UNIVERSITAT DE BARCELONA

La cosmovisión andina y Mamani Mamani. El valor de la imagen como exaltación identitaria indígena

Laura González Tinoco

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (**www.tdx.cat**) i a través del Dipòsit Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (**www.tdx.cat**) y a través del Repositorio Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (**www.tdx.cat**) service and by the UB Digital Repository (**diposit.ub.edu**) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

TESIS DOCTORAL

La cosmovisión andina y Mamani Mamani.
El valor de la imagen como exaltación identitaria indígena

Laura González Tinoco

UNIVERSITAT DE BARCELONA

2024

La cosmovisión andina y Mamani Mamani.
El valor de la imagen como exaltación identitaria indígena

Programa de Doctorado Sociedad y Cultura. Historia, Antropología, Arte y Patrimonio

Línea de investigación en Teoría y Estética del Arte

Facultad de Geografía e Historia

Doctoranda: Laura González Tinoco

Directora y tutora de la tesis: Nuria Peist Rojzman

Información de la obra de la portada

Mamani Mamani. *Pueblo Inti* (2004)

Pastel al óleo

Colección privada

A mi hijo Joel y a toda mi familia por el apoyo recibido.
También a mis tías, Esperanza y Matilde,
y a mis abuelas, Carmen y Paula,
quienes desde pequeña me transmitieron su sabiduría herbolaria
y el amor por las montañas. Sin saberlo, asentaron en mí las bases de la
cosmovisión andina como estilo de vida.

Agradecimientos

Quisiera expresar mi agradecimiento a todas las personas que me ayudaron tanto en mi investigación como en la realización de esta tesis. En primer lugar, quisiera reconocer la colaboración del pintor y la Fundación Cultural Mamani Mamani, por facilitar algunos de los catálogos y ciertos materiales de investigación que sirvieron al estudio de su obra. Agradezco también la confianza demostrada en la revelación de información personal y profesional a lo largo de nuestras entrevistas, así como el seguimiento cercano de este trabajo.

Debo un reconocimiento especial a todos los informantes y amigos de ascendencia aymara-quechua, en especial a los bolivianos Margarita Zenteno Villca, Gladys Quispe Quinteros y Pedro Ordoñez Sandoval, que con tanta paciencia y cariño me comunicaron sus experiencias personales y sus conocimientos sobre la cosmovisión andina. También a los peruanos Alejandro Gil Quispe y Rocío Olivera Zanabria, quienes me acercaron a la cultura inca a través de su colección de tejidos ancestrales.

Mi gratitud se dirige, además, a la biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia por todos los recursos dispensados y, en concreto, por la colección de libros otorgada por el historiador y profesor Miquel Izard i Llorens. Algunas de las obras donadas suponen fuentes valiosas de los estudios americanistas andinos que, a menudo, resultan difíciles de hallar. Me siento muy agradecida por el tutelaje de esta tesis y los consejos ofrecidos por mi directora Nuria Peist, de quien aprendí muchísimo a lo largo de mi carrera universitaria. Finalmente, quisiera mencionar todo el apoyo recibido por parte de mi tío, Dr. Manuel Tinoco Domínguez, por sus apreciaciones a lo largo de la elaboración de esta tesis. Y las palabras de aliento de mis hermanos, Daniel y Albert, durante los pasajes más complicados de este trabajo.

Índice

Introducción 11

Objetivos e hipótesis 13

Estado de la cuestión 14

Marco teórico 21

Diseño metodológico 28

1. Contexto sociopolítico y cultural de Bolivia que inspira la identidad indígena en Mamani Mamani 35

1.1. El proceso de construcción de la identidad (pluri)nacional boliviana 38

1.2. El conflicto entre el mestizaje y lo indígena 48

1.3. La corriente telúrica de la Mística de la Tierra en Mamani Mamani y la exaltación de su pertenencia aymara-boliviana 63

2. Del *Pachallampi* al *Llamaypacha*. El proceso de nacimiento y consolidación del pintor de la energía de los Andes 84

2.1. Tiempo de siembra. Caminar con el impulso de ser artista 87

2.2. Crecimiento y cosecha. Desarrollo de su trayectoria y consagración 96

2.2.1. Enraizamiento. El primer momento de reconocimiento nacional (1983 – 1991) 99

La búsqueda de su estilo característico 100

Primeras exposiciones y apertura de un mercado local 104

2.2.2. Cosecha. El segundo momento de reconocimiento (1991 – 2024) 112

Consolidación inicial (1991 – 2009) 113

Formación de las primeras alianzas y organización de un mercado incipiente 114

Exposiciones nacionales destacables 119

Muestras internacionales 121

Consolidación media (2009 – 2013) 130

Alta consolidación (2013 – 2024) 134

2.3. Análisis de los indicadores de reconocimiento de Mamani Mamani 139

2.3.1. Revisión de la crítica nacional publicada en prensa 140

2.3.2. Valoración de su mercado artístico 142

2.3.3. Obra social y subastas públicas 145

2.3.4. Bibliografía específica sobre el pintor 150

2.3.5. Presencia en redes sociales 157

2.3.6. El vínculo con la cultura popular 158

3. Tradición y simbología indígena en Mamani Mamani 165

3.1. Teorías contemporáneas de la cosmovisión andina en torno al *Pacha* 169

3.2. Tipologías temáticas del imaginario andino que inspiran los diseños del pintor 182

3.2.1. La energía de los Andes: entre la mística del color y la herencia textil artesanal 184

3.2.2. Representaciones para el *suma q'amaña* o Vivir Bien 201

3.2.3. La *chakana*. Representación del universo andino 218

3.2.4. La conexión con el paisaje como legado ancestral "Toda la energía de los Andes" 240

3.2.5. Equilibrio *chachawarmi*. La *Pachamama* y el *Tata Inti* 248

Chachawarmi en la mística de la *Pachamama* 256

El *Tata Inti* en el *chachawarmi* y la mitología solar 262

3.2.6. Fauna y guardianes legendarios del mundo andino 273

Zoología sagrada del *urqusuyu*: la *q'arwa*, el *kuntur*, el puma y el *atoj* 283

Entidades y animales venerados del *umasuyu*: el *anchanchu* y el *Supay*, los peces y el *jampatu* 304

Animalia profana: el gallo, el toro y el caballo 308

3.2.7. La importancia sagrada de *Inalmama*, la hoja de coca 313

3.2.8. Representaciones de la soberanía alimentaria andina. Papa, quinua y choclo. 324

3.2.9. Ritualidad y performatividad del folklore boliviano 338

4. El sincretismo entre lo colonial y la cosmovisión indígena 362

4.1. Dioses aymaras sobre dioses cristianos. Una alteración rebelde de la iconografía colonial 367

4.1.1. Tunupa o el Cristo de los Andes 369

4.1.2. La Virgen como *Pachamama* 374

4.1.3. Illapa: la divinidad trina del rayo en imágenes cristianas 384

4.1.4. Los arcángeles arcabuceros 393

4.2. La integración entre el legado del pasado colonial y la pervivencia de lo indígena en los Andes 401

4.2.1. Santiago y su vinculación con Illapa 410

4.2.2. Un Don Quijote andino 414

4.2.3. La sirena del lago Titicaca 419

5. Arte y política indígena: murales de mecenazgo estatal 427

5.1. El discurso representacional del gobierno de Evo Morales en el muralismo público nacional 433

5.2. La cosmovisión indígena como política exterior. Decoraciones monumentales internacionales 449

Conclusiones 466

Anexo 474

Bibliografía 486

Webgrafía 499

Resumen

La presente tesis responde a la necesidad de elaboración de la primera monografía completa sobre Mamani Mamani. Se trata del pintor contemporáneo más representativo de la marca Bolivia. Ha recibido importantes premios y distinciones a lo largo de su carrera. Su compromiso como artista se fundamenta en la exaltación de su identidad indígena andina, hasta llegar a convertirse en referente de la cultura visual ancestral de la comunidad aymara, quechua y amazónica de su país. Su extensa obra forma parte de numerosas colecciones privadas a nivel mundial, conocida y admirada a nivel local e internacional tanto en los EE.UU. y Latinoamérica como en Asia, Europa, Oriente Medio y Oceanía. En el ámbito muralista ha desarrollado diversos proyectos en Latinoamérica. En Santiago de Chile colaboró pintando una de *Las Tres Cruces de la Virtud* (2018), y en Bogotá, Colombia, el mural dedicado a la *Pachamama* (2015). Entre su obra más importante destaca la realización de los 14 murales del Condominio *Wiphala* (2016), en La Paz, Bolivia, postulando a los Record Guiness como el conjunto mural ubicado a más altura sobre el nivel del mar.

La totalidad de su trabajo refleja el pensamiento de la cosmovisión andina como fuente de inspiración fundamentada en la sabiduría de los pueblos originarios, en un universo animado en donde el ser humano es hijo de la tierra *Pachamama* y el sol *Inti*, y vive en armonía con todos los seres con quienes se manifiesta hermanado. Tras situar el marco sociohistórico, que constituye el legado referencial del pintor en la concepción de su propuesta artística, y los procesos sociales que le encaminaron hacia la consagración, expondremos la multitud de relaciones simbólicas presentes en las imágenes del pintor, quien logra componer el imaginario visual de las culturas ancestrales de Bolivia desde su visión colorista. Para ello, tomaremos en cuenta las aportaciones de diversos autores que nos ayudarán a comprender las conexiones conceptuales latentes en su iconografía desde diferentes disciplinas, como la antropología, la sociología y la historia. Y reflexionaremos sobre las relaciones geopolíticas que el arte de Mamani Mamani ha llegado a establecer como clave representacional de la diplomacia exterior del Estado Plurinacional de Bolivia.

Abstract

The present thesis addresses the need for the first comprehensive monograph on Mamani Mamani. He is the most representative contemporary painter of the Bolivia brand. He has received important awards and distinctions throughout his career. His commitment as an artist is based on the exaltation of his Andean indigenous identity, becoming a reference for the ancestral visual culture of the Aymara, Quechua, and Amazonian communities of his country. A part of his extensive work belongs to private collections worldwide, it is known and admired both locally and internationally in the U.S., Latin America, as well as in Asia, Europe, the Middle East, and Oceania. In the field of muralism, he has developed various projects in Latin America. In Santiago, Chile, he collaborated by painting one of *Las Tres Cruces de la Virtud* (2018), and in Bogotá, Colombia, the mural dedicated to *Pachamama* (2015). Among his most important works is the creation of the 14 murals of the *Wiphala* Condominium (2016) in La Paz, Bolivia, applying for the Guinness World Records as the mural ensemble located at the highest altitude above sea level.

The entirety of his work reflects the thought of the Andean worldview as a source of inspiration based on the wisdom of the indigenous peoples, in an animated universe where the human being is the son of Mother Earth *Pachamama* and the Sun *Inti*, living in harmony with all beings with whom he feels a brotherhood. After situating the socio-historical framework, which constitutes the referential legacy of the painter in the conception of his artistic proposal, and the social processes that led him to consecration, we will examine the multitude of symbolic relationships present in the painter's images, who manages to compose the visual imagery of Bolivia's ancestral cultures from his colorful perspective. To this end, we will consider the contributions of various authors that will help us understand the conceptual connections latent in his iconography from different disciplines such as anthropology, sociology, and history. We will also reflect on the geopolitical relationships that Mamani Mamani's art has established as a key representation of the international diplomacy from the Plurinational State of Bolivia.

Introducción

La motivación para desarrollar este trabajo procede de mis estancias en Bolivia. Durante mis viajes por sus diferentes departamentos, compartiendo experiencias con los habitantes, Bolivia se me presentó como un país pleno de propuestas culturales de una gran riqueza expresiva. Más allá de la exuberancia natural de sus paisajes, el legado ancestral atesorado por su gente nunca dejó de sorprenderme. Siempre quise aprender más sobre sus orígenes. En mi visita a algunas poblaciones alejadas de la ciudad, como los alrededores del lago Titicaca, los Yungas, el Beni, los pequeños pueblos cercanos a Cochabamba o los alrededores de Santa Cruz de la Sierra, pude comprobar las formas de vida de sus lugareños cercanas todavía a la cosmovisión indígena.

Quizás lo que más me impactó fueron las formas de gestión comunitaria, las asambleas de los productores de café en el Beni y la organización de la comunidad Leco de Kelequelera, cerca de Caranavi, en el departamento de La Paz. Me impresionó el aprovechamiento cuidadoso que hacían de su pequeño territorio, el cuidado familiar que con tanto cariño dedicaban a sus árboles de cacao y cómo sus ojos brillaban de ilusión al hablar tanto de sus bandejas de palma artesanas como de sus danzas tradicionales. Gracias a estas y otras experiencias, se abrió ante mí un país increíble lleno de contrastes, con regiones muy distintas, cuyos recursos naturales y su aprovechamiento respetuoso forman parte de todo un acervo de sabiduría de los pueblos originarios.

Cuando llegué a La Paz fue impactante descubrir una ciudad que todavía mantiene muchos de sus edificios coloniales, como las calles Indaburo y Jaén, en pleno centro histórico de la ciudad, en donde Mamani Mamani, el pintor objeto de este estudio, tiene su casa como galería de exposiciones y centro cultural denominado Fundación para el Desarrollo Artístico Cultural Mamani Mamani. Aquí tuve ocasión de conocer al artista por primera vez en el año 2017, cuando recién había finalizado mi trabajo de fin de carrera (TFG) sobre sus 14 murales realizados en El Alto de La Paz, en el Condominio *Wiphala*. Estos murales constituían la síntesis de su trabajo artístico y a su vez plasmaban las directrices principales de la cosmovisión andina. Lo que más llamó mi atención fue la manera en que aquellas imágenes representaban la cultura indígena de los Andes.

