a los indios un mensaje escrito para el Inca. Todos en la corte se asombran y maravillan con el papel escrito:

*Vista de este costado  
es un hervidero de hormigas.  
La miro de este otro costado  
y se me antojan las huellas que dejan  
las patas de los pájaros  
en las lodosas orillas del río...  
Quién comprender esto pudiera.*

El encuentro de los dos continentes y las dos civilizaciones está marcado por la confusión y la falta de entendimiento. Los incas no entienden los códigos culturales de los españoles, ni éstos intentan comprender la cultura de las tierras conquistadas: el padre Valverde le presenta al Inca la Biblia, rechazada por éste al ser un “hervidero de hormigas” extraño e incomprensible. El rechazo del libro sagrado para los españoles es igual a una blasfemia castigada con muerte. En el texto de *Chayanta* se nota la desesperación indígena frente al enemigo cuyos motivos desconocen y cuyos comportamientos consideran ilógicos e inexplicables. Se asombran ante la arrogancia y la codicia española. Los forasteros barbudos son, desde el punto de vista indio, seres irracionales,

Kay chirunmanta qhawasqua  
wátwaj sisiman rijch'akun.  
Kay waj chirunmanta qhawasqa  
chay mayu pata ch'aranpi  
phichiukúnaj chakinpa  
unanchasqan kikillan...  
Pin kayta unánchaj kasqa.

(Lara, 1969: 96-97).

soberbios, ansiosos de plata y oro, que aparecen desde nada acompañados por la peste y su único objetivo parece ser la destrucción de un orden incaico ideal.

La muerte del Inca se presenta como el comienzo de una tragedia: las princesas del coro se ponen a llorar. Como dice Lara: *se ha reclinado el árbol grande, cuya sombra era la protección de los vasallos. Ahora todo se oscurece, la tempestad se desencadena, derrúmbanse las montañas, se tiñe de sangre el río y el cielo se viste de luto* (Lara, 1969: 99). En la obra aparece un estribillo: “Inkallay, sapan apullay” (Inca mío, mi solo señor) que indica que aunque el Inca está muerto, sigue siendo el soberano, el único señor, y permanece vivo en los corazones de sus vasallos. Pizarro, el culpable de la muerte del Inca y de destruir un régimen justo y provechoso, es considerado bárbaro, traidor de su propio rey. El coro lanza hacia él una tremenda maldición:

¡Ay, tu Pizarro, wiraqucha,  
de plata y de oro codicioso,  
*que muerte diste a nuestro Inca  
has de morir de triste muerte!*  
*Que tu poderosa grandeza  
se desvanezca para siempre  
Enemigo de barba, wiraqucha.  
vivirás presa del remordimiento.*

De hecho, en la obra Pizarro muere infame. El rey de España, presentado como un monarca justo y benévolo, condena su crimen contra el Inca que “en su país gobernaba a sus innumerables súbditos en medio de la dicha y la alegría y la más sólida concordia”. Estas palabras indican que los indios conquistados distinguían entre los españoles malvados, guiados por Pizarro y el rey de España magnánimo que hace la justicia y cuida de sus vasallos americanos. Como vemos, la obra presenta los hechos sin preocuparse por la verdad estrictamente histórica: se modifican y añaden elementos convenientes desde el punto de vista ideológico del autor. Así, por ejemplo, se silencia las disputas políticas entre los sucesores incas Waskhar y Ataw Wallpa que facilitaron la conquista española, con el objetivo de idealizar el pasado incaico y contrastar su grandeza con el caos y el desastre provocados por “los enemigos de barba”.

Iyau Pisarru, wiraqucha,  
qúrij qúllqij aysasqan sunqu,  
qan Inkaykuta wañuchunki,  
llákiy wañuyta wañunki.  
Llapa qhápaj atiyinyki  
wiñaypájtaj chinkarichun,  
aunqasunk'a wiraqucha,  
ñakakuspátaj kausanki.

(Lara, 1969: 100).

En la época colonial la poesía y la música autóctona son adaptadas por los sacerdotes españoles para la evangelización. Los antiguos himnos incaicos (los *jaillis*) incorporan los elementos católicos, tales como los santos, Jesucristo y la Virgen, que empiezan a coexistir con las divinidades andinas sin sustituirlas. El investigador francés Eric Boman en 1808 copió de los labios de los quechuas en la frontera boliviano-argentina este himno ceremonial: “*Pachamama, Santa Tierra, en este memorable día venimos a saludarte todos tus hijos. Tú, Pachamama, vives aquí en la tierra y otro dios vive en el cielo. Vosotros dos criáis a to-*

*dos...*” (Lara, 1969: 124-125). Observamos aquí cierto sincretismo religioso que permite a los quechuas alabar su diosa Pachamama que reside en la tierra y un dios, supuestamente cristiano, en el cielo. Esta división entre lo terrenal y lo celestial es típicamente europea si tenemos en cuenta la cosmología andina, donde el universo está compuesto por las *pachas*, entidades de tiempo-espacio, articuladas de manera mucho más compleja (Szemiński, 1990: 164-186)<sup>6</sup>.

La poesía religiosa de aquellos tiempos refleja antes que la fe y la esperanza, un estado de temor constante frente a un dios distante y rencoroso:

*Cuando se enoje mi Dios  
Tú con tu amor maternal  
Bajo tu manto precioso  
Me vas a esconder.*

Diósniy phiñakujtin  
Mámay kayniykiwan  
Súmaj mantoykiwan  
Pakaykukuwanki.

(Pacífico, Jorge en: Lara, 1969: 129)

6 Según la cosmología andina el universo consta de, por los menos, tres mundos-tiempo-espacios (Pachas): Hanaq Pacha (mundo superior), Kay Pacha (este mundo, se refería al mundo de los *runas*, Tawantinsuyu) y Hurin Pacha (mundo inferior). Estas tres partes del universo están conectadas y se influyen mutuamente. Deberían estar en equilibrio, sin embargo, es frecuente la dominación de una de ellas de manera cíclica, según las épocas históricas. El cambio de la dominación es el cambio de la época y se produce a través del Pacha Kuti.

El indio percibe al dios cristiano como un ser severo, propenso a la ira, del cual hay que esconderse. El único refugio es el “amor maternal” de la Virgen-Pachamama que protege a sus hijos del enojo divino. Así el indio, agobiado por su desgracia, rezará a la Virgen como a una madre dispuesta a entenderlo y aliviar sus penas:

*Enfermo y tétrico se ha vuelto  
el mundo.*

*Sólo hay falsía por donde voy.*

*Pues tu mendigo soy, con la túnica*

*De tu ternura cobíjame.*

tawantinsuyana, transformó profundamente no sólo la vida, sino también la psicología indígena. La poesía autóctona se vuelve triste, llena de dolor, reflejando el estado de ánimo de sus autores. Lo mismo pasa con su música: desaparecen las melodías joviales y los *wayñus*<sup>7</sup> toman aire de lamento. Las canciones se llenan de símbolos, como las flores

Mánchay laqháyaj, únphuj kay pacha.