Desde entonces nos mantuvimos en contacto. Sobre todo, cuando realicé mi trabajo de fin de máster en Historia del Arte, centrado en una selección de artistas contemporáneos que, como Mamani Mamani, enfocaban el desarrollo de sus trabajos en torno al tema de la cosmovisión andina. Estos nuevos estudios motivaron mi regreso a Bolivia en dos ocasiones para conocer mejor la obra del pintor, así como a otros artistas y centros expositivos importantes que albergan sus pinturas. A lo largo de los 8 años que siguieron al primer trabajo dedicado al pintor, me centré en la clasificación y elaboración de un archivo personal con las imágenes de sus obras. Este material fue importante en la elaboración de mi trabajo de máster pero, más aún, me permitió proyectar un estudio más amplio para realizar mi tesis doctoral.

La vehemencia con que Mamani Mamani exponía la carencia de publicaciones dedicadas a profundizar en el significado de su obra motivó la conciencia de la necesidad de una monografía del artista que expresara la riqueza de la sabiduría indígena. Ambos resolvimos que mi tesis se centraría en organizar una selección de sus obras siguiendo una estructura temática, que permitiera acompañar su arte mediante una lectura capaz de complementar su representación particular de la cosmovisión indígena. Finalmente, y tras la presentación de la tesis, acordamos que el trabajo sería publicado en forma de libro, dedicado a su trayectoria como artista, desgranando los significados que encierran sus imágenes no sólo con respecto a la cosmovisión andina, sino también a la relación con los procesos sociohistóricos y culturales que formaron parte de su experiencia.

A lo largo de los últimos años de investigación y a través de los valiosos consejos de mi directora Nuria Peist, la primera concepción de esta monografía se transformó para enriquecerse, mediante distintas perspectivas de estudio, con la aproximación a la realidad social en la que se inserta el artista. Como veremos, nuestros esfuerzos trascienden la explicación de la simbología indígena para conocer cuáles fueron los mecanismos que condujeron al pintor hacia el éxito a lo largo de su trayectoria, o qué sucesos sociohistóricos influyeron en el desarrollo o inspiración de su arte. De esta forma, a lo largo de los diferentes capítulos, analizaremos la obra del pintor y cómo enlaza el legado histórico-cultural de Bolivia con los acontecimientos contemporáneos al artista.

Objetivos e hipótesis

El planteamiento de la monografía de Mamani Mamani parte del objetivo principal de realizar un estudio profundo que ofrezca al lector un compendio representativo y actualizado de su producción artística. Como comentamos más arriba, el pintor era consciente de la inexistencia de un trabajo exhaustivo que reuniera una compilación de sus obras más importantes hasta el momento presente. Si bien existían catálogos que mostraban su arte, dedicados a reunir las creaciones de su primera etapa artística, ya habían quedado obsoletos debido a la ejecución de nuevos proyectos y otros tantos trabajos importantes que tan sólo se recogían en sus redes sociales. En mis entrevistas con el artista comenzó a expresar la necesidad de una tipología de publicación especializada no realizada hasta el momento.

Como objetivo complementario a la petición del artista deriva la necesidad de acompañar sus obras con una explicación exhaustiva de la cosmovisión andina. Esta se encuentra, según asegura el pintor, codificada en las formas simbólicas de sus pinturas. Habitualmente la refiere como un bagaje unitario que otorga sentido a su producción artística, a la vez que representa su pertenencia indígena como exaltación de la sabiduría de los Andes. No obstante, a lo largo del desarrollo de esta investigación, surgirán nuevos objetivos paralelos a las primeras directrices presentadas para abordar el análisis de su obra. Por ejemplo, será importante realizar un compendio biográfico del artista que detalle los episodios más importantes de su carrera. Mediante la recopilación y ordenación de estos datos resultará factible comprender los procesos que impulsaron al pintor a alcanzar su connotada posición actual.

Aunque no organizaremos este estudio siguiendo estrictamente las etapas cronológicas de la producción del artista, el análisis de su trayectoria nos permitirá disponer de una referencia contextual para ubicar en el tiempo algunas obras importantes, como los murales y las exposiciones más remarcables, que coinciden con momentos clave de la evolución sociopolítica de su país. También, y en relación con la comprensión de su propuesta artística, es menester situar al pintor en un contexto de exaltación nacional particular, puesto que su éxito tiene mucho que ver con ese momento histórico que enaltece el legado indígena mediante el cual él se identifica.

En base a estos objetivos, nos centraremos en estudiar la repercusión que tiene su trabajo en la sociedad local y su recepción en los diferentes países extranjeros en diversos

ámbitos, tanto privado como colectivo. Igual de importante será conocer los diferentes estratos sociales en donde se expone o se desarrolla su producción, la identificación de los comitentes o entidades promotoras de sus obras y hacia qué tipología de público se dirigen.

En este sentido, investigaremos cuál ha sido su estrategia para alcanzar el reconocimiento como artista en Bolivia y en el exterior. Analizaremos si fueron acaso sus relaciones profesionales y personales las que le encaminaron a alcanzar un alto grado de visibilidad a la hora de conseguir contratos estatales, y también su destreza a la hora de exponer en diversas galerías y museos a nivel internacional. Además, con esta información, intentaremos demostrar la hipótesis fundamentada en el alto valor de la obra de Mamani Mamani para evaluar en qué grado es un referente importante del arte nacional boliviano y, en especial, del colectivo indígena andino. También analizaremos si es recibido con la misma consideración de manera internacional.

En base a los datos recabados comprobaremos a lo largo de nuestra investigación si acaso es posible descifrar, a partir del estudio de las imágenes del pintor, los conceptos filosóficos de la cosmovisión andina, como afirma Mamani Mamani. De ser así, nos plantearemos también las dimensiones de tal representación. Si es parcial, reflejando tan sólo algunas ideas básicas o si, por el contrario, abarca una mayor profundidad conceptual de los valores de la sabiduría andina y/o amazónica.

Estado de la cuestión

Veamos seguidamente cuáles fueron los anteriores trabajos dedicados al estudio y difusión del arte de Mamani Mamani. Como mencionamos más arriba, las publicaciones más importantes que reproducen algunas de sus pinturas son catálogos en los que apenas encontramos textos discursivos que comenten su obra. Destacan por su importancia, como compilaciones de las pinturas de su primera etapa de reconocimiento, *Pintores bolivianos contemporáneos, Mamani Mamani (1983-2005)*, editado por Álvaro Cuéllar en 2005 y *Entre Sapos, Whakabolas y algunas K'alanchas más* (2009). Este último título

constituye el catálogo de la exposición retrospectiva del pintor celebrada en el mismo año, en el Museo Nacional de Arte de Bolivia.[1]

Además de estas primeras monografías dedicadas al artista, existen algunos libretos de sala y catálogos de las exposiciones individuales que Mamani Mamani realizó en el centro cultural y galería de arte Taipinquiri, ubicada en La Paz, Bolivia. Algunos de estos catálogos fueron *Aves sagradas. Reencuentro con los achachilas* (2002) y *Tata Santiago o mata indios* (2003). Encontramos también otros catálogos realizados por distintas entidades, como *Mamani Mamani: Exposición antológica* (2002), publicado por la Universidad privada Franz Tamayo; *Mamani Mamani. Espacio de arte Entel* (2002) y *Un canto de esperanza. La energía de los colores para los niños* (2011), editado por UNICEF. Su obra también forma parte de los catálogos de algunas muestras colectivas como *Arcángeles actuales de Bolivia* (1995) y *Arte Américas* (2005). Recientemente, una de las obras del pintor aparece en el catálogo de la exposición bianual *Miradas. Andina, originaria, campesinas* (2021), en el Museo Nacional de Arte de La Paz. Valoraremos el conjunto de estas publicaciones como referencias bibliográficas en donde consultaremos algunas obras del pintor. Sin embargo, no aportan mayor información más allá de las imágenes que recogen.[2]

Suele ser frecuente encontrar ilustraciones con las obras del pintor en artículos de prensa, junto a menciones escuetas sobre el artista y, a veces, acompañando textos de libros y publicaciones de diversa índole. No obstante, también encontramos publicaciones especializadas en el campo del arte. Por ejemplo, el libro de Denisse Ostermann, *Propuestas y tendencias del arte boliviano a fines del milenio* (2002) es un manual acerca de la producción de un conjunto de artistas bolivianos. Entre sus páginas menciona al pintor para ubicarlo dentro de la "corriente telúrica", aunque nuevamente, más allá de la reproducción de alguna de sus obras, no aporta información relevante.[3]

---

[1] Álvaro Cuéllar (ed.). *Pintores bolivianos contemporáneos, Mamani Mamani (1983-2005)*, La Paz, Aguilar, 2005; Roberto Mamani Mamani. *Entre Sapos, Whakabolas y algunas K'alanchas más*, La Paz, MNA, 2009.

[2] Mamani Mamani. *Aves sagradas. Reencuentro con los achachilas*, La Paz, Taipinquiri, 2002; Mamani Mamani. *Tata Santiago o mata indios*, La Paz, Taipinquiri, 2003; *Mamani Mamani: Exposición antológica*, Santa Cruz de la Sierra, UPFT, 2002; *Mamani Mamani. Espacio de arte Entel*, La Paz, 2002; *Un canto de esperanza. La energía de los colores para los niños*, La Paz, UNICEF, 2011; *Arcángeles actuales de Bolivia*, Madrid, 1995; *Arte Américas*, Brasil, 2005; *Miradas. Andina, originaria, campesinas*, La Paz, MNA, 2021.

[3] Denisse Ostermann, *Propuestas y tendencias del arte boliviano a fines del milenio*, 1er Salón nacional de arte, Academia de Bellas Artes y Taipinquiri, La Paz, ed. Latina, 2002.

Un caso diferente es el libro de Christian Buechler, *Entre la Pachamama y la galería de arte: vidas y propuestas de artistas paceños de origen aymara y quechua* (2006), que ofrece un primer acercamiento de la biografía del pintor desde la antropología del arte. Su investigación ofrece diversas biografías de artistas bolivianos indígenas radicados en La Paz, a partir de entrevistas personales que relatan sus vivencias sobre la difusión de la cultura andina en el mundo artístico. Las entrevistas realizadas a Mamani Mamani serán de utilidad para nuestra investigación, así como algunas menciones que le vinculan con otros artistas coetáneos. Estas aportaciones complementarán las entrevistas que dediqué al pintor durante mis estancias en Bolivia y en otras ocasiones, para reunir su voz y su pensamiento asociados al estudio de su obra. En una línea similar a Christian Buechler, el sociólogo Hugo José Suárez dedica algunas páginas a Mamani Mamani, en su libro *La Paz en el torbellino del progreso. Transformaciones urbanas en la era del cambio en Bolivia* (2018). Aquí realiza diversos comentarios sobre el éxito alcanzado por el pintor y reflexiona acerca de su acción artística relacionada con el movimiento político del MAS, en Bolivia. Tendremos en cuenta algunas de sus observaciones en el análisis de los murales cuyo comitente fue el Estado durante el mandato de Evo Morales.[4]

Como hemos visto hasta ahora, las obras directamente relacionadas con el estudio de la producción artística de Mamani Mamani reúnen principalmente un conjunto de catálogos, además de algunos libros y artículos que contribuirán tanto a comprender su trayectoria como a delimitar las fases ascendentes de su fama, así como al análisis y selección de su obra. De entre estas publicaciones destaca *Pintores bolivianos contemporáneos, Mamani Mamani (1983-2005)*, editado por Álvaro Cuéllar, y también el libro de Christian Buechler citado más arriba. Mis trabajos académicos dedicados al artista: *Empoderamiento aymara en la pintura de Roberto Mamani Mamani* (2017) y *La presencia de la cosmovisión andina en el arte de Mamani Mamani y otros artistas contemporáneos* (2019) sirvieron como antecedentes del presente trabajo. Aunque estas publicaciones tan sólo se centran en aspectos concretos de la producción del pintor, figuran como los estadíos previos a esta tesis. Por lo que los inicios de mi investigación

[4] Christian Buechler, *Entre la Pachamama y la galería de arte: vidas y propuestas de artistas paceños de origen aymara y quechua*, La Paz, Antígona, 2006; Hugo José Suárez. *La Paz en el torbellino del progreso. Transformaciones urbanas en la era del cambio en Bolivia*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma, Instituto de Investigaciones Sociales, 2018.

sobre este artista y la confección de un archivo con sus obras, se sitúan alrededor del año 2015.[5]

Resulta esencial posicionar al pintor en el contexto sociohistórico y cultural que habita, para comprender los entresijos que urden pasado y presente a su alrededor en la conformación de su experiencia vital contemporánea. Puesto que la obra de Mamani Mamani supone un homenaje a la identidad indígena, tomaremos en cuenta la formación de la nacionalidad boliviana. Existen diversos autores que profundizaron en este tema, como José Luis Gómez Martínez, con su libro *Bolivia: Un pueblo en busca de su identidad* (1988), Ramón Pajuelo Teves, en *Reinventando comunidades imaginadas: movimientos indígenas, nación y procesos sociopolíticos en los países centroandinos*, o Álvaro García Linera, con su obra *Identidad boliviana. Nación, mestizaje y plurinacionalidad* (2014) presentan una síntesis de los procesos sociopolíticos que contribuyeron a la construcción del nacionalismo boliviano. En determinados pasajes, reflexionan acerca de la inserción de las naciones indígenas en la concepción de Estado nacional.[6] A través de obras clásicas de la literatura boliviana como *Pueblo enfermo* (1909), de Alcides Arguedas y *Creación de la pedagogía nacional* (1910), de Franz Tamayo, se toma conciencia de los conflictos identitarios que dificultaron el sentimiento de patria unitaria en el país.[7]

En el presente trabajo analizaremos los cambios que contribuyeron a superar la idea del mestizaje unida a la concepción de nación. Poco a poco, las narrativas identitarias ampliarán su perspectiva para trasladar la idea de una sociedad boliviana diversa. Y será a través del reconocimiento de la heterogeneidad del pueblo boliviano que poco a poco se revalorizará la identidad indígena que también defiende Mamani Mamani. Una obra clave que revisa la evolución de los discursos identitarios de Bolivia es *El espejismo del mestizaje* (2005), de Javier Sanjinés. En relación con el reconocimiento de la diversidad social boliviana, hay autores que tratan este tema desde diferentes perspectivas, como

[5] Laura González. *Empoderamiento aymara en la pintura de Roberto Mamani Mamani. Misión política y mística andina en los murales del Condominio Wiphala*, Universidad de Barcelona, 2017; Laura González. *La presencia de la cosmovisión andina en el arte de Mamani Mamani y otros artistas contemporáneos*, Universidad de Barcelona, 2019.