Pántay pantaylla purísqay chay.

Wajchayki kani, munakuyníykij

Munakuyninwan qhataykuway.

(Pacífico, Jorge en: Lara, 1969: 129)

Estos versos llanos de dolor reflejan el estado de alma indígena en un mundo que se ha vuelto “enfermo”, donde ya no existe ni la belleza ni la verdad. Para el indio, el universo después de la conquista ya no es el mismo: desapareció el orden, los valores y las reglas conocidas y en su lugar se introdujo un régimen incomprensible y hostil, lleno de falsedad.

La lírica quechua-aymara de los tiempos de la Colonia refleja un cambio profundo en la manera indígena de ver la realidad: la conquista, siendo un trauma para la población

marchitas, que reflejan la gloria perdida. La soledad y el infortunio se vuelven sus temas principales, y la palabra “cantar” empieza a ser el sinónimo de “llorar”: (...) *Ya no volverá mi canto a tus puertas a llorar* (Paredes, 1981: 91). Así, los “hijos del Sol” derrotados, convertidos en esclavos del “enemigo barbudo”, empiezan a maldecir su suerte y su vida llena de penas. El indio se ve “nacido en la cuna del dolor”, su existencia es como “un día nublado y lluvioso”. Aquí un ejemplo recogido por Edwin R. Heat en sus *Anti-güedades Peruanas* (1904):

7 El *wayñu* (*huaino* en español) y el *yaravi* en quechua significan “canción”.

*Mi madre me concibió en medio de la lluvia y de las nubes  
Para llorar como la lluvia y ser combatida como las nubes.  
Naciste en la cuna del dolor – díjome mi madre al envolverme en los pañales.  
(...) maldito sea el día en que fui concebida,  
Maldita sea la noche en que nací.*<sup>8</sup>

(Lara, 1969: 130)

En la lírica del poeta quechua más reconocido de la Colonia Juan Wallparrimachi Mayta (1793-1814) también encontramos la misma tristeza y desolación. Uno de sus poemas más originales *Mámay* (Mi Madre) es un símbolo en el que se puede leer la

historia de su pueblo: el dolor del hijo que no puede encontrar a su madre es el dolor del indio, huérfano de Tawantinsuyu, para quien no brilla el sol ni existe la alegría, porque se ha quedado solo y desprotegido ante una realidad desoladora:

*¿Qué nube puede ser aquella nube  
Que obscurecida se aproxima?  
Será tal vez el llanto de mi madre  
Que viene en lluvia convertido.  
El sol alumbró a todos,  
Menos a mí.  
No falta dicha para nadie;  
Mas para mí sólo hay dolor.*

*¿Ima phuyun jáqay phuyu  
Yanayásqaj wasaykamun?  
Mamáypaj waqayninchari  
Paraman tukuspa jamun.  
Tukuytapis inti k'anchan,  
Ñaqoyllatas munapuni.  
Tukuypajpis kusi kausan,  
Ñoqay waqaspallapuni.*

(Lara, 1969: 242-243)

8 Edwin R. Heat copió los versos traducidos del quechua al inglés por Clemente Markham. Posteriormente fueron traducidos del inglés al español por Manuel Vincente Ballivián.

Además de los versos quejosos, la poesía quechua-aymara nos brinda también las muestras de una especie de rebeldía pasiva frente al desprecio y los prejuicios de la sociedad criolla. El indio se muestra amargo e incluso irónico cuando, ocultando su verdadero ser, canta en sus fiestas:

*Muestra que te emborrachas,*

*Aunque no sea así.*

*Muestra que estás bebiendo.*

*Aunque no sea así.*

*Muestra que echas las entrañas,*

*Aunque no sea así.*

*Tú no eres más que un siervo*

*Y un mitayo.*

Durante el primer siglo de la vida republicana la tristeza indígena no desaparece, al contrario, se vuelve aún más penetrante. La ideología liberal mezclada con el darwinismo social racista consideran al indio una “raza decadente” y su lengua un estigma. La literatura quechua-aymara queda excluida de la literatura

Máchaj machajlla

Túkuj kay,

Ujyaj ujyajlla

Túkuj kay,

Q'épnaj q'epnajlla

Túkuj kay.

Qanqa servi suyulla,

Minasuyulla.

(Cronista Waman Puma en: Lara, 1969: 131)

El indígena se da cuenta de que para el blanco es tan sólo “un siervo y un mitayo<sup>9</sup>”, un borracho salvaje despreciado y esclavizado, no obstante, en su alma está creciendo la rebeldía, ahogada todavía en el ritmo bravo de la fiesta.

llamada “nacional” y circula extraoficialmente entre el pueblo. Las políticas liberales del despojo de las tierras comunales y las injusticias de parte de los latifundistas bolivianos dejan una huella profunda en el cancionero andino:

9 Mitayo – trabajador minero indio, durante la Colonia forzado a trabajar como esclavo a través del sistema de mita.

<i>Me voy, mi tierra, me voy</i>	Rinimi llajta, rinimi
<i>A vivir lejos de aquí,</i>	May karupi kausangapa;
<i>Porque tú no tienes ya</i>	Mana kinin plajta shina
<i>Calor de hogar para mí. (...)</i>	Khuyanguichu runataqa.
<i>Así, infortunado voy,</i>	Chaynami khuyaylla rini,
<i>Con miedo al patrón maligno</i>	Súpay aputa manchaspa
<i>Ansioso de huir por siempre</i>	Chaynami mana jaikapi.
<i>De su inhumana presencia.</i>	Rikhuringapa, chingasha.
<i>Yo fui un hombre poderoso.</i>	Charij runa kashka kipa,
<i>Ahora soy un miserable.</i>	Wajchami kani kunanga;
<i>Arrebatóme el Tirano</i>	Paymi kayllamanta kichun
<i>Cuanto me otorgó el gran Amo.</i>	Jatun Apunchi kushkata.
<i>Mi casa es ahora suya</i>	Ñuqa wasi páypaj wasi,
<i>Y mi tierra es propia de él. (...)</i>	Ñuqa allpapish páipaj allpa.
<i>Lloré el haber nacido indio...</i>	Wahani runa kashkata.

(Adiós del indio por Luis Cordero en: Lara, 1969: 245-24)

Estos versos pueden interpretarse también como un gran llanto del hombre andino por haber perdido su grandeza y su poder. El “tirano” blanco con ayuda de su dios le arrebató al indio su tierra, su patria y todo lo que era importante para él, convirtiéndole en “un miserable”. El blanco es visto como un enemigo, causante de dolores y penas: el “tirano” o el “patrón maligno”. Como vemos, el trauma de

la derrota permanece vivo en la tradición indígena a través de los siglos: *Yo fui un hombre poderoso. Ahora soy un miserable.* Su llanto por haber nacido indio refleja la identidad indígena devaluada, fuente de discriminación y de estigma.