[6] José Luis Gómez Martínez. *Bolivia: Un pueblo en busca de su identidad*. La Paz-Cochabamba, Los amigos del libro, 1988; Ramón Pajuelo Teves. *Reinventando comunidades imaginadas: movimientos indígenas, nación y procesos sociopolíticos en los países centroandinos*. Lima, IEP Ediciones, 2014; Álvaro García Linera. *Identidad boliviana. Nación, mestizaje y plurinacionalidad*, La Paz, Vicepresidencia del Estado, Presidencia de la Asamblea Legislativa Plurinacional, 2014.

[7] Alcides Arguedas. *Pueblo enfermo*, La Paz, América, 1996 (1909); Franz Tamayo. *Creación de la pedagogía nacional*, La Paz, Juventud, 1986 (1910).

René Zavaleta Mercado, quien introduce la noción de "sociedad abigarrada" en su libro *Lo nacional popular en Bolivia* (1986), Silvia Rivera Cusicanqui, que a través de *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (2010) señala la multiplicidad de identidades en Bolivia sin llegar a concretar una unicidad concluyente en representación del país, rebatiendo la idea de sociedad mestiza mediante "lo ch'ixi". Finalmente, trataremos la idea de hibridación cultural, tema que propuso Néstor García Canclini, en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989).[8]

Puesto que la producción artística de Mamani Mamani se centra en las directrices de la cosmovisión andina, nos ocuparemos de revisar las fuentes de información que nos acercarán a este sistema exclusivo de pensamiento andino. Los referentes literarios que tratan este tema son *Ayni* (2002), de Carlos Milla, una obra especialmente consultada por el artista como inspiración en la búsqueda de conexiones teórico-simbólicas para su pintura, y también *Vivir Bien/Buen Vivir* (2010), del excanciller Fernando Huanacuni.[9] Estos autores describen los diferentes significados del término *pacha* como explicación cercana a la concepción de la cosmovisión andina.

El dibujo del inca Santacruz Pachacuti, como síntesis esquemática de la concepción del mundo andino, se hizo muy popular, trascendiendo los círculos académicos. Por lo que pensamos que pudo ser conocido por Mamani Mamani en la inspiración de su visión de los tres mundos del *pacha*. Lo reproduciremos en nuestro trabajo a partir del estudio que dedicó Pierre Duviols, a través del libro de la historiadora Thérèse Bouysse, *Saberes y memorias de los Andes* (1997).[10] Revisaremos otros autores que entienden la cosmovisión andina como filosofía, acercándonos al sentimiento que el pintor pretende expresar en su pintura. En este sentido, serán importantes Josef Estermann, a través del análisis de sus

[8] Javier Sanjinés. *El espejismo del mestizaje. (Mestizaje upside-down. Aesthetic politics in modern Bolivia)*, La Paz, IFEA Instituto Francés de Estudios Andinos, 2005; Silvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2010; Néstor García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F, Grijalbo, 1989.

[9] Carlos Milla Villena. *Ayni. Introducción a la paleosemiótica*, Cochabamba, Asoc. Cultural Amaru Wayra, 2002; Fernando Huanacuni. Mamani. *Vivir bien/Buen vivir. Filosofía, políticas, estrategias y experiencias regionales*, La Paz, Instituto Internacional de Integración CAB, 2010.

[10] Thérèsse Bouysse; et. Al. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, La Paz, Hisbol, 1987; Thérèse Bouysse Cassagne (dir.) *Saberes y memorias en los Andes. In memoriam Thierry Saignes*, París, IHEAL, 1997.

términos "ecosofía" o "pachasofía", y también Fausto Reinaga, en su concepción del "pensamiento amáutico".[11]

Para poder comprender mejor los significados simbólicos de las imágenes pictóricas representadas por Mamani Mamani, existen diferentes autores relacionados con el ámbito de la antropología. Algunos de ellos contribuirán a resolver aspectos puntuales que tienen que ver con la expresión de las culturas andinas, muchas veces desde una perspectiva místico-ritual. Para estos acercamientos, aunque tendremos en cuenta algunos testimonios orales de informantes aymaras, serán claves las investigaciones de Gerardo Fernández, especialmente su libro *Yatiris y ch'amakanis del altiplano aymara* (2004). Las descripciones de los rituales andinos de Ina Rösing, en *Cerrar el círculo: la curación gris como tránsito entre la negra y la blanca* (2008) y las observaciones del *amauta* aymara Policarpio Flores, en el libro *El hombre que volvió a nacer* (1999), serán de gran utilidad.[12]

Contaremos también con publicaciones cuyos estudios nos ofrecerán una ayuda inestimable a la hora de comprender aspectos concretos de la cultura aymara que aparecen en la obra del pintor. Como, por ejemplo, el trasfondo sociocultural de los tejidos tradicionales y su uso ritual en la espiritualidad andina, a través de la experiencia de la artista textil aymara Elvira Espejo, en *Hilos sueltos: los Andes desde el textil* (2016). El investigador Xavier Albó también es conocido por sus investigaciones sobre las culturas indígenas de Bolivia. Su compilación, *Raíces de América. El mundo aymara* (1988), nos ofrecerá un conjunto de artículos importantes con información valiosa sobre la cultura aymara desde muy diversos aspectos.[13]

En un capítulo diferente, trataremos las obras del pintor desde la perspectiva temática del pasado colonial español. Muchas de sus imágenes presentan como referente las investigaciones de Teresa Gisbert, puesto que guardan relación visual con algunos de los lienzos estudiados y reproducidos por la autora. Sus revisiones acerca de la historia del arte virreinal alcanzaron gran resonancia, por lo que muchas de las obras etiquetadas por

[11] Josef Estermann. *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*, La Paz, ISEAT, 2006; Fausto Reinaga. *El pensamiento amáutico*, La Paz, Partido Indio de Bolivia, 1978.
[12] Gerardo Fernández Juárez. Yatiris y ch'amakanis del altiplano aymara. Sueños, testimonios y prácticas ceremoniales, Quito, Abya-yala, 2004; Ina Rösing. *Cerrar el círculo: la curación gris como tránsito entre la negra y la blanca. Rituales nocturnos de curación en los Andes bolivianos*, colección mundo Ankari, vol. 4, Madrid, Iberoamericana, 2008; Policarpio Flores Apaza et al. *El hombre que volvió a nacer. Vida, saberes y reflexiones de un amawt'a de Tiwanaku*, La Paz, Plural, 1999.
[13] Denise Y. Arnold; Juan de Dios Yapita; Elvira Espejo Ayca. *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*, La Paz, ILCA, 2016; Xavier Albó (Comp.). *Raíces de América. El mundo aymara*, Madrid, Alianza, 1988.

Gisbert como de estilo "barroco mestizo" se difundieron de forma popular. Será especialmente importante su libro *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (1980).[14]

Para poder comprender mejor las representaciones del pintor y sus alusiones a las antiguas divinidades andinas, contrastaremos sus pinturas con la información aportada por algunos cronistas españoles de época colonial. Muchos de estos autores también fueron revisados y comentados por Teresa Gisbert en sus estudios. Algunos títulos importantes en nuestro trabajo serán, entre otros, *El señorío de los incas* (s. XVI), de Cieza de León; *Hª de Nuestra Sra. de Copacabana* (1653), del religioso Ramos Gavilán; Martín de Murúa, con su relación *Historia general del Perú* (1616); los *Comentarios reales*, de Garcilaso de la Vega y *Nueva coronica y buen gobierno* (1616), de Guamán Poma de Ayala.[15]

Finalmente, revisaremos los autores que nos ayudarán a comprender las premisas generales de la ideología del MAS, el partido que actualmente preside el gobierno boliviano y cuyo discurso se posiciona cercano a la cosmovisión andina reflejada también en Mamani Mamani. Recurriremos nuevamente a los escritos del exvicepresidente García Linera, en relación a su obra *Identidad boliviana*. *Nación, mestizaje y plurinacionalidad* (2014). De forma paralela, resultaran clarificadores de la ideología "masista" -una tipología de socialismo con tintes populistas de izquierda- los discursos del expresidente Evo Morales, recogidos por Francisco Pineda, en *El cambio comenzó en Bolivia* (2007). Y de manera complementaria, la consulta de la biografía del expresidente que realizó Muruchi Poma, en *Evo Morales. De cocalero a presidente de Bolivia* (2008), para determinar cuáles fueron sus lineamientos políticos que encauzaron su futuro como presidente. La lectura de la Constitución del Estado Plurinacional (2009) también será de interés como plasmación de las propuestas del plan de gobierno. A lo largo de la consulta de todas estas obras, encontraremos similitudes entre las intenciones propagandísticas del gobierno plurinacional y las imágenes de Mamani Mamani, entendidas como códigos de un bagaje cultural representativo de las identidades indígenas y "plurinacionales" de Bolivia.[16]

---

[14] Teresa Gisbert. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert y CIA, 1980; Teresa Gisbert. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural, 2001.
[15] Pedro Cieza de León. *Del señorío de los incas*, Madrid, Jiménez de la Espada, 1880; Ramos Gavilán Alonso. *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*, La Paz, 1976; Martín de Murúa. *Historia general del Perú*, (1616), en Manuel Ballesteros (ed.). Crónicas de América, Madrid, Historia 16, 1987; Inca Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales*, Fondo editorial cultura peruana, Lima, 2008; Felipe Guamán Poma de Ayala. *Nueva coronica y buen gobierno* (1616), Lima, Horizonte, 1992.
[16] Álvaro García Linera. *Identidad boliviana*…, op.cit.; Francisco Pineda, *El cambio comenzó en Bolivia*. Vida, pensamiento y acción de gobierno del primer presidente indígena, Madrid, Almuzara, 2007; *Evo*

La diversidad de estos estudios serán las herramientas a partir de las cuales podremos comprender mejor la obra de Mamani Mamani desde un enfoque multidisciplinar. Es preciso destacar también el abordaje innovador que dirigirá la investigación de sus pinturas. Como dijimos más arriba, la mayoría de trabajos dedicados a Mamani Mamani tan sólo ofrecían una aproximación superficial que se centraba en divulgar sus imágenes como objetos artísticos desprendidos de cualquier análisis. Las obras tan sólo se acompañaban de una escueta biografía, reproducida de forma similar en muchas de estas publicaciones, que poco aportaba a la valoración profesional singular del artista. Nuestra intención es ofrecer, por primera vez, una perspectiva de análisis que contempla los principales aspectos que influyen en la producción artística de Mamani Mamani: la importancia del legado sociohistórico y cultural en el desarrollo de la pertenencia nacional e indígena que exalta en su obra; la importancia de la cosmovisión andina en el entramado de conexiones simbólicas plasmadas en su iconografía, analizada en relación con las investigaciones antropológicas dedicadas a las culturas andinas y la historia del arte virreinal; así como una reflexión acerca de los procesos que impulsaron la consolidación de su éxito, teniendo en cuenta el reconocimiento oficial dispensado por el Estado boliviano.

Marco teórico

A lo largo de los cinco capítulos que abarcará nuestra tesis, diversas teorías servirán de apoyo para interpretar la información recabada. Revisaremos a continuación los autores más destacados que contribuyeron a la configuración del cuerpo teórico necesario para presentar y comprender nuestro objeto de estudio. Sus investigaciones serán claves para analizar ciertos detalles de forma específica, mientras que otros aportarán una visión más amplia que contribuirá a esclarecer diferentes perspectivas de estudio de una forma más genérica y variada. A menudo coincidirán con aquellos motivos sociohistóricos o culturales vinculados con el pintor, en relación con su contexto social y su legado identitario.

En el primer capítulo, para comprender la complejidad de los procesos dirigidos a construir la identidad nacional boliviana estudiaremos cómo los diferentes Estados

Morales. De cocalero a presidente de Bolivia, Barcelona, Flor del Viento, 2008; Constitución Política del Estado, en *Infoleyes*, en: <https://bolivia.infoleyes.com/> [17 noviembre 2023].

bolivianos, a lo largo de la historia, pretenden infundir en sus ciudadanos la creencia de una conciencia nacional unitaria. Se trata de un panorama que sin duda influyó en Mamani Mamani con respecto a la proyección de Bolivia como patria. En función de este objetivo, los discursos intelectuales se centraron en la difusión de la idea del mestizaje con el interés de promocionar una categoría racial totalitaria, que paralelamente procuraba diluir la identidad indígena -la verdadera mayoría de su sociedad- en la concreción de la identidad nacional. El *cholaje* o mestizaje se populariza a partir de las narrativas que escriben diversos autores, de entre los cuales nos centraremos en Alcides Arguedas y Franz Tamayo, mediante el análisis de algunos pasajes. Los estudios de Javier Sanjinés convienen en afirmar que sus respectivas obras: *Pueblo enfermo* (1909) y *Creación de la pedagogía nacional* (1910) fueron hitos importantes en la recreación de la supuesta identidad mestiza de Bolivia.[17]

Con el tiempo, la tendencia de las narrativas identitarias evolucionará para tornarse algo más inclusiva, más allá de la idea de "nación mestiza", cuando algunos intelectuales toman conciencia de la situación marginal que padecía el colectivo indígena y su importancia en el sostenimiento de la nación. Estas aportaciones significarán una apertura progresiva para dar cabida a las subjetividades originarias en la representación de la identidad nacional. Las obras del filósofo boliviano Guillermo Francovich contribuirán a esclarecer el escenario alternativo del ideario político y artístico en Bolivia, y llegará a afirmar la existencia contigua de diversas corrientes como el indigenismo, el nacionalismo y el socialismo que, bajo diferentes perspectivas, se acercaron al problema de la inclusión indígena.[18]

Todo este bagaje de corrientes de pensamiento se refleja como legado importante en la producción del pintor. Como veremos, en su obra maneja una simbología ambivalente que atañe tanto a la representación de su nacionalidad boliviana como a su identidad étnica aymara. Su posición coincide en diversos aspectos con la revisión que Francovich realizó de las ideologías que promovieron la aproximación nacional hacia los pueblos originarios.

[17] Javier Sanjinés. *El espejismo del mestizaje*. (*Mestizaje upside-down. Aesthetic politics in modern Bolivia*), La Paz, IFEA Instituto Francés de Estudios Andinos, 2005.
[18] Guillermo Francovich. *El pensamiento boliviano en el s.XX,* México, Fondo de cultura económica, 1956.

Otros autores nos ayudarán a comprender la apertura progresiva del oficialismo nacional desde mediados del siglo XX - aunque a través de una actitud bastante limitada y conservadora - en la aceptación de diversas realidades identitarias que coexisten en Bolivia. Mediante René Zavaleta se admitirá la existencia en Bolivia de múltiples identidades y tipos de sociedad conviviendo de forma simultánea. Años después, y en una línea similar, Silvia Rivera Cusicanqui introducirá lo *ch'ixi* como fenómeno de una sociedad diversa que habita Bolivia, sin la obligatoriedad de pertenecer a un colectivo homogéneo que la identifique. La socióloga también nos hablará de los procesos de lucha por la liberación indígena ante la imposición del sistema colonial, y cómo en tiempos contemporáneos todavía extiende su opresión, por ejemplo, mediante el concepto de "colonialismo interno".[19] A pesar de que Mamani Mamani no utilizará directamente esta expresión, en sus entrevistas suele describir los efectos que a nivel personal provocó dicho fenómeno. Lo expresará a través de las experiencias de exclusión racista que sufrió, a la vez que manifestará que tales rechazos pueden ser tan sutiles que llegan a provocar sentimientos de inferioridad y negación de la pertenencia identitaria indígena.

El mismo concepto enlaza con los teóricos del giro descolonial. Walter de Mignolo lo referirá como "herida colonial", una idea que retoma de Gloria Anzaldúa. Mediante esta expresión el pensador toma conciencia del daño que la colonización causó entre los pueblos dominados y de qué forma sigue vigente en la actualidad. Propone el pensamiento descolonial como solución a la colonialidad del ser, del saber y del poder para ensalzar otras formas de vida desde una actitud liberadora que combate cualquier forma de opresión colonial. Su discurso señala formas sutiles de dominación que alcanzaron niveles profundos en la psique de los ciudadanos y, coincide con el discurso de Silvia Rivera en la medida que provoca un sentimiento de inferioridad con respecto a la asunción de la identidad indígena, en línea con lo que ella identifica como "colonialismo interno".[20]

Más allá de denunciar los efectos negativos que la colonialidad causó entre los pueblos originarios, se consigue de manera indirecta ensalzar su identidad mediante la actitud

[19] Luis Tapia (Comp.). *René Zavaleta. La autodeterminación de las masas*, Bogotá, Siglo del hombre, 2009; Silvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.

[20] Walter de Mignolo recoge el concepto de herida colonial acuñado por Gloria Anzaldúa, a partir de su frase: "The U.S-Mexican border is an open wound where the Thrid World grates against the first and bleeds". *Borderlands/La Frontera*, 1987. Citado por Walter de Mignolo, en "El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto", en *Revista Telar*, nº6, p. 14, en: <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/168> [12 mayo 2022].

descolonial, que pretende revertir el daño causado al tratar de paliar la "herida colonial". Observaremos que la postura descolonizadora tiene mucho que ver con la acción artística de Mamani Mamani, cuando menciona en sus discursos que su arte es un escudo ante la discriminación racial sufrida a lo largo de su carrera. Defiende su ascendencia aymara como la fuente de inspiración para su éxito, puesto que supone la raíz de su autenticidad como artista. Por tanto, su producción deberá comprenderse como una forma de exaltación visual de la identidad originaria, enaltecida y reforzada paralelamente por la propia esencia aymara del pintor. Así, el conjunto de teorías presentado servirá para ilustrar los esfuerzos del pintor por exaltar y difundir el orgullo de pertenecer al colectivo indígena.

De la mano de autores como Guillermo Francovich comprenderemos los inicios de la gestación en Bolivia de una corriente identitaria relacionada con la atracción por lo telúrico, que denominará "mística de la tierra", también conocida como culturalismo telúrico, que presenta cierta cercanía con el indigenismo boliviano.[21] Como veremos, todo un abanico de corrientes ideológicas tenderá puentes entre ideales sociopolíticos y culturales desde 1930-1940 en adelante, repercutiendo de forma ineludible en el arte. Todavía en la actualidad, la producción de Mamani Mamani se mantiene cercana a los discursos de estas vertientes, que interconectan acción cultural con intermediación y repercusión política.

A lo largo de la revisión de la trayectoria del pintor, tras definir las etapas pioneras de su profesión hasta la consecución de su éxito actual, nos acercaremos a la disciplina de la sociología del arte mediante las teorías del reconocimiento. Para comprender los procesos y mecanismos exclusivos del engranaje del mundo artístico, que ayudaron al pintor en la consolidación de su prestigio, fueron esenciales las investigaciones de Nuria Peist y Vicenç Furió, con sus respectivos libros: *El éxito en el arte moderno* (2012) y *Arte y reputación* (2012).[22]

El desarrollo de la investigación dedicada a las pinturas del artista exigirá revisar distintas temáticas relacionadas con la cosmovisión andina. Para ello, antes necesitaremos sumergirnos en las teorías que la definen. Aunque gran parte de esta motivación cultural

[21] Guillermo Francovich. *La filosofía en Bolivia*, La Paz, Juventud, 1987.
[22] Nuria Peist. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*, Madrid, Abada editores, 2012; Vicenç Furió. *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2012.

parte de su abuela Juana Mamani y de su propia experiencia personal, atenderemos las fuentes de referencia en este ámbito, algunas revisadas por el propio artista. Este conjunto teórico procedente de fuentes textuales se verá reforzado mediante los testimonios de reconocidos *amautas* y *yatiris*, los sabios conocedores de la tradición andina.

Debido a que Mamani Mamani manifiesta una particular atracción por la *Pachamama* en su trabajo, referiremos algunos autores que contribuyeron a la ideación singular de esta entidad que otorga un sentido holístico a la cosmovisión andina. La mayoría parten de la definición del término *pacha* para justificar la teoría de que la cosmovisión andina es una forma de pensamiento ancestral exclusiva de los Andes. Carlos Milla la define como tiempo y espacio, representados mediante el símbolo de la cruz escalonada o *chakana*. Concluye que se trata de un pensamiento cosmocéntrico derivado del conocimiento experiencial de la naturaleza.[23] Fernando Huanacuni se acerca a estas consideraciones, y añade que *pacha* responde a la unión de las energías complementarias *pachakama* (cielo) y *Pachamama* (tierra). Se aproxima a la cosmovisión andina mediante diferentes premisas que desarrollan los principios del Vivir Bien o *Suma Q'amaña* aymara. Su objetivo iba dirigido a recrear este sistema de vida y pensamiento de los pueblos ancestrales de su país como ideología emblemática del Estado Plurinacional de Bolivia.[24]

Entre los autores que desarrollan la concepción de la cosmovisión andina, suele ser habitual la mención de los tres mundos: *alajpacha*, *akapacha* y *mankapacha*, convenientemente comparados con el dibujo que realizó Santacruz Pachakuti del altar mayor que se hallaba en el templo *Qoricancha*, en Cuzco.[25] Los autores que más se acercan a la cosmovisión andina, como sabiduría filosófica, son Josef Estermann -mediante los conceptos de pachasofía/ecosofía- y Fausto Reinaga, que lo sitúa como conocimiento resguardado por los sabios *amautas* de los Andes al denominarlo *amautismo*.[26] Este cuerpo teórico guarda relación con la obra del pintor, y será utilizado en aspectos que justifican muchos de los temas de la cosmovisión andina, como la representación de la complementariedad femenino-masculino, la ley de la reciprocidad,

[23] Carlos Milla Villena. *Ayni. Introducción a la paleosemiótica*, Cochabamba, Asoc. Cultural Amaru Wayra, 2002.
[24] Fernando Huanacuni Mamani. *Vivir bien/Buen vivir. Filosofía, políticas, estrategias y experiencias regionales*, La Paz, Instituto Internacional de Integración CAB, 2010.
[25] Juan Santacruz Pachacuti Yamqui, *Relacion de antiguedades deste reyno del Piru*, (1613 ca.).
[26] Josef Estermann. *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*, La Paz, ISEAT, 2006; Fausto Reinaga. *El pensamiento amáutico*, La Paz, Partido Indio de Bolivia, 1978.

la simbología de la *chakana* o la divinidad de la *Pachamama* concebida a través de la Madre Naturaleza, especialmente mediante la cordillera andina.

Determinadas obras del pintor abordan también la herencia colonial en recuerdo de algunos temas iconográficos de la historia del arte virreinal. En relación con estas producciones, nos ocuparemos del concepto divulgado por los esposos Mesa-Gisbert acerca de la existencia de un estilo artístico característico de la zona andina, denominado "barroco mestizo". Teresa Gisbert insistirá en la difusión de una iconografía híbrida que combina la introducción del imaginario católico en simbiosis con la tradición andina. La investigadora recurrirá a los textos de los cronistas españoles que concentraron sus esfuerzos en recoger las leyendas y tradiciones incas para, seguidamente, comparar sus relatos con ciertas representaciones virreinales que reproducen formas visuales anteriores a la colonización.[27]

La teoría de la aculturación híbrida y bidireccional andino-española planteada por la autora será utilizada para contrastarla con la producción de Mamani Mamani, que abarca los mismos temas analizados por Gisbert. De hecho, muchas de las obras de arte analizadas por la autora serán reinterpretadas por el artista, quien a menudo presentará posturas diferentes en sus acercamientos a la iconografía colonial. A veces adoptará una posición sutilmente transgresora, cuando incorpora algunos rasgos y atributos de deidades andinas sobre imágenes católicas y, en ocasiones, exaltará el legado colonial bajo un cariz mediador entre la ancestralidad andina y la impronta española.

Por último, nos referiremos a las conexiones que el arte de Mamani Mamani estableció con el Estado Plurinacional. Conceptos gubernamentales claves como "proceso de cambio", "revolución democrática cultural" y la difusión de la profecía del advenimiento del *pachakuti*, tras la investidura de Evo Morales como presidente de Bolivia, se tomarán en cuenta como ideario de Estado que se traslada de forma simbólica a la producción del pintor. Ciertos personajes, como embajadores y cónsules bolivianos, utilizarán los mismos términos para referir la propuesta de Mamani Mamani como referencia de dichas consignas. Ese traslado ideológico a la representación visual fue más evidente cuando el Estado actuó como comitente de los murales que el pintor realizó. Como veremos, la elección del artista por parte del gobierno residirá en la conveniencia de su plasmación

[27] Teresa Gisbert. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert y CIA, 1980; Teresa Gisbert. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural, 2001.

de la cosmovisión andina, en base a la necesidad de proyectar visualmente el ideario político del Vivir Bien o *Suma Q'amaña*.