El siguiente género de la producción lírica andina son los cantos bélicos acompañados del son del pututu<sup>10</sup>. En las épocas posteriores a la

10 Pututu - instrumento de viento, un tipo de trompeta fabricada originalmente con una caracola grande y después de la conquista española con un cuerno de buey. Principalmente era utilizado por los pueblos andinos, sobre todo por los incas, para llamar a reuniones o dar avisos de algo.

conquista conducían a las tropas indias durante las insurrecciones andinas y en los tiempos de paz suscitaban entre los quechuas-aymaras el espíritu de rebeldía y resistencia. Según el testimonio de Rigoberto Paredes, un costumbrista boliviano de los años 20-30 del siglo XX, en Amarete, una comunidad del cantón Charazani en la provincia Muñecas, por aquel entonces todavía se escuchaba a los indios bailarines entonar las siguientes letras:

*El Inca ha muerto  
Hermano  
Vamos a vengarlo  
Hermano*

tifica la existencia de una “memoria larga<sup>11</sup>” entre los indígenas andinos. Siglos después de la conquista, en el pleno siglo XX, a pesar de los esfuerzos desarticuladores e integradores de los criollos, las comunidades indígenas seguían guardando el recuerdo de la injusticia española. Seguían siendo vasallos del Inca, ansiosos por vengarlo.

Los siguientes fragmentos del poema *Jarawikukuna ¡Jataríychij!* (Poetas levantaos) de César Guardia

*Que corra la sangre  
Hermano  
De sus asesinos  
Hermano*

(Paredes, 1981: 101-102)

Como dice Paredes, los indios al repetir las *se ponían furiosos, notándose en el aspecto de los danzantes el ardor y entusiasmo por la lucha* (Paredes, 1981: 102). Este canto de guerra, observado en Bolivia en las primeras décadas del siglo XX, tes-

Mayorga (1906-1983), filósofo y poeta quechua peruano que escribía bajo el seudónimo de Kusi Páukar, nos demuestran la creciente conciencia y el orgullo indígena dirigidos en contra de las relaciones de dominio establecidas por los criollos:

11 Término usado por Silvia Rivera Cusicanqui por ejemplo en *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y qhechwa de Bolivia 1900-1980*.

<i>Era que en otros tiempos</i>	<i>Extermina nuestro ganado, detesta lo que amamos,</i>
<i>Vivíamos felices,</i>	<i>Saquea nuestra tierra. (...)</i>
<i>Amando nuestra tierra (...).</i>	<i>¡Ahora alzaos, hijos de la tierra!</i>
<i>En el Tawantinsuyu (...)</i>	<i>Gritad, voltead vuestras hondas,</i>
<i>De esta manera, sin que nadie</i>	<i>Tañed, vuestros pututus (...)</i>
<i>Deseara ni los llamara,</i>	<i>En adelante</i>
<i>Llegan hombres perversos</i>	<i>No viviremos oprimidos;</i>
<i>A Viracocha suplantando (...)</i>	<i>Gritaremos más fuerte:</i>
<i>Derriba lo que no hubo edificado,</i>	<i>¡preferible es la muerte</i>
<i>Lo que no hubo sembrado come,</i>	<i>A la opresión!</i>

(Lara, 1969: 261-265)

El poema parece ser un himno de pueblos andinos, antiguos habitantes del Tawantinsuyu, unidos frente a la opresión blanca, reforzados por el mito de la “época dorada”. Se nota la importancia de una identidad “india”, basada en los valores tradicionales andinos, contrastada con la “blanca” oficial que “detesta lo que amamos”. Este canto bélico nos explica el porqué del fracaso de los proyectos criollos de la construcción nacional: los pueblos indios no pudieron identificarse con la visión criolla, ya que para ellos el blanco seguía siendo el opresor, el “tirano”, el “hombre perverso” que había llegado a la tierra del indio “sin que nadie lo deseara ni lo llamara”. El blanco era el usurpador quien le robó al indio su tierra, su orden so-

cial, su Wiracucha, quien destruyó lo perfecto sin edificar nada que pudiera compararse con la grandeza inca.

La producción lírica indígena sigue siendo, incluso hoy en día, un importante medio de expresión. Aunque actualmente los indígenas cuentan con el acceso al espacio público nacional comparable al de la sociedad criolla-mestiza, siguen empleando el *wayñu* para expresar sus inquietudes, su lucha y su denuncia social. En las últimas décadas la lírica cantada sirve sobre todo para fomentar el sentimiento de orgullo étnico y reforzar la resistencia cultural de los pueblos indígenas. Muchas veces estas producciones desbordan las formas tradicionales andinas e incorporan nuevas tendencias musi-

cales, por ejemplo el “hip hop”<sup>12</sup>. Los siguientes poemas de los años 70-80 del siglo pasado serán una muestra de la creciente conciencia india sobre su identidad social. Reflejan el cambio importante en la manera de percibir su propia etnici-

dad; antes devaluada y vergonzosa, actualmente el motivo de orgullo. Regina Puma, una niña de ocho años de la comunidad Chunchuquru en la provincia La Paz, así expresa su identidad aymara:

*Soy del pueblo de Collasuyu  
y mi pueblo de Collasuyu  
está gritando por los Aymaras.  
En mi pueblo de Collasuyu  
ayer como anteayer  
engañados nos encontramos  
los Aymaras.  
Mañana, pasado mañana  
me encontraré alegre  
entre todos los Aymaras  
en el pueblo de Collasuyu.  
Por eso digo  
Soy del pueblo de Collasuyu.*

Qullasuyu markankirítwa,  
qullasuyu markajasti,  
aymar jaqinakatjamawa jachaski.  
Qullasuyu markajanxa,  
masüru walüruwa,  
sallqaqata uñjasipxayäta  
aymaranakaxa.  
Qharüru jurpürusti,  
kuisitawa jakasixa;  
taqi aymaranakampi;  
qyllasuyu markana.  
Ukatwa sista:  
Qullasuyu markankirítwa, sasina.

(CIPCA, 1976)

- 12 Así, podemos encontrar las composiciones del hip hop aymara que se difunden vía Internet: por ejemplo las producciones del grupo alteño “Ukamau y Ke” (*en aymara: “Es así y qué”*). Sus canciones más famosas: “Tupak Katari” y “Chamakat Sartasiry”, acompañadas de los videos, se exhiben en Internet. Véase: <http://www.youtube.com/watch?v=V7IOFw7rygU>, <http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendID=65827340> Son canciones de protesta, de un contenido social bien marcado, comprometidas con la lucha indígena, en su mayoría escritas y cantadas en aymara o quechua, que mezclan la música tradicional andina con los ritmos “hiphoperos”. Este tipo de música suele surgir en el ambiente urbano, sobre todo en los suburbios pobres y mayoritariamente indígenas, y se dirige en contra de la “opresión” y el racismo de parte de la sociedad blanca dominante. Refleja la voz de las generaciones jóvenes que intentan, de este modo, rescatar y difundir la cultura de sus padres y despertar el orgullo étnico adormecido por los siglos de discriminación.