El partido político del MAS también justificó su acceso al poder posicionándose como heredero de la lucha indígena, mediante su fórmula de "indianización" del Estado que prometía cambiar la tendencia crítica del país. Este estímulo por "indianizar" el gobierno boliviano se cumplía también a través de la pertenencia aymara del presidente, así como en la elección del artista Mamani Mamani como responsable de la plasmación de auténticos programas visuales que actúan como propaganda del gobierno. La propuesta de "indianizar" el Estado también fue defendida por el exvicepresidente Álvaro García Linera, quien jugó un papel importante en la exaltación de la experiencia política de Evo Morales y su papel en las reivindicaciones masivas como dirigente cocalero y otros acontecimientos como, por ejemplo, las guerras del agua. Pero su obra intelectual no sólo es importante en este sentido, supuso un apoyo importante en las directrices ideológicas del movimiento político del MAS.[28] Diversos pasajes de su obra serán analizados para comprender el posicionamiento socialista de izquierdas que dirige las directrices del Estado Plurinacional y su voluntad por defender la diversidad de naciones indígenas de Bolivia. En ocasiones, reconoceremos las mismas pautas discursivas sostenidas también por Mamani Mamani en sus entrevistas.

Aunque el programa gubernamental fue acogido de buen grado en sus inicios entre la mayoría social de Bolivia, también ha sido duramente criticado por sectores contrarios, tildando su discurso en torno al Vivir Bien y la cosmovisión andina de populista y "pachamamista". Como ejemplo de este reverso de la crítica que descarga contra la política de gobierno del MAS y del expresidente Evo Morales, algunos intelectuales como Andreu Viola comentarán la falta de unidad en la aceptación ciudadana del discurso plurinacional como representación oficial del Estado. Y también una supuesta carencia de definiciones concisas que contribuyan a plantear una ideología política libre de ambigüedades.[29]

---

[28] Con relación a las movilizaciones masivas, García Linera hablaba del concepto "forma multitud" en: Paula Klachko. "Álvaro García Linera: la conformación histórica del sujeto político-popular en Bolivia", en *Alai*, 16-11-2017, en: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/161-noticias-espanol/573739-alvaro-garcia-linera-la-conformacion-historica-del-sujeto-politico-popular-en-bolivia> [14 noviembre 2023].

[29] Andreu Viola Recasens. "Discursos "pachamamistas" versus políticas desarrollistas. El debate sobre el sumak kawsay en los Andes", en *Íconos. Revista de ciencias sociales*, nº48, 2014, pp. 63-64, en: <https://iconos.flacsoandes.edu.ec/index.php/iconos/article/download/1209/1106/4572> [22 diciembre 2023].

Diseño metodológico

La investigación de la obra de Mamani Mamani implicó tres primeras tomas de contacto con el artista en Bolivia. A medida que avanzábamos en el estudio fuimos madurando la tentativa de realizar un compendio importante de su obra en forma de tesis doctoral. Generamos el compromiso de desarrollar un discurso capaz de complementar la voluntad del pintor a través de su arte: la plasmación visual de la conciencia de pertenencia identitaria a las culturas andinas. El análisis del trasfondo simbólico-cultural de las imágenes nos llevará a reflexionar acerca de diferentes aspectos relacionados con las teorías culturales y sociológicas.

Como comentamos más arriba, esta tesis es la continuación de algunos estudios que realicé con anterioridad en la Universidad de Barcelona acerca de este artista, una labor inicial que había generado un vínculo de proximidad con el pintor. Mis viajes anteriores me permitieron profundizar en la cultura quechua-aymara que el artista representa, permitiéndome percibir toda una subjetividad identitaria plasmada en sus obras. Muy pronto, detectamos todo un abanico de posibilidades para abordar el estudio de su obra. Pero fue la homogeneidad de su producción en torno a la cosmovisión andina que nos llevaría a plantear un orden otorgando prioridad al valor cultural de las imágenes y a su contenido simbólico representado.

A lo largo del estudio del pintor, observaremos cómo el desarrollo formal y estilístico de su obra se mantendrá relativamente estable a lo largo del tiempo. Este hecho implicará clasificar su trabajo de acuerdo a una gran variedad de temas relativos a las culturas andinas aymara-quechua, superando en su caso la tendencia cronológica-evolutiva habitual de la mayoría de monografías de artistas. Creemos que de esta forma podremos aportar una visión más coherente y comprometida con el propósito de Mamani Mamani, al acompañar sus representaciones mediante diferentes discursos teóricos que permitan vislumbrar otras conexiones importantes asociadas a su obra.

La mayoría de las obras ilustradas provienen de las redes sociales del pintor y de sus catálogos consultados. Su seguimiento a lo largo del tiempo posibilitó la confección de un extenso archivo de imágenes a partir del cual pudimos realizar una selección representativa de su producción artística. Nuestro contacto fluido a lo largo de los años, a través de entrevistas presenciales y telefónicas, resultará un complemento importante del marco teórico que trabajaremos. A fin de cuentas, supone contar con la propia voz del

artista para registrar la vitalidad de su pensamiento en torno a sus creaciones, permitiéndonos valorar su posición de acuerdo a su experiencia personal. La entrevista presencial realizada en la Bienal de Venecia 2022, mientras que Mamani Mamani comisariaba el pabellón Bolivia, fue determinante a la hora de reunir información actualizada, sobre todo para complementar los capítulos dedicados a su trayectoria y los vínculos culturales establecidos en el ámbito internacional.

La compilación de otras fuentes de información, como la consulta de archivos y repositorios virtuales especializados en temas andinos, fueron de gran ayuda a lo largo del desarrollo de este trabajo. Por ejemplo, destacan el Institut Français d'Études Andines (IFEA), el Centro Bartolomé de las Casas (CBC) y el Instituto para el Estudio de la Cultura y Tecnología Andina (IECTA), este último creado a raíz de la biblioteca que inició el sociólogo y antropólogo americanista Johannes Van Kessel. También el acceso a publicaciones de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales (L'EHESS) y la biblioteca del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Algunas organizaciones bolivianas como Jichha o el Archivo de Folklore Boliviano, ofrecen bibliotecas de consulta abierta sobre estudios andinos que contribuyeron a profundizar en algunos aspectos de esta tesis.

Planteamos estructurar este trabajo en cinco capítulos que abarcarán los contenidos temáticos más representativos de la obra del pintor. Aunque los temas tratados se articularán lógicamente entre sí, al formar parte de la experiencia y producción del artista, utilizaremos una variedad de autores que nos permitirán dar forma a cada apartado temático. El primer capítulo servirá de referencia histórico-cultural, además de una aproximación al panorama sociopolítico para comprender, a través de las narrativas identitarias de diversos escritores, cómo se forjó el contexto identitario expresado por el artista.

Un segundo capítulo revisará su trayectoria profesional desde una vertiente de análisis social, mediante el análisis de los procesos que determinaron la consecución de su reconocimiento. Para ello, tendremos en cuenta los episodios más importantes de su carrera, analizados desde la perspectiva de las teorías del reconocimiento que plantean Vicenç Furió y, sobre todo, Nuria Peist. Primero nos acercaremos a la biografía del artista que define sus primeros impulsos por convertirse en pintor. Y contemplaremos su experiencia creativa a partir de la entrada en el mundo del arte a través del simbolismo del ciclo de la papa, tan cercano a la cosmovisión andina como la misma obra del artista.

De esta forma, comprenderemos el tiempo de siembra como un momento de espera latente, previo al despertar del proceso vital que culminará con el fruto de la tierra, la papa, símbolo aymara de la *Pachamama* por excelencia. A lo largo del capítulo sugeriremos el desarrollo profesional de Mamani Mamani en línea con los acontecimientos agrarios de la siembra, enraizamiento, crecimiento y cosecha, que corresponden de forma simbólica a los ciclos sucesivos para la consecución de su éxito actual.

El apartado que denominaremos crecimiento y cosecha contemplará dos momentos principales en el desarrollo de su consolidación como artista. El tiempo de enraizamiento enlaza con su primer momento de reconocimiento nacional, situado entre 1983-1991. Por entonces, Mamani Mamani se centra en definir su estilo característico y organiza sus primeras exposiciones y la apertura de un mercado inicial nacional. En relación con la búsqueda de su estilo personal, mencionaremos algunos artistas importantes que precedieron al pintor con sus propuestas artísticas centradas en la cosmovisión andina. Pintores como el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín y otros artistas bolivianos, que revisaremos puntualmente en diferentes capítulos, como María Luisa Pacheco o Miguel Alandía Pantoja, trabajaron desde la vertiente del indigenismo, cuyo legado podría haber inspirado, sobre todo por su cercanía conceptual y a veces formal, la obra de Mamani Mamani.

El segundo momento de reconocimiento, denominado tiempo de cosecha, se ubica entre 1991-2024 y organizará la sucesión de acontecimientos que dirigieron al pintor hacia su consagración artística actual. Esta última fase contempla tres estados de consolidación gradual. La inicial, situada entre 1991-2009, que destaca en cuanto a la formación de las primeras alianzas clave en su representación como artista y la organización de su primer mercado artístico, seguida de las exposiciones nacionales más destacables y las muestras de arte internacional. A partir de entonces, su fama aumentará hacia una posición de consolidación media entre 2009-2013, adquiriendo un estatus de alta consolidación desde entonces hasta el presente, gracias a la celebración de exposiciones importantes, diversos homenajes y premios dedicados al pintor.

El tercer capítulo estará dedicado a una selección de obras de Mamani Mamani que se halla íntimamente relacionada con la vastedad temática de la cosmovisión andina, la máxima motivación inspiracional del pintor, por lo que algunas obras de su trayectoria inicial, que no guardan relación directa con dicha temática, quedarán al margen del

presente trabajo. Para valorar detenidamente el conjunto artístico reunido tendremos en cuenta algunos estudios que desde la antropología facilitan, como herramientas de análisis, una comprensión profunda de las imágenes del artista, desentrañando su trasfondo simbólico. Para tal fin, contaremos también con algunos relatos históricos y legendarios que conecten con los diseños de la ancestralidad andina divulgada por el pintor. De forma paralela, será necesario recurrir a estrategias de análisis iconográfico, identificando cada forma visual para destacar su relevancia como símbolos culturales.

En determinadas ocasiones, para demostrar el valor tradicional de las imágenes representadas, entendidas como símbolos por Mamani Mamani, referiremos algunos diseños que coinciden con la iconografía reproducida por el pintor. Se trata de piezas muy populares en el departamento paceño que se encuentran actualmente entre la artesanía alfarera y textil de inspiración indígena. Utilizaremos algunos ejemplos como las figurillas procedentes de *Tiwanaku* y ciertas figuraciones reproducidas en muestras de *awayo*, una tipología muy difundida de textil andino, para comprobar su similitud con las imágenes del pintor. Reflexionaremos acerca de los motivos que llevaron al artista a inspirarse en estos diseños, seguramente utilizados como modelos cercanos a la cosmovisión andina que tratan de emular antiguos amuletos con finalidad mágico-ritual. Estos elementos servirán de apoyo a la hora de demostrar la amplia difusión, a lo largo de los siglos, de los códigos simbólicos que representan la cosmovisión andina, así como su vigencia actual.

El mismo artista llegará afirmar que su trabajo artístico cumple con dicha función, cuando se refiere a su obra como una ofrenda de colores destinada a la *Pachamama*. Para poder comprender la profundidad de esta definición será necesario averiguar la relación que guarda su obra con la disposición de las *waxt'as*, y su función como ofrendas andinas dentro del sistema de creencias de su cosmovisión. En este sentido, será importante la consulta de investigaciones antropológicas especializadas en las prácticas ritualistas de los Andes. Las observaciones de Gerardo Fernández, mediante su libro *Yatiris y ch'amakanis del altiplano aymara* (2004), y las descripciones de los rituales andinos de Ina Rösing, en *Cerrar el círculo: la curación gris como tránsito entre la negra y la blanca* (2008) serán de gran utilidad.

Por tanto, el análisis de la obra de Mamani Mamani no sólo tendrá en cuenta la espectacularidad iconográfica y el impacto colorista, sino que ofrecerá al lector la comprensión de las claves ideológicas y culturales de la cosmovisión indígena,

relacionadas con el significado profundo de las imágenes. De acuerdo con este objetivo, presentaremos una estructura temática que reúna sus principales premisas como forma exclusiva de pensamiento o filosofía de los Andes. Así, la mayor parte de las pinturas estudiadas se planteará en base a nueve temas: el textil andino, la psicología del *suma q'amaña* o Vivir Bien, la *chakana*, la sacralidad del paisaje, el sentido del *chachawarmi*, los animales, la hoja de coca, la soberanía alimentaria y las danzas festivas.

También observaremos que ciertos cuadros del pintor establecen referencias simbólicas en coincidencia con algunos acontecimientos contemporáneos al artista, a menudo asociados con el decurso político del país. No obstante, es difícil apreciar tales coincidencias a simple vista. A menudo, la fecha de realización del cuadro o del mural y el protagonismo que el artista otorga al tema representado figurarán como pistas que desvelan una conexión con sucesos históricos importantes. Detectaremos algunos casos como la defensa del acceso público al agua potable, a partir de las guerras del agua en Bolivia, o la reivindicación del territorio natural con respecto a la marcha por el TIPNIS, en la Amazonía boliviana. Para comprenderlos adecuadamente, consultaremos los artículos de prensa que explicitan estos sucesos y, como veremos, guardarán relación con algunos cuadros significativos del pintor.