Tenemos aquí una declaración de identidad étnica bien definida que, además de subrayar su autonomía frente al mundo criollo-mestizo, destaca a su grupo entre otros grupos indígenas. La autora es consciente de su procedencia y de su historia: no es simplemente “una india”, es una niña aymara, orgullosa de ser “del pueblo de Collasuyu”. El poema no sólo señala el pasado difícil del pueblo aymara: *ayer como antecayer engañados nos encontramos*, sino también predice su liberación en el futuro: *mañana, pasado mañana me encontraré alegre entre todos los Aymaras en el pueblo*

*de Collasuyu*. Nos parece significativo que en ningún momento se menciona Bolivia, y el porvenir glorioso de los aymaras se realiza dentro de los códigos collasuyanos y no bolivianos. Otro hecho importante es la temprana edad de la autora de este “manifiesto étnico”, lo que comprueba la función educadora de la canción indígena, alternativa a la enseñanza oficial y difusora de una conciencia étnica desperdada.

El siguiente poema, además de expresar como el anterior el orgullo étnico aymara, es también un importante manifiesto femenino:

## SOY MUJER AYMARA

*Yo, conozco lo que valgo  
como mujer*

*dondequiera me alzo,  
yo, hombre; yo, mujer.*

*Para mí cualquier trabajo  
en el frío, en el calor  
es lo mismo.*

*No me asusto.*

*Sé afrontar el sol y el viento.*

*La piedra grande, el palo grande  
son míos.*

*De nada me asusto.*

*Soy mujer Aymara. (...)*

## AYMAR WARMITWA

Nayaxa, warmi kankatajxa uñt'astwa

nārak chacha, nārak warmiwa,  
kawkhansa sayt'asta.

Nayatakixa, thayans lupinsa  
kuna lurañasa  
mayakiwa.

Janiw axsarktti.

Lupir thayar tinkt'iris yatitātwa.

Jach'a qalas jach'a lawasa, nayankina,

Janiw kuns axsarktti,

Aymar warmitwa. (...)

(Berta Villanueva en: *Poemas en Aymara*, 1981)

Estos versos constituyen una importante revalorización de la mujer indígena que tradicionalmente sufría una doble discriminación: la étnica y la de género. La autora exalta sus cualidades como mujer aymara consciente de su valor: trabajadora, valiente, resistente y emprendedora, encarnando el espíritu de emancipación andina como tal. De hecho, el “despertar” étnico y político de los pueblos indios iba acompañado por el “despertar” analógico de la mujer indígena, la cual reclamó su derecho a participar plenamente en los procesos sociopolíticos del país. La mujer aymara “no se asusta”, su trabajo arduo por mantener y proteger a su familia y a su pueblo: *sé afrontar el sol y el viento*, refleja su apego a la ética tradicional andina, donde una de las virtudes más destacadas es la

laboriosidad. El orgullo de la autora surge no tanto del hecho de ser mujer, sino más bien de ser una mujer aymara: son su condición étnica, su cultura y los valores compartidos con su pueblo los que, según ella, la hacen excepcional y valiosa.

Entre las poesías actuales encontramos también los *wayñus* nostálgicos, donde los indios recuerdan sus raíces culturales comunes, subrayando la unidad histórica y espiritual indígena. Muchas veces estas canciones se escriben y cantan en español, incorporando tan sólo algunas estrofas en una de las lenguas nativas, lo que refleja los procesos de aculturación y mestizaje cultural experimentados por las poblaciones indias. Abajo, como ejemplo de este tipo de producciones, la canción *Nostalgia*, proveniente de Bolivia:

*Sol de los Andes de Aymaras y Quechuas*  
*Lluvia de cielos, vuelo de mallkus*  
*Cuando volveré a verte mis cabellos*  
*estarán como el Illimani.*

*Taita Inti, Pachamama, Nayaj wawamatua*  
*Jumarú arthansma suma janajataqui.*  
 [Tata Inti, Pachamama, soy su hijo,  
 De rodillas les suplico la felicidad.]

*Dónde están hermanos gloria de tierra,*  
*Los Mayas, Incas, todos aquéllos*  
*Que no están más.*

*Taita Inti, Pachamama, wawanacamatua  
Jacana munapjtua yupaychanamataqui.*<sup>14</sup>

[Tata Inti, Pachamama, somos sus hijos,  
Queremos vivir para cantar sus rezos.]

Destacan las referencias a los símbolos andinos como los “mallkus” (espíritus de la montaña, cóndores), “el sol de los Andes” o la cumbre Illimani, típicos del Altiplano boliviano, que subrayan la identidad andina de los autores. Los quechuas y aymaras se dirigen a sus dioses tradicionales: al Padre Sol y a la Madre Tierra, para pedirles prosperidad y no mencionan al dios cristiano, reforzando de esta manera su identidad indígena opuesta al mundo occidentalizado, culturalmente extranjerizante. Este tipo de producciones se inscriben en la corriente indianista panandina o incluso panamericana y tienen como objetivo preservar la autonomía cultural de los pueblos indios, construyendo al mismo tiempo, a veces de manera artificial, la unidad indígena regional y continental.

### **Literatura de testimonio**

En la segunda mitad del siglo XX la voz indígena desborda el marco lírico y se hace visible en la prosa.

Todavía son en su mayoría producciones criollas que, sin embargo, rescatan el punto de vista subalterno, apoyándose en nuevas técnicas narrativas, como el testimonio oral y cinematográfico, la entrevista o el relato. Los nuevos medios de expresión alternativos intentan superar los límites comunicativos impuestos por el Estado. El narrador siempre es el indio, siendo el criollo-mestizo el intermediario entre éste y el público lector. Entre esta “nueva” literatura, comprometida con la actualidad, basada en los hechos reales igual que un reportaje, que tiene como objetivo rescatar lo subalterno en los tiempos de cambio y de lucha político-social intensificada, aparece la narrativa testimonial. La, así llamada, literatura de testimonio, cuyo auge se produjo en América Latina en los años 70-80 del siglo XX, desempeñó un papel importante dentro de la literatura latinoamericana comprometida, siendo un documento valioso, aunque no objetivo, reflejo de la época en la que surgió, una información importante sobre las tenden-

14 Canciones Quechua, disponibles en <http://www.andes.org/songs.html>

cias subalternas, existentes fuera del discurso histórico oficial.