El capítulo cuarto presentará una lectura diferente, aunque sin quedar escindido totalmente del tema principal de la cosmovisión andina. Esto se debe a que los temas tratados por el pintor no fueron realizados con la intención de mostrar categorías plenamente representativas de la cosmovisión andina, como veremos en el capítulo tres. Aunque las obras analizadas en el capítulo cuatro incluyen referencias a seres y entidades espirituales andinas, estos se utilizan para canalizar un propósito diferente, en base al interés por interpretar el legado colonial español interactuando con el andino. Tomaremos en cuenta algunas obras del artista que presentan cierta rebeldía frente a la aculturación, de otras que enaltecen la integración ante la convivencia cultural andino-española. En esta revisión serán especialmente importantes los estudios de Teresa Gisbert, en torno a su análisis de la historia del arte del Virreinato del Perú. Debido a la difusión que alcanzaron las publicaciones de Gisbert, muchos de los lienzos estudiados y reproducidos en sus libros se popularizaron, por lo que podrían haber servido de inspiración para esta sección concreta del arte de Mamani Mamani. También estudiaremos algunos cronistas de época colonial que narran diversos aspectos de la cultura de los incas y sus divinidades, al

resultar útiles en el análisis de la iconografía de las divinidades andinas retratadas por el artista.

El quinto capítulo cerrará este trabajo mostrando una selección de los murales nacionales e internacionales realizados por el pintor. Reflexionaremos acerca de las relaciones que han vinculado a Mamani Mamani con algunos agentes del ámbito cultural y gubernamental de su país. Las conexiones entre arte y política tenderán puentes entre la exaltación de las culturas indígenas y el discurso ideológico del partido hegemónico en Bolivia: el MAS, representado mediante su líder carismático Evo Morales. Sus murales nacionales más importantes, como el Condominio *Wiphala*, se han desarrollado en relación directa con el momento sociopolítico en que fueron concebidos. Y al formar parte de la agenda política, cuando fueron inaugurados por el presidente, vieron extendido su alcance representativo: de exaltar en principio la identidad indígena, ahora refuerzan visualmente la ideología del Estado Plurinacional.

El hecho de que Mamani Mamani fuera elegido por el gobierno como artista de la "marca Bolivia" contribuyó de manera eficaz a su promoción en el exterior. Los estudios en torno al ámbito político de Bolivia, así como un acercamiento a las estrategias de sus relaciones internacionales, contribuirán a configurar el escenario nacional e internacional en el que trabaja actualmente el pintor. Con el mismo fin, analizaremos algunas de las directrices de la política exterior boliviana, mediante los informes publicados por el Ministerio de Relaciones Exteriores (2006-2013) y el testimonio de Esteban Ticona Alejo, quien estuvo a cargo de la dirección de la academia diplomática. Sus memorias aportarán información relevante con respecto a las relaciones de representación gubernamental que determinados artistas bolivianos ejercieron mediante su arte en el exterior.[30]

El conjunto de este estudio, que pretende englobar la obra del artista como compendio actualizado y representativo de su extensa producción, ofrecerá por primera vez una relación de sus obras con la cosmovisión andina que representa. Aportaremos, además, una revisión de su trayectoria que nos permita reflexionar acerca de los mecanismos del campo del arte que le impulsaron hacia su consagración actual. Finalmente, realizaremos una aproximación a las relaciones culturales entre el artista y los intereses

[30] Ministerio de Relaciones Exteriores del Estado Plurinacional de Bolivia. *La revolución democrática y cultural y su política exterior (memoria 2006-2013)*, La Paz, 2014; Esteban Ticona Alejo. "De la diplomacia colonial a la diplomacia de los pueblos", en *La migraña. Revista de Análisis Político*, n° 19, 2016, pp. 40-45, en: <https://migrana.vicepresidencia.gob.bo/articulos/de-ladiplomacia-colonial-a-la-diplomacia-de-los-pueblos/> [16 diciembre 2023].

gubernamentales que nos permitirá comprender las necesidades propagandísticas del Estado Plurinacional. El gobierno actuará como comitente de Mamani Mamani para complementar su discurso ideológico mediante las atractivas narrativas visuales del pintor, tratando de transmitir la diversidad identitaria de Bolivia.

Esta estructura prevista en cinco capítulos, que tratará diversos aspectos relacionados con la experiencia profesional y la obra del pintor, será contemplada desde un sentido general que otorga una lógica homogénea a la información tratada. Aunque cada apartado plantea cuestiones concretas, en muchas ocasiones comprobaremos que enlazan con las demás. Este hecho tiene sentido en la medida que los datos recabados atañen al artista y su obra fusionados en nuestro objeto de estudio, que parte de elementos dispares avenidos en comprender un mismo fin: esta monografía dedicada al pintor.

Para ello, nos remontaremos al legado sociohistórico y cultural que pervive en la figura y la producción del artista y, en cierta manera, guía sus pasos en su sentir identitario como heredero de la ancestralidad aymara, aunque también como participante de la nacionalidad boliviana. A través del análisis de su trayectoria estableceremos conexiones con el marco sociocultural planteado, y estudiaremos las relaciones que el artista llegó a forjar en el ámbito cultural y político hasta alcanzar su éxito actual. Como veremos, el conjunto de estos vínculos también será retomado en relación con el estudio de su obra, así como algunos acontecimientos del decurso sociopolítico de Bolivia que de manera sutil tienen que ver con algunos de sus cuadros y obras murales. El análisis iconográfico de la obra del pintor será contrastado con las directrices ideológicas y culturales de la cosmovisión andina, y comprobaremos cómo estos temas urden conexiones con los intereses de representación gubernamental del Estado boliviano.

1. Contexto sociopolítico y cultural de Bolivia que inspira la identidad indígena en Mamani Mamani

Situar las características identitarias de un país plurinacional como Bolivia, constituidas por una diversidad sociocultural tan amplia, es sin duda complicado. Comprender su variabilidad identitaria exige revisar procesos históricos claves que influyeron no sólo en la formación del país, sino también en cómo se fue construyendo la conciencia boliviana entre sus habitantes y de qué manera otras realidades identitarias anteriores se perpetuaron. La creación del concepto de patria nacional es bastante reciente, puesto que la fundación de Bolivia se estableció en 1825. Este hecho histórico, que suponía la independencia de España, y el cambio de la antigua denominación de Alto Perú de este territorio, supuso asumir la existencia de toda una complejidad de sentimientos identitarios anteriores que dificultarán la creación de un sentimiento nacional unitario. Aunque trataremos estas cuestiones más adelante, es necesario referir que, en el estudio de esta monografía dedicada a Mamani Mamani, el contexto sociopolítico y cultural, compartido a través de la experiencia de los bolivianos en general, también influirán en la vida y obra del pintor.[31]

La identidad nacional boliviana, entendida desde su aspecto plurinacional actual, aúna diversas variables que dependiendo de cada ciudadano pueden ser entendidas de manera subjetiva, como sumativas y complementarias o bien opuestas y conflictivas. A menudo se manifiesta un sentimiento de pertenencia regionalista que prima sobre el sentimiento de unión nacional. De este hecho se deriva la expresión popular de "las dos Bolivias", que denota sentimientos de pertenencia distintos. Si el ciudadano es originario de las

[31] Bolivia fue fundada como república en 1825, consiguiendo la independencia del territorio del Alto Perú y de la Corona española tras la batalla de Ayacucho (1824). Simón Bolívar fue su primer presidente, el mariscal Antonio José de Sucre le sucedería en el mismo año. La consolidación de Bolivia como Estado independiente conllevará largos períodos de inestabilidad socioeconómica y política agravados en el tiempo por conflictos bélicos, resolviéndose en pérdidas importantes de extensión territorial para Bolivia, como sucedió a raíz de La guerra del Pacífico (1879-1884), La guerra del Acre (1903-1904) y la Guerra del Chaco (1932-1935). La Revolución Nacional (1952) suele considerarse en la historia boliviana como un periodo de reforma del país mediante políticas de nacionalización de los recursos y de reforma agraria, contribuyendo a romper con la tendencia extractiva de los regímenes anteriores para impulsar el desarrollo del país. La Revolución Nacional alentó a la población a confiar en el progreso que prometía el nuevo Estado, quién apoyó a ciertos grupos de intelectuales para la configuración y asentamiento de la conciencia nacional boliviana centrada en la unidad del país. Resumen histórico extraído de: José Luis Gómez Martínez. *Bolivia. Un pueblo en busca de su identidad*, La Paz-Cochabamba, Los amigos del libro, 1988, p. 17.

tierras altas, comprendiendo las latitudes de los Andes y la zona altiplánica, es generalmente reconocido bajo la identidad andina aymara y *Kolla*, aunque también convivan identidades quechuas, quienes generalmente habitan de manera tradicional los valles andinos. El departamento de La Paz es el máximo referente territorial del occidente de Bolivia, en donde se ubica la sede del gobierno central. La zona opuesta y oriental, nombrada popularmente "media luna", posee como referente importante el departamento de Santa Cruz. Al habitante de esta zona de tierras bajas, representada generalmente por la selva, se le reconoce como "camba".[32]

Los discursos políticos referidos a la identidad colectiva han variado con el tiempo, han cambiado amoldándose al ideario de cada partido y de acuerdo también con su posición territorial. Generalmente, el occidente boliviano, bajo su sede gubernamental socialista, defiende la unidad y la cohesión de las naciones originarias, en contraste con el discurso de oriente cercano a veces al divisionismo. A lo largo de la historia política boliviana, a la militancia entre distintos posicionamientos tanto de bandos de izquierda o derecha, se sumó la delicada cuestión identitaria racial. Esto originó un tipo de discriminación que llegó a inspirar discursos exaltados cercanos al supremacismo -o bien blanco o bien indígena- que partían de prejuicios segregacionistas en ambos bandos. Tales posturas evidencian, incluso hoy en día, que las características plurinacionales y multiculturales del pueblo boliviano son todavía difíciles de comprender bajo una misma unidad patriótica.[33]

Observaremos estas cuestiones en los siguientes apartados, en un marco referencial del panorama sociocultural general de Bolivia, sin olvidar el largo proceso de construcción de la conciencia nacional y la complejidad de las estrategias impulsadas por el Estado a partir de la creación de diferentes narrativas identitarias. Los discursos de exaltación de la identidad boliviana evidenciarán la compleja variedad de sentimientos de arraigo que

[32] Es probable que la idea popular que actualmente se refiere a las "dos Bolivias", en relación al divisionismo identitario entre el oriente y el occidente boliviano, tenga alguna relación con Fausto Reinaga. La idea original del escritor hacía referencia en realidad a una Bolivia india que constituía la mayoría de la ciudadanía, dominada por la otra Bolivia minoritaria mestiza-criolla de herencia europea. Ver: Fausto Reinaga. *Tesis india*, La Paz, Mirada Salvaje, 2010 (1971), p. 33.

[33] El divisionismo regionalista sigue siendo una realidad social muy popular en Bolivia. La rivalidad enfrentada entre oriente y occidente forman parte de la vida cotidiana, siendo un tema de discusión política habitual. Ver, por ejemplo: Victor Hugo Aranibar. "Ensayo sobre los imaginarios bolivianos de nación: la dicotomía de la nación camba y la nación aymara*"*, en *Turismo, economía y realidad territorial*, La Paz, UMSS, 2005, en: <https://aranibarvictorblog.wordpress.com/2017/05/18/ensayo-sobre-los-imaginarios-bolivianos-de-nacion-la-dicotomia-de-la-nacion-camba-y-la-nacion-aymara/> [16 agosto 2022].

se alejaban del objetivo enfocado en la creación de la deseada unidad identitaria. Este complejo legado sociohistórico y cultural de Bolivia influirá en la experiencia vital del artista y el desarrollo de su obra, en el compromiso del pintor por representar su identidad indígena aymara-boliviana.

En los apartados siguientes analizaremos aquellos acontecimientos históricos que fueron decisivos en la conformación de la identidad nacional boliviana. A lo largo de estos procesos revisaremos las dificultades que tuvo que enfrentar la nación en la construcción de la deseada conciencia patriota de sus ciudadanos. Observaremos cómo los esfuerzos por configurar una unidad identitaria nacional partirán sobre todo de los ensayos literarios ideados por algunos intelectuales cercanos al gobierno de cada época. Algunos de estos textos llegaron a calar profundamente en la psique de los ciudadanos, a veces con efectos negativos inesperados, provocando la pesadumbre de hallarse en un país enfermo.

El segundo apartado ofrece un enfoque de cómo el Estado ideó su estrategia de unificación nacional fomentando el discurso positivo del mestizaje, para transformar el pesimismo sobre la creencia de que Bolivia era un país acabado a causa del *cholaje*: la mezcla interracial entre blancos e indígenas. Puesto que la opresión del sector indígena era cada vez más evidente, tras soportar una larga trayectoria de discriminación e injusticias, con el tiempo algunos literatos comenzaron a demandar su situación para incorporar a este colectivo en el proyecto nacional. Del análisis de estos textos literarios podremos vislumbrar el complejo panorama de una diversidad identitaria que hacía inviable la pretensión del sentimiento de unidad nacional. Revisaremos autores más modernos como Zavaleta, Prada y Rivera, que harán hincapié en esta realidad tan multitudinaria que representa el pueblo boliviano actual, configurado por un abigarramiento de realidades nacionales que nunca llegaron a fundirse en una única identidad representativa del país.

Como veremos en los siguientes apartados, la revisión de los procesos históricos que estimularon los esfuerzos por concretar en Bolivia una identidad nacional unitaria, condujeron a tomar conciencia de la existencia ineludible de múltiples subjetividades que imposibilitaban implantar esa tendencia totalitaria. Esta realidad será reconocida a nivel oficial, cuando el Estado asume que la sociedad boliviana la conforman una pluralidad de 36 naciones originarias, necesarias en la integridad nacional del país. A este cambio de conciencia gubernamental se unirá la aceptación de su legado histórico cultural, sin obviar

el remanente actual de los conflictos socioculturales gestados en época colonial, a partir de la discriminación racial y la segregación social entre blancos, mestizos e indígenas.

Esta reciente visión de identidad nacional quedará plasmada en la obra de Mamani Mamani, unida a una representación simbólica que manifiesta su pertenencia al colectivo indígena aymara. Como veremos en el último apartado de este capítulo, del conjunto de estas representaciones destaca la reproducción constante de las montañas andinas en su obra, con un acercamiento conectado con la vertiente del culturalismo telúrico y el misticismo de la madre Tierra *Pachamama*. Tanto el legado histórico como el medio sociocultural de Bolivia constituyen una base experiencial en el desarrollo de la figura de Mamani Mamani, en la inspiración de su producción artística centrada en la exaltación indígena de los Andes.

1.1. El proceso de construcción de la identidad (pluri)nacional boliviana

Durante el siglo XIX y principios del XX, la conciencia de la identidad boliviana no era sentida por la mayoría de habitantes de Bolivia. Los indígenas, la mayor parte de la población, vivían en una situación de constante marginación y esclavitud, sin ser considerados ciudadanos hasta mediados del siglo XX. Los grandes empresarios, como terratenientes y propietarios de minas, tampoco demostraban sentirse identificados con Bolivia como patria, puesto que hacían uso de su nacionalidad boliviana a título representativo, con la finalidad de generar negocios cuyas rentas les permitiera vivir en Europa. El país acuciaba un anquilosamiento que se debía principalmente a la fijación por mantener una estructura gubernamental enfocada en una visión de dominación casi feudal, semejante incluso a la época de la colonia, en donde los criollos disponían del poder absoluto que antes tenían los españoles.

Esta situación de desvinculación nacional, sentida por la mayoría de bolivianos, delataba un desinterés alimentado por el notorio fracaso en el desarrollo interno del país. Se hacía evidente una disociación entre la identidad representada por una nacionalidad boliviana defendida a nivel estatal, pero vacía de cualquier sentimiento patriota por parte de sus ciudadanos. En cambio, existían identidades culturales latentes a nivel popular manifestadas en la continuidad de las costumbres y tradiciones locales propias de cada región del país, además de aquellas asociadas a las raíces originarias de los colectivos indígenas. Pero en aquellos tiempos, esta diversidad cultural autóctona era a menudo

despreciada para intentar reproducir de manera superficial el modelo cultural occidental. O a menudo lo autóctono se trataba bajo criterio europeo, entendiendo lo boliviano como una sucesión tardía de movimientos originalmente europeos.[34]

El autor José Luis Gómez Martínez publicó *Bolivia: Un pueblo en busca de su identidad*, una obra en la que realiza una interesante síntesis del pensamiento boliviano del siglo XX, mediante el análisis del desarrollo de la conciencia nacional del país. En su libro destaca este proceso asegurando que desde la formación de la república boliviana hasta mediados del siglo XX, coexistieron dos realidades bolivianas de manera simultánea equivalentes a dos sentimientos nacionales diferentes: una Bolivia de construcción abstracta y oficial construida mediante leyes gubernamentales, representada por la Constitución, y una Bolivia de concreción efectiva mucho más sentida entre la población, propia de las costumbres y la tradición oral, encarnada en la vitalidad de lo popular. La disparidad entre estas dos vertientes sentimentales hacia lo nacional desembocó en un fenómeno generalizado de desvinculación de la conciencia identitaria "oficial". La implantación de la conciencia nacional se revestía de una complejidad que despertaba controversia, puesto que existían ciertas tendencias que confrontaban diferentes subjetividades, lo que desembocaba por ejemplo en actitudes negacionistas de la pertenencia racial indígena por parte de muchos originarios, o el ensalzamiento de la descendencia española omitiendo el recuerdo traumático del colonialismo español.[35]

Durante el siglo XIX y principios del XX, los intelectuales achacaron el estancamiento del país a la situación de atraso en la que se hallaban los indígenas -casi la mayoría de población- debido a su analfabetismo, pero también a su situación de colectivo oprimido. Con la proclamación de la independencia del país, la Constitución boliviana prometía unos ideales de libertad que no se correspondían con la realidad de sus habitantes, y a

[34] Acerca de este fenómeno de aculturación de lo local supeditado a la cultura europea, José Luis Gómez retoma la aseveración del pensador boliviano Guillermo Francovich en su ensayo *Pachamama* (1942), p.79: "Todos esos temas [los autóctonos] han sido encarados con criterio europeo, con puntos de vista que no nos corresponden. Es que el trasplante de una cultura extraña a nuestro medio es imposible. Si no creamos nuestro propio espíritu nunca llegaremos sino a una mimetización vacía, a la adopción de fórmulas que jamás nos pertenecerán por haber nacido en otros pueblos". En José Luis Gómez Martínez. *Bolivia. Un pueblo…,* op. cit., p. 55.

[35] Guillermo Francovich concibe esa actitud de negación del pasado colonial como el mito del espectro español, generado a partir de la independencia de Bolivia: "durante casi un siglo y medio hizo que los bolivianos repudiáramos primero, negáramos después y finalmente ignoráramos totalmente nuestro pasado, haciendo que nos sintiéramos huérfanos de éste". En Guillermo Francovich. *Los mitos profundos de Bolivia*. La Paz-Cochabamba, Los amigos del libro, 1987, p. 15.

pesar de que Simón Bolívar decretó la abolición del *mitanaje* y el *pongueaje*, estos se llevaron igualmente a la práctica hasta mitad del siglo XX.[36]

Autores como Guillermo Francovich, Waldo Ross y J.L Gómez Martínez, dedicaron su obra a elaborar una importante síntesis de los diferentes procesos que intercedieron en la formación de la conciencia identitaria boliviana. Fue a través del análisis de la realidad histórica y de las diferentes corrientes de pensamiento que lograron presentar un panorama completo del espíritu sociocultural de cada periodo que conformaría la Bolivia que hoy conocemos. Los pensadores coinciden en que ciertas obras clave de la literatura boliviana causaron un fuerte impacto necesario para el desarrollo del sentimiento nacional identitario. Y tendrán, como manifiestan los autores, una fuerte repercusión en la conciencia de los bolivianos con el transcurrir del tiempo. Fue a través de las obras ensayísticas *Pueblo enfermo* (1909) de Alcides Arguedas y *Creación de la pedagogía nacional* (1910) de Franz Tamayo, que muchos bolivianos tomaron una lenta conciencia de la situación crítica en la que se encontraba su país, a la vez que se comenzaba a tener presente en la opinión pública la situación de opresión que padecía el colectivo indígena anteriormente ignorado.[37]

Arguedas criticará duramente las causas internas por las que Bolivia se encontraba atrasada, tratando a su vez de realizar un análisis del carácter y la realidad mestiza de los bolivianos. Posteriormente, Tamayo exaltará el valor de la cultura local cuando medita acerca de la imitación e implantación de sistemas educativos foráneos y los problemas que esto acarreaba por ser extraños a la realidad del país. En estos primeros acercamientos a la psicología del pueblo boliviano se reflexiona al tomar conciencia de su diversidad racial y su relación con el fenómeno del mestizaje, para enfocarlo desde diferentes perspectivas en la creación de discursos intelectuales que contribuyan a la concreción de la conciencia nacional.

Posteriormente, la historia boliviana inicia un proceso de cambios significativos determinantes en el desarrollo de la conciencia de la identidad nacional. Este comienza

[36] La *mita* era el trabajo gratuito y forzoso que el indígena estaba obligado a cumplir, se remonta a tiempos precolombinos. Durante la colonia, el virrey Francisco de Toledo estableció en 1572 el *mitanaje* en la minería, con el fin de mantener bajo el costo de la extracción de minerales. El *pongueaje* es el servicio personal y doméstico gratuito llevado a cabo por el indígena. Se remonta también a tiempos incaicos, pero resurge en época colonial entre los indígenas sin tierra que entran al servicio de un hacendado. En José Luis Gómez Martínez. *Bolivia. Un pueblo*…, op. cit., p. 22.

[37] J.L Gómez Martínez. *Bolivia: Un pueblo en busca de su identidad*. La Paz-Cochabamba, Los amigos del libro, 1988; Guillermo Francovich. *La filosofía en Bolivia*. La Paz, Juventud, 1987; Waldo Ross. *Hijos de la roca*, México, Orion, 1954.

con la Guerra del Chaco (1932-1935). Si nos enfocamos brevemente en el campo de la literatura, las ideas de las minorías intelectuales como Augusto Céspedes y Carlos Montenegro comienzan a vislumbrar una esperanza de recuperación, modificando las creencias pesimistas sobre la realidad del pueblo boliviano a partir de una renovación en la valorización de lo autóctono. Será el preludio de un proceso que culminará con la revolución de 1952. La Guerra del Chaco se desarrolla entre los bandos enfrentados de Bolivia contra Paraguay, engrosando con soldados indígenas la mayoría de las filas bolivianas. En ese tiempo, este colectivo todavía acusaba un estado de marginación con respecto a sus derechos de ciudadanía, y aún se les obligaba a combatir en una guerra en la que no sentían la necesidad de defensa de una patria que enajenaba sus necesidades, ni comprendían las razones o intereses que la motivaban.

Según comenta José Luís Gómez, algunos intelectuales realizarán un esfuerzo por comprender la situación de los indígenas, pero esta motivación provenía en primera instancia de remediar su situación en cuanto temían una sublevación, lo que suponía una amenaza para la integridad del país al constituir la mayoría poblacional de Bolivia. Estos escritores demandarán la necesidad de una reforma social que contemple mejoras en la calidad de vida de los indígenas, que alcanzaría resonancia en obras literarias como *Aluvión de fuego* (1935) de Óscar Cerruto y *La tragedia del Altiplano* (1935) de Tristán Marof. Estas novelas mantienen un tono indigenista con tintes socialistas, justificando la necesidad de rebelión de los indígenas contra las causas de su opresión para integrarse en la nación sin perder la autenticidad de su identidad originaria.[38]

Un segundo suceso histórico, que aguardaba un avance en los intentos del Estado por construir una conciencia nacionalista boliviana, sucede a partir de la revolución de 1952. Desde el gobierno se tomará en cuenta la situación desfavorecida y marginada de los indígenas hasta estudiar cómo integrarlos en el proyecto nacional. Con la Revolución del 52 se expropian las minas y se consigue eliminar el sistema de haciendas y el *pongueaje*, el minero y el campesino adquieren la ciudadanía boliviana y exigen participación en el gobierno del país.[39]

Según Beatriz Rossells, el intento de integración de los indígenas al proyecto nacional escondía un interés homogeneizador promovido por la ideología política del gobierno del

[38] J.L. Gómez Martínez. *Bolivia Un pueblo*…, op. cit., p. 269.
[39] Ibid., p. 323.