Entre los relatos indígenas recogidos a lo largo de la segunda mitad del siglo XX encontramos el testimonio de Víctor Ochoa<sup>14</sup>, un aymara boliviano, que relata las opiniones del sector aymara-quechua acerca del *misti* o *q'ara*<sup>15</sup>, como les llaman despectivamente a los blancos-mestizos los indios andinos. Revela también las supersticiones y prejuicios criollos acerca del indio, ridiculizándolos. Víctor Ochoa nos presenta al *misti*, el peor enemigo del pueblo aymara, como un ser “ocioso, envidioso y mentiroso” que rompe todas las normas andinas establecidas, entre ellas la más importante: *ama sua, ama llulla, ama q'ella*<sup>16</sup>. Como define al *misti* el mismo Ochoa: *Misti es el nombre que damos a la gente blanca, a los que nos dominan y explotan, a los que nos desprecian en los pueblos y en la ciudad*. Según Ochoa, la sociedad “*q'ara*” vive del “esfuerzo de los aymaras y de otros”, no tiene “nada que sea fruto de su trabajo”, no conoce el trabajo duro ni resiste las caminatas ni las inclemencias del clima. Su riqueza es la consecuencia de la dominación

y explotación inhumana de los aymaras y no de sus presuntos dotes especiales: *Los Aymara creemos, vemos y decimos que los misti q'ara son personas que no tienen «sangre en la cara»; es decir son los que tratan de manera inhumana a sus semejantes Aymara*. De hecho, los “*mistis*” no saben convivir en armonía con la gente ni con la naturaleza: *no poseen tratos buenos entre ellos ni con los demás, tratan mal a sus mujeres*. Se creen superiores, portadores de una cultura y civilización mejores que las demás, sin embargo, según Ochoa, se supervaloran. Despreciando la lengua y la cultura indígenas, diciendo que los indios “bárbaros y brutos” son incapaces de valer por sí mismos, quieren subir su autoestima, no obstante, olvidan que son los aymaras y los quechuas quienes con su arduo trabajo construyen y mantienen la sociedad “*q'ara*”. Los “*mistis*” consideran su cultura cristiana occidental superior a la andina: los sacerdotes blancos nunca reconocen la labor del *yatiri* (sacerdote tradicional indígena), diciendo que “su” misa es el único rito verdadero. Desde el punto de vista aymara, los “*q'aras*” son extrema-

14 *Misti Q'ara Relato de Víctor Ochoa*, véase: Platt, Tristan: *Pensamiento político aymara*, pp. 437-439 [en:] Albó, Xavier: *Raíces de América: El mundo Aymara*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 365-550.

15 *Q'ara* o *k'ara* – pelado, nombre despectivo para designar al hombre blanco.

16 *ama sua, ama llulla, ama q'ella* – “No seas ladrón, no seas mentiroso, no seas flojo”.

damente individualistas y egoístas, no viven de manera unida, comunitaria, no se apoyan ni se ayudan. Ochoa se queja de la discriminación estatal con la que se encuentran los indígenas a la hora de hacer gestiones oficiales. El Estado y los gobiernos son de los “mistis” y “nunca dan atención a los aymara”, humillando a los indios: *para cualquier gestión en las oficinas tenemos que sufrir semanas; pero entre ellos se atienden al momento*. Las leyes, los jueces e incluso la educación sirven a la sociedad criolla y favorecen a los blancos, ricos y poderosos. Si contrastamos sus reflexiones acerca de la sociedad criolla con la imagen que tenía ésta del indio, resulta que ambos grupos se miran y se perciben desde las posiciones opuestas confrontadas, como las tropas enemigas desde sus trincheras. En este caso las trincheras están hechas de prejuicios y el odio hacia el “otro”, el “desconocido”. Como siempre en los casos de relaciones desiguales, también aquí el grupo subordinado conoce a su opresor y sus creencias sobre sí mismo, y su odio está relacionado con los actos de injusticia cometidos por el dominador, mientras que éste no tiene ningún interés en conocer al grupo subalterno y lo desprecia tan sólo por su posición subordinada.

Me gustaría ahora presentar otros dos testimonios indígenas, basados

en los siguientes trabajos testimoniales: *Ukhamawa Jakawisaxa (Así es nuestra vida)*. Autobiografía de un aymara de Luciano Tapia, (1995); “Si me permiten hablar...” testimonio de Domitila una mujer de las minas de Bolivia y *¡Aquí también, Domitila!* por Moema Viezzer, (2004), y David Acebey, (1989), respectivamente. Las dos historias: la de un hombre aymara, minero, campesino y colono de las tierras del oriente boliviano, activista sindical y político indianista; y la de una mujer quechua, ama de casa, esposa de un trabajador minero, activista del Comité de Amas de Casa de Siglo XX, una organización femenina, defensora de los derechos de las familias mineras en la población “Siglo XX”, me parecen esenciales para entender los complejos procesos experimentados por la sociedad boliviana a lo largo del siglo pasado. Nos brindan una inusual oportunidad de conocer el punto de vista del sector indígena marginado y silenciado, sus inquietudes y su lucha por la justicia social y étnica, siendo una ilustración a los difíciles procesos identitarios presenciados por los indios bolivianos.

*Ukhamawa Jakawisaxa* nos cuenta los pormenores de la vida de un hombre aymara que, tras décadas enteras de sufrir la discriminación y humillación de parte de la sociedad criolla, de soportar el hambre y los trabajos agotadores, presenciando la

muerte prematura de su madre, su esposa y su hermana menor, empieza su lucha contra la opresión y las injusticias. Al principio su rebeldía se sustenta en la ideología clasista y las reivindicaciones económico-sociales, reflejando las tendencias de la época, con el tiempo, a causa de la toma de conciencia étnica, se convierte en la lucha política y cultural en nombre de una “nación aymara” oprimida. Luciano Tapia, hijo de un aymara minero, comunario y de madre aymara *palliri*<sup>17</sup> en las minas de Corocoro, a causa de sus relaciones familiares, como también de las desgracias económicas sufridas, vivió en diversos ambientes: en la mina, en el campo y en la ciudad, lo que le permitió conocer el universo boliviano desde los diferentes enfoques, partiendo de la realidad del sector popular indígena. Sus observaciones acerca del trabajo en las minas en los años 20-30 durante el boom del estaño, indican en el carácter colonial de la explotación minera: *las modalidades del trabajo, aún mantenían algunas características de la mita, como era la aplicación del látigo... aún se mantenía el trabajo de mujeres y menores en el interior de las minas...* (Tapia, 1995: 19). Se-

gún Tapia, los mineros eran los “*mitayus* de la República”. El narrador recupera también los testimonios de los miembros adultos del ayllu sobre los abusos del “gamonal”<sup>18</sup> y de las autoridades locales: *era una norma establecida aplicar a los supuestos renuentes a la autoridad, además de las multas de rigor en dinero efectivo, especies y productos, una tanda de latigazos hasta dejarlos exánimes sin consideración de edad y sexo. (...) Los representantes de la ley, en realidad eran unos lobos desalmados frente al indio indefenso; para el indio no había perdón* (Tapia, 1995: 30). La memoria colectiva de las injusticias y crueldades ejercidas por los patrones blancos sobre los pueblos indígenas contribuye a un sentimiento generalizado entre los indios de amargura y recelo hacia la sociedad criolla actual, que nunca ha reconocido sus errores, ni ha intentado recompensarle al indio las humillaciones.