MNR (Movimiento Nacional Revolucionario) que ascendió al poder, centrada en el indigenismo y el mestizaje. A pesar de que se impulsaron campañas de recuperación del patrimonio cultural que abarcaron la arqueología y el folklore, nunca existió por parte del Estado una voluntad sincera de estudio para la recuperación de las tradiciones y el reconocimiento de la historia reivindicativa de las comunidades indígenas. Se obviaron incluso sus formas de organización política tradicionales para imponer, por ejemplo, el sindicalismo campesino.[40]

Mediante la valoración de la riqueza cultural autóctona se pretendía estimular un sentir de pertenencia colectiva que sirviera también para desmarcarse de la anterior tendencia a imitar los modelos europeos. Entra aquí en juego la recuperación del indigenismo como movimiento sociocultural, desarrollado anteriormente entre las décadas de 1920-1940. Su producción cultural se retoma y se promociona en servicio de la política de Estado centrada en la transmisión de la falsa imagen unitaria del mestizaje. Desde el indigenismo se intentó trasladar al colectivo ciudadano un mensaje de revalorización de lo autóctono desde la reproducción de lo popular local, mediante la exaltación de la imagen idealizada del indígena, el pasado ancestral y la fuerza del paisaje boliviano.[41]

A partir del ascenso del MNR se promovió también la divulgación de un imaginario de gran impacto visual que canalizara las pretensiones de fortalecimiento en la unidad de la conciencia nacional. Y para ello, el indigenismo enfocado desde el desarrollo de las artes plásticas fue un factor importante que alcanzó mayor difusión mediante la prensa escrita, al reproducir obras de arte y publicitar exposiciones artísticas. El Museo de la Revolución Nacional se constituyó como referente de la promoción de la pintura mural popular con reminiscencias indigenistas, sobre todo gracias a la imponente obra de Miguel Alandía Pantoja, con sus murales desarrollados entre 1957-1958.[42]

La Revolución de 1952 también supuso un despliegue propagandístico a través de la literatura. La obra de Carlos Montenegro *Nacionalismo y coloniaje* (1953) fue especialmente importante en ese momento. En ella el autor superaba el discurso

[40] Beatriz Rossells. "Espejos y máscaras de la identidad. El discurso indigenista en las artes plásticas. (1900-1950)", en Instituto de Estudios Bolivianos. *El discurso del pre-52*, La Paz, ed. Cima, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UMSA, 2004, pp. 362-363.
[41] Ibid., pp. 307, 367.
[42] Ibid., pp. 323, 363. El indigenismo boliviano no llegó a concretarse como escuela o movimiento homogéneo, muchos de los artistas que lo desarrollaron también trabajaron desde otras corrientes artísticas. Destacan como principales pintores indigenistas bolivianos: Cecilio Guzmán de Rojas, Mario Alejandro Yllanes y Arturo Borda. Y también los artistas David Crespo Gastelú, Marina Núñez del Prado, Juan Rimsa, Gil Imaná y Mª Luisa Pacheco.

separatista entre mestizos y cholos para enfocarse en preparar al país contra el avance de los intereses del imperialismo, favoreciendo el intento de construcción de un modelo nacionalista para el país. Pero, aun así, y a pesar de todos los esfuerzos del gobierno, no será posible el desarrollo pleno de una conciencia nacional totalizante e integradora para el conjunto de la población boliviana. Es por ello que Gómez Martínez resume la revolución del 52 en un proyecto nacionalista inconcluso:

> Quizás sea esta la herencia más trágica de la revolución de 1952: se destruyó un orden, pero no se supo construir uno nuevo; no se llegó a formular un programa nacional de acuerdo con la realidad del país y capaz de iniciar de inmediato una planificación progresista de sus propios recursos. Se proponían medidas a menudo utópicas, muy superiores a las posibilidades del gobierno que, además, se perdían en estudios y disposiciones legislativas que no se apoyaban luego con los recursos del presupuesto nacional.[43]

El exvicepresidente boliviano Álvaro García Linera realiza en la actualidad una reflexión importante acerca de las dinámicas del gobierno del MNR que siguieron a la revolución de 1952, en las que la dominación y sumisión de los pueblos indígenas al Estado fueron el común denominador tras defender un programa político sustentado en el falso discurso del mestizaje, con la pretensión de dar continuidad a las anteriores prácticas coloniales de marginación social. Linera resuelve los períodos gubernamentales entre 1952 y 2005 denominándolos Estados aparentes, por su incapacidad expresa en la representación y defensa del conjunto identitario boliviano:

> Si en tiempos republicanos la bolivianidad era para todos, pero la ciudadanía para pocos, ahora todos los bolivianos serán ciudadanos con derechos, siempre y cuando dejen de ser indios, hablen castellano, entierren sus identidades indígenas, abandonen sus idiomas originarios en manos de los abuelos o del pasado, vayan al cuartel, aprendan la civilidad estatal, veneren a los héroes de la narrativa oficial, y acepten la ilusión de la pertenencia a una supuesta identidad común, "mestiza". Los límites de esta lógica nacional serán precisamente la herencia colonial restaurada ya no como exclusión sino, peor aún, como prejuicio colectivo de masas. […] De ahí que la democratización de la nación post 52 será una democratización falaz, superficial, aparente. Una nación plena no puede renunciar a la identidad orgánica de sus componentes, y si lo hace es demográficamente incompleta, sustancialmente segregacionista y a la larga inconsistente. […] Se requiere la

[43] J.L. Gómez Martínez. *Bolivia Un pueblo*…, op. cit., pp. 317-318.

> concurrencia de éstos en el Estado como ciudadanos, pero más que eso, de su historia y organización como derecho e institución. Sin la concurrencia de esto, sigue siendo un Estado aparente, como en tiempos de las oligarquías. Y eso es lo que a fin de cuentas sucedió con el Estado entre 1952 y el 2005.[44]

El gobierno del partido MNR, que tras la revolución del 1952 había conquistado el poder, fue perdiendo la cohesión política del Estado. Tras un breve periodo de estabilidad, se alternan diferentes periodos entre democracia y dictadura que evidencian una constante tensión y fragilidad en la conquista de la hegemonía estatal de Bolivia, por lo que dio paso a partir de 1980 a una grave crisis económica:

> Desde la revolución de abril de 1952 hasta el presente, Bolivia vivió periodos democráticos entre 1952-1964 (gobiernos de Víctor paz Estenssoro y Hernán Siles Suazo), en 1969 (gobierno de Luis Adolfo Siles), en 1979 (gobierno de Wálter Guevara Arze), entre 1979-1980 (gobierno de Lidia Gueiller) y entre 1982-2007 (gobiernos de Hernán Siles Suazo, Víctor Paz Estenssoro, Jaime Paz Zamora, Gonzalo Sánchez de Lozada, Hugo Bánzer, Jorge Quiroga, Carlos Mesa Gisbert, Eduardo Rodríguez y Evo Morales). Los periodos de dictadura militar ocurrieron entre 1964-1969 (gobiernos de René Barrientos y Alfredo Ovando), 1969-1979 (gobiernos de Alfredo Ovando, Juan José Torres, Hugo Bánzer, Juan Pereda, David Padilla), en 1979 (gobierno de Alberto Natusch), y entre 1980-1982 (gobiernos de Luis García Meza, Celso Torrelio y Guido Vildoso).[45]

Frente a esta situación, los movimientos sociales indígenas aparecen en una escena de lucha continuada frente a la opresión de los sucesivos gobiernos estatales. Desde las corrientes del indianismo y el katarismo se impulsó una actividad política organizada por colectivos indígenas quechuas y aymaras, integrantes del campesinado sindicalizado y el proletariado minero, que exaltaban la identidad indígena y demandaban su participación en el Estado. García Linera llega a la conclusión de que el resultado de esa larga lucha por restablecer los derechos de los indígenas y alcanzar el protagonismo en la soberanía del país culmina en la constitución del Estado Plurinacional.

> La insurgencia del indianismo-katarismo desde los años 70 del siglo XX, con el fortalecimiento del movimiento indígena-campesino, las marchas en defensa de la hoja

[44] Álvaro García Linera. *Identidad boliviana*. *Nación, mestizaje y plurinacionalidad*. La Paz, Vicepresidencia del Estado, Presidencia de la Asamblea Legislativa Plurinacional, 2014, pp. 41-42.
[45] Ramón Pajuelo Teves. *Reinventando comunidades imaginadas: movimientos indígenas, nación y procesos sociopolíticos en los países centroandinos*. Lima, IEP Ediciones, 2014.

> de coca y la soberanía, las grandes sublevaciones del 2000 al 2005 en contra del neoliberalismo, y la revolución democrática cultural iniciada el 2006, que desembocarán en la formación del Estado Plurinacional. ¿Qué significa el Estado Plurinacional en términos de la construcción de la nación? En principio, el reconocimiento de la existencia de las naciones indígenas en la construcción material del nuevo Estado. […] Las luchas discurrieron por la opción de la indianización del Estado boliviano, y la creciente indianización de la identidad boliviana, como el lugar de unificación de las diversas identidades indígenas y no indígenas, paralelamente al reforzamiento cultural de la propia identidad indígena.[46]

Desde la acción del partido político MAS-IPSP (Movimiento al Socialismo – Instrumento Político por la Soberanía de los Pueblos), en el que militó el presidente Evo Morales, se cumplió la misión de canalizar las demandas de la lucha indígena. Se conformó un importante movimiento social que a su vez se estructuraba en forma de federación, integrando diferentes organizaciones sociales. Desde este partido se defiende todavía un discurso nacionalista que reivindica la Soberanía Nacional de los pueblos originarios, a favor no sólo de obreros, campesinos, mineros o clase media, sino directamente, por primera vez en la historia de Bolivia, del colectivo indígena.

En 1996, el liderazgo de Evo Morales se consolida dentro del movimiento campesino cocalero, ganando protagonismo en las elecciones municipales de 1999 para enfrentar las políticas neoliberales y la represión a los colectivos sociales por el decreto-ley "coca cero" durante el gobierno de Hugo Banzer Suárez (1997-2001). Y gana todavía mayor resonancia política tras la Guerra del Agua de Cochabamba (2000), las rebeliones aymaras de 2000-2001 y las movilizaciones cocaleras del Chapare. El MAS-IPSP tuvo presencia política en los momentos más complicados que originaron las crisis de Estado durante la Primera Guerra del Gas (2003), en oposición a la exportación del gas boliviano a EE.UU. y la Segunda Guerra del Gas (2005), en la que apoyó la nacionalización de hidrocarburos. Fue en ese mismo año que Evo Morales ganó las elecciones por mayoría absoluta de votaciones, accediendo a la presidencia del Estado en 2006, reconocido como el primer presidente indígena de Bolivia.[47]

---

[46] Álvaro García Linera. *Identidad boliviana*…, op. cit., pp. 43, 53.

[47] Hervé Do Alto. "El MAS-IPSP boliviano, entre movimiento social y partido político", en *Scielo*, anal. polit. Vol.21, nº62, Bogotá, enero – abril 2008, en: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-47052008000100002> [30 agosto 2022].

El gobierno de Evo Morales se centró en un programa político que apoyaba mejoras sociales además de impulsar el desarrollo del país. Se definió un nuevo modelo económico bajo los términos: "economía social de mercado", "socialismo de competencia" y "capitalismo andino". De sus políticas gubernamentales destacan la defensa del uso tradicional y autóctono de la hoja de coca, la creación de la asamblea constituyente, la lucha contra la corrupción, la reforma agraria en base a la reivindicación de la tierra para las comunidades indígenas, el apoyo al microempresario y al pequeño campesino, la nacionalización de los hidrocarburos, la reforma educativa y la mejora del sistema de pensiones.[48]

Son muchos los análisis socioeconómicos que defienden que el resultado de la recuperación de la soberanía sobre los recursos naturales de Bolivia supuso no sólo el incremento de los ingresos destinados a fortalecer el Tesoro Nacional de la Nación. Este hecho posibilitó realizar inversiones necesarias e importantes para el país. Reafirmar su nacionalización significaba una revolución económica capaz de restituir la dignidad al pueblo boliviano en el manejo de sus propios recursos, eligiendo invertir en el mismo territorio para evitar la fuga de capitales a occidente que otrora fue práctica habitual de la élite empresarial del siglo XIX e inicios del XX.

El gobierno del presidente no fue nada fácil, desde los inicios de su mandato Evo Morales manifestó diferentes intentos de golpe de Estado por parte del gobierno de EE.UU. Su ideología claramente antiimperialista determinó toda una trayectoria de relaciones tensas generadas por la negativa del presidente al doblegamiento habitual de los gobiernos neoliberales anteriores frente a la política de control de EE.UU. Por entonces, su estrategia cooperativista se había centrado en utilizar su apoyo económico, militar, y de lucha contra el narcotráfico para interferir con tenacidad en la esfera política boliviana. La amenaza de Morales con retirar la visa de ingreso a Bolivia a los funcionarios estadounidenses, o la ruptura del Tratado de Libre Comercio al firmar el Tratado Comercial de los Pueblos con Venezuela y Cuba, acrecentaron el conflicto entre los dos países.[49]

Diversos investigadores como el periodista e historiador Vijay Prashad afirman que el derrocamiento de Evo Morales en el 2019, acusado de manipular los resultados

[48] Francisco Pineda. *Evo Morales. El cambio comenzó en Bolivia*, Córdoba, Almuzara, 2007, pp. 13, 35, 51.
[49] Ibid., pp. 107-111.

electorales, fue en realidad un verdadero golpe de Estado orquestado por los EE.UU. Circulaban rumores en Bolivia de que la policía iba a permitir el acceso a las milicias de la derecha para ingresar en el palacio presidencial y asesinar a Evo Morales, pero fue quizás la gran popularidad del presidente que evitó ese plan de ataque tan directo. Los recursos naturales claves de Bolivia, como los combustibles fósiles y las grandes reservas de litio, siempre despertaron el apetito de las empresas transnacionales, que esperaban ansiosamente la ocasión de privatizarlos sorteando de alguna forma la negativa de Morales.

La oligarquía boliviana representada por Carlos Mesa, expresidente anterior a Evo Morales, que dimitió en 2005 al verse desbordado por la crisis boliviana derivada de las guerras del agua y del gas, no aceptó la derrota en las elecciones de 2019. La OEA (Organización de los Estados Americanos), muy influenciada por EE.UU., revisó los resultados y comunicó irregularidades en el conteo de los votos sin presentar ninguna evidencia que constatara tal conclusión. Sin embargo, El *Center for Economic and Policy Research* comunicó que no existieron tales irregularidades. No obstante, la oligarquía derechista boliviana se sirvió de la comunicación de la OEA para invalidar el resultado electoral e invadir las calles junto a las fuerzas de la policía, lo que provocó una rebelión civil a pesar de que Morales comunicara públicamente la posibilidad de convocar nuevas elecciones, incluso nombrando un nuevo tribunal electoral. Las Fuerzas Armadas representadas por el general William Kaliman, formado en EE.UU., exigieron al presidente su renuncia. La presión y las amenazas contra la persona de Morales fueron muy tenaces, obligando al expresidente a abandonar Bolivia.[50]

El breve gobierno que siguió a partir del interinaje