La vida de indio urbano tampoco conllevó una mejora en la vida dura y penosa del narrador: el desempleo y la crisis generalizada le impedían salir de la miseria. Además, la ciudad resultó ser un ambiente cargado de prejuicios raciales, discriminato-

17 Palliri - mujer minera que trabaja en la superficie de la mina rebuscando minerales.

18 Gamonal – en la región andina el nombre del latifundista, hacendado usado en el contexto peyorativo.

rio y humillante para el indio: ...en el cine París y en el Princesa, reservado sólo para la sociedad q'ara<sup>19</sup>, ...el taquillero antes de franquear la entrada se fijaba en el color de la piel y si tenía puesta la corbata (Tapia, 1995: 135). Tapia, al no saber hablar español, como dice: “a causa del desconocimiento del idioma ajeno en sus tierras ancestrales”, era víctima de burlas y comportamientos discriminatorios de parte de la sociedad blanca-mestiza. En la ciudad, cercado por la lengua y la cultura occidentales, el narrador empieza a sentirse extraño en su propia tierra y, como confiesa, sus relaciones con la sociedad dominante se vuelven de “temor y sometimiento”. Comienza a esconder con vergüenza su procedencia y sus rasgos étnicos, se mimetiza con la sociedad criolla urbana, aprende el español y se olvida del aymara, lengua de su infancia: ...la sociedad opresora había conseguido hacerme ver y sentir con pánico que mi nombre y todo mi ser eran feos y vergonzosos... (Tapia, 1995: 173). La ciudad le inculcó la vergüenza por su ancestro, su cultura y su aspecto físico: *Me convencieron que yo era ordinario. Espejo en la mano me humillaron con mi supuesta fealdad. Así me hicieron*

*sentir vergüenza de mi nombre, de mi expresión cultural y de mi ser* (Tapia, 1995: 180). Los procesos de aculturación descritos por el autor, impactaron a muchos de sus compatriotas indios: *Este es el caso no solamente de mí y mi familia sino de toda mi raza...* (Tapia, 1995: 75).

Una vez adulto, padre de familia numerosa, Tapia se convierte en minero. Nos cuenta la cruel realidad de las minas, donde tanto el trabajador, como su familia se convertían en “rehenes” de la empresa, propietaria de sus viviendas, tiendas, herramientas de trabajo e incluso de la policía. En los años 1949-50, don Luciano participa activamente en el recién surgido movimiento sindical, por lo cual es destituido de su puesto de trabajo y perseguido por el Estado, como muchos otros dirigentes sindicales, por ser un “subversivo”. En cuanto a la ideología, Luciano no era seguidor de ninguna de las corrientes en boga por aquel entonces, simplemente luchaba por la mejora de las condiciones de vida de los mineros. Con el tiempo, su reivindicación se iba radicalizando, hasta adoptar las ideas del movimiento revolucionario que generalizó la movilización del pueblo alrededor de la nacionalización de las minas. En ese

19 Q'ara o k'ara – en aymara significa literalmente “pelado”, nombre despectivo para designar al hombre blanco.

ambiente su “espíritu de lucha fue formado en el marco de lucha de clases”: *El sindicato fue para mí la escuela de mi formación revolucionaria, (...) en su seno ensayé el vuelo de mis ideas con sentimientos de justicia y libertad...* (Tapia, 1995: 241). Los sueños de Luciano sobre la justicia social parecen cumplirse con el estallido de la Revolución Nacional del 9 de abril de 1952. El narrador nos describe el ambiente eufórico y esperanzado de aquellos momentos: *la gente vivía en un ambiente de fiesta y a la vez de pesadumbre por los muertos. Varios mineros proponían entre los grupos reunidos la idea de marchar a La Paz, otros pedían una manifestación de apoyo a la Revolución...* (Tapia, 1995: 259). Sin embargo, la soñada nacionalización, según cuenta el autor, significó en realidad una gran decepción: los dirigentes sindicales, controlados por el Estado, no supieron guardar los propósitos de la Revolución y los gobiernos “revolucionarios” traicionaron al pueblo: *no me cabe otra cosa que lanzar una sentida maldición que brota desde mi alma en contra del MNR y de todos los gobiernos que han manejado este país desde 1952 hasta el presente* (Tapia, 1995: 242). Tampoco la Reforma Agraria resultó cumplir con las expectativas de nuestro narrador, por el contrario, se convirtió, para él, en el arma de destrucción de

las formas tradicionales de convivencia en el campo.

En los años posteriores a la Revolución, Luciano fue perseguido por los gobiernos militares por su presunta actividad guerrillera comunista, a pesar de que su lucha era tan sólo de reivindicación social y no política. En aquel tiempo Luciano Tapia experimentó, como él mismo dice, una “revelación” que marcaría su futura actividad política. Al preguntarse las causas del hostigamiento que había sufrido independientemente del gobierno que estaba en el poder, comprendió que el verdadero motivo de la persecución era su condición étnica: *...si me perseguían de esta manera sin que yo nunca hubiera hecho una acción política... era porque era indio... el problema estaba en mi raza y en mi cultura* (Tapia, 1995: 325). Se da cuenta de que la opresión que sufría era sobre todo racial: *Recordé que en mi niñez me habían oprimido, me habían despreciado y me habían humillado con ese término de “indio”* (Tapia, 1995: 326). Comprendió que sólo reivindicando su etnicidad lograría superar el trauma de humillaciones y del racismo blanco: *Comprendí que lejos de sentirme mendigo y extranjero en mi propia tierra ancestral, más bien debía sentirme orgulloso de ser descendiente de las grandes y gloriosas civilizaciones de esa parte del mundo* (Tapia, 1995: 188). Luciano Tapia ya como Qhispi Mamani, un aymara or-

gulloso de su condición étnica, predica el derecho de su pueblo a reivindicar su soberanía política por encima de reivindicaciones económicas y sociales. Habla en nombre de su pueblo, los aymaras, que, teniendo en cuenta su historia milenaria, un territorio histórico, su lengua y cultura propias, según él, tiene derecho a reivindicar su soberanía frente al “Estado usurpador *q’ara*”, llamado también “la colonia criolla hispano-boliviana”, que, como subraya Tapia, “no es nuestro” [de los aymaras].

La narradora del segundo testimonio, Domitila Barrios de Chungara, se declara boliviana, se percibe como parte del pueblo y concibe su testimonio en función de sus responsabilidades políticas: *Quiero hablar de mi pueblo. Quiero dejar testimonio de toda la experiencia que hemos adquirido a través de tantos años de lucha en Bolivia...* (Viezzler, 2004: 13). En el primer tomo, Domitila todavía no tiene mucha conciencia étnica, se concentra más bien en la lucha por la justicia social en el marco sindical, sin embargo, ya se siente orgullosa de tener las raíces indias: *Yo me siento orgullosa de llevar la sangre india en mi corazón. (...) ¡Cómo no quisiera yo que toda la gente del pueblo se sienta orgullosa de lo que es y de lo que tiene, de su cultura, su lengua, su música, su forma de ser...* (Viezzler,

2004: 17). Su testimonio se basa en la dicotomía bien marcada entre las masas populares honradas y verdaderamente patrióticas y la élite corrupta y antinacional. En su lucha por la mejora de la situación económica de las familias mineras en todo el país, por los derechos humanos y finalmente por el socialismo, los principales enemigos de Domitila y por correspondencia también del pueblo, son el capitalismo “salvaje”, el imperialismo y, sobre todo, el gobierno boliviano. Es significativo que el Estado represente aquí una fuerza negativa, no sólo distanciada del pueblo e indiferente frente a sus problemas, sino incluso opuesta a los intereses populares, opresora, asesina y explotadora. A los ojos de Domitila, el poder del Estado boliviano no reside en el pueblo, sino que existe en contra de éste, puesto que los “gobiernos bolivianos representan a los patrones y defienden a los patrones”. Domitila todavía no analiza ni entiende el porqué de ese distanciamiento entre los sectores humildes y las clases dominantes, lo considera un hecho dado.

Según la narradora, la educación boliviana refleja y ayuda a profundizar todavía más la brecha entre lo nacional-estadal y lo popular. Es enajenante, les enseña a los jóvenes a avergonzarse de sus padres, a despreciar su cultura y su procedencia: “ya no saben hablar nuestro idio-

ma”, y muestra una realidad abstracta de una patria “bien hermosa”, encarnada en el himno nacional y en los colores de la bandera, que, sin embargo, no tiene nada que ver con la vida diaria de los sectores subalternos. Para Domitila este tipo de patriotismo es incomprensible, no se identifica con los símbolos y el discurso patrio oficial: *La patria, para mí, está en todos los rincones, está también en los mineros, en los campesinos, en la pobreza... en las penas y en las alegrías de nuestro pueblo...* (Viezzler, 2004: 60). Para ella, la patria es el pueblo y su cultura, mientras que el Estado con sus símbolos es ajeno y artificial.

El segundo tomo *¡Aquí también Domitila!* es un relato de viajes por el extranjero que tuvo Domitila durante su exilio en Europa en los años 1876-84, tras haber sido condenada a muerte y expulsada de su país por su actividad política. Se nota claramente el cambio de la época. La narradora sustituye su anterior postulado del socialismo por la “verdadera democracia”, donde se respeten las libertades y derechos humanos, donde el pueblo tenga derecho a la salud, educación, la libertad de organizarse y de rescatar para sí los recursos naturales. La cuestión más destacable en este tomo es el “despertar étnico” de la narradora. Aunque ya en el libro anterior Domitila se mostraba orgullosa de su sangre india, sin embargo, todavía ca-

recía de una conciencia étnica desarrollada y evadía definir los problemas de su gente en términos que no fueran económico-sociales. Ahora se auto denomina “india” y su “yo” social adquiere rasgos étnicos: dice “nosotros los indios”, “un indio como nosotros”, “en Bolivia casi todos somos indios”. Su nuevo ideal: “la verdadera democracia”, incorpora los postulados étnicos. Domitila promueve la sociedad democrática que respete las diversas culturas: *La lucha por la democracia debe ser la integración de los indígenas a la sociedad, pero respetando los valores culturales de las nacionalidades* (Acebey, 1989: 202).

La sociedad boliviana es, según la narradora, muy racista. El problema del racismo en un país mayoritariamente indio se vuelve para Domitila uno de los más inquietantes: *Aunque en Bolivia casi todos somos indios, y los pocos mestizos llevan más rasgos indios que europeos, es común ver anuncios en el periódico que dicen: “Se necesita señorita de buena presencia para trabajo de secretaria”. No dan trabajo a una campesina o a una cholita que esté con la ropa típica* (Acebey, 1989: 212). En un país de indios “nadie quiere ser indio”, domina la vergüenza y el mimetismo: *Nos estamos convirtiendo en simples imitadores, despreciando nuestros valores culturales, como si fuéramos muñequitos de cuerda sin sesos, sin*

*capacidad de crear...* (Acebey, 1989: 206). Esta situación es para Domitila indignante, ella misma se identifica con “las de la pollera<sup>20</sup>”, con sus antepasados indios y promueve la defensa de los valores tradicionales andinos y de la cultura nativa.

Los dos testimonios muestran características paralelas: presentan la penosa realidad del sector popular, acentúan la represión estatal y desarrollan los postulados de justicia social. En ambos casos encontramos el cambio de conciencia experimentado por los relatores, que les permitió descubrir su condición étnica además de la de clase social. Tanto Luciano, como Domitila se sienten perseguidos en su propia patria, víctimas del Estado, relegados al margen de la vida nacional. Ser indio o ser del “pueblo” significa para los dos ser humillado, despreciado, discriminado por la sociedad dominante, vivir en oposición al Estado. Éste último se convierte en el principal enemigo de nuestros protagonistas, en una fuerza hostil, antagónica. La identidad colectiva de los dos narradores es la de pertenecer al “pueblo” definido este en términos de clase y de etnia. A los ojos de Tapia y de Domitila, lo patriótico, nacional y profundamente boliviano es igual a

lo popular, indio y anclado en la tierra de los ancestros.

### Conclusiones

La producción literaria aymara-quechua de las épocas posteriores a la conquista española, independientemente del cambio de régimen del monárquico colonial al republicano, ha sido el fiel reflejo de las relaciones sociales desiguales, ayudando a canalizar las inquietudes de los sectores indígenas subalternos en una expresión coherente de su identidad, en la mayoría de los casos opuesta a la identidad oficial boliviana y articulada en términos de resistencia frente a la cultura dominante. La voz indígena, silenciada en el discurso oficial, encontró su aliado en el folklore que iba infiltrándose en la cultura “nacional” y llegó a estamparle su marca.

En cuanto a las características de esta literatura, su *leitmotiv* es la tristeza, la dicha perdida, la soledad del ser humano frente al mundo cruel e incomprensible. El indio llora las penas de su “raza” derrotada por el “enemigo barbudo”, exalta los valores tradicionales andinos y las glorias de sus antepasados, contrastándolos con su situación actual deplorable.

20 Pollera – vestimenta femenina típica de las indígenas andinas, frecuentemente contrastada con el vestido occidental.

rable. Sin embargo, la literatura indígena nos brinda algo más que un interminable sollozo: es también un grito de rebeldía contra la opresión y un importante medio de preservar la cultura y la memoria histórica de su pueblo. Sus autores se auto perciben como descendientes de una gran cultura y una gran civilización, dueños legítimos de la tierra boliviana, portadores de la moral y saberes superiores a los de la civilización occidental, cuya identidad colectiva se forma por el contraste con el “otro”: el “*q’ara*”. El español y su hijo el criollo, a los ojos del indígena, son usurpadores, destructores del orden, mensajeros del hambre y de la injusticia. Por su parte, el Estado-nación boliviano edificado por los “*q’aras*” es enemigo del indio que se siente perseguido “en su propia patria”, desprotegido ante los abusos de parte de los latifundistas y los empresarios mineros, relegado al margen de la vida nacional. Los indios en vez de “imaginarse” junto con sus opresores en una “comunidad nacional”, consideran la República de Bolivia, fundada y dirigida por la élite criolla-mestiza, un engendro artificial y desprovisto de una identidad nacional compartida. Así, incluso sometidos a la administración colonial y luego republicana, los quechuas-aymaras siguen conscientes de su au-

tonomía frente a la sociedad dominante y la discriminación de parte de los criollos sólo refuerza su identidad étnica y fomenta los sentimientos de resistencia.

Podemos ver que estas fracturas y desencuentros históricos se han perpetuado hasta hoy en día: los “indios” y los “*q’aras*” del siglo XXI están mirándose con igual asombro y desconfianza que sus antepasados “hijos del Sol” y “soldados del Rey de Castilla”. Efectivamente, la extrañeza frente al conquistador europeo se transformó con el tiempo en el odio hacia el amo criollo-mestizo, siendo su cultura, incluido el concepto de la nación boliviana, el punto de referencia para el dominado: fuera para rechazarla, fuese para mimetizarse con ella. Así, el desencuentro surgido en el momento de la conquista sigue vigente en la actualidad, sólo que ahora va acompañado por todo tipo de prejuicios, experiencias negativas, rencores y odios acumulados a lo largo de los siglos de la turbulenta convivencia. ¿Será posible sanar las heridas y cerrar las brechas a fin de construir una comunidad nacional compartida por todos los bolivianos, independientemente de su condición étnica o de clase? Cualquiera que sea la respuesta, el camino hacia ella se está plasmando en la literatura, la presente y la por venir.

### Bibliografía

- ACEBEY, David (1989). *¡Aquí también, Domitila!* México: Siglo XXI Editores.
- ALBÓ, Xavier (2000). *Iguales aunque diferentes*, Cuadernos de Investigación 52. La Paz: CIPCA y UNICEF.
- \_\_\_\_\_ (1990). *La cara india y campesina de nuestra historia*. La Paz: Unitas.
- \_\_\_\_\_ (comp.) (1988). *Raíces de América: El mundo Aymara*, Madrid: Sociedad Quinto Centenario, Alianza Editorial (UNESCO).
- ÁVILA ECHAZÚ, Edgar (1973). *Resumen y antología de la literatura boliviana*. La Paz: Gisbert y CIA.S.A.
- CALLA ORTEGA, Ricardo (1993). "Hallu hayllisa huti. Identificación étnica y procesos políticos en Bolivia", en: Adrianzén, Alberto (coord.). *Democracia, etnicidad y violencia política en los países andinos*, IFEA-IEP, Lima, pp. 57-81.
- CAUDILLO FÉLIX, Gloria (1996). *Cultura india y sociedad nacional: México, Bolivia y Perú*. México: Universidad de Guadalajara.
- CIPCA (1976). *Jiwasan arusawa*. La Paz: CIPCA.
- CULTURA DE LOS ANDES. Songs in Quechua-Canciones. Disponible en <http://www.andes.org/songs.html>
- DIEZ DE MEDINA, Fernando (1954). *Literatura boliviana*. Madrid: Aguilar.
- FARFÁN, J.M.B. (1942). *Poesía folklórica quechua*, Tucumán.
- INSANO ex Waynarap. Canciones. Disponible en <http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendID=65827340>
- LARA, Jesús (1969). *La Literatura de los Quechuas. Ensayo y antología*, La Paz: Editorial "Juventud".
- LOAYZA BUENO, Rafael (2004). *Halajtayata. Etnicidad y racismo en Bolivia*. La Paz: Editorial Garza Azul.
- MAKARAN, Gaya (2008). *Bolivia, un país en busca de su identidad. Estado, nación y etnia en la literatura, el pensamiento y el discurso político bolivianos*. [Tesis doctoral inédita]. Varsovia: Universidad de Varsovia.
- MONTOYA, Rodrigo (1987). *La cultura quechua hoy*. Lima: Hueso Húmero Ediciones.
- PACÍFICO, Jorge José (1924). *Melodías Religiosas en Quechua*. Friburgo de Brisgovia: Alemania Herder & Cía.
- PAREDES, Rigoberto (1981). *El arte folclórico de Bolivia*. La Paz: Editorial Popular.
- PLATT, Tristan (1988). "Pensamiento político aymara", en: Albó, Xavier (comp.), *Raíces de América: El mundo Aymara*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 437-439.
- POEMAS EN AYMARA (1981). La Paz: ILCA.

- PRADA OROPEZA, Renato (2001). *El discurso testimonio y otros ensayos*. México: UNAM.
- PRENSA DE FRENTE, N° 60, 26.02.2007, *La Paz*, Disponible en <http://zapote.radiolivres.org/node/2014>
- SANJINÉS, Javier (1992). *Literatura contemporánea y grotesca social en Bolivia*. La Paz: Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales ILDIS, Fundación BHN.
- SZEMIŃSKI, Jan (1990). “¿Por qué matar a los españoles? Nuevas perspectivas sobre la ideología andina de la insurrección en el siglo XVIII”, en: Stern Steve (comp.): *Resistencia, rebelión y conciencia campesina en los Andes: siglos XVIII al XX*. Lima, IEP, 1990, pp. 164-186.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia (1986). *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y quechwa de Bolivia 1900-1980*. Ginebra: Naciones Unidas.
- TAPIA, Luciano (1995). *Ukhamawa Jakawisaxa (Así es nuestra vida). Autobiografía de un aymara*. La Paz: Hisbol.
- TORERO, Alfredo (1980). *El quechua y la historia social andina*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- VIEZZER, Moema (2004). “*Si me permiten hablar...*” testimonio de Domitila una mujer de las minas de Bolivia. México: Siglo XXI Editores.
- WAYNARAP (2007). *Chamakatsartasiry*. A video set to Bolivian Aymara Hip Hop Song Chamakatsartasiry by WaynaRap. It features footage from protests across Bolivia and an Aymara New Year celebration. 19-11-2007. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=V7IOFW7rygU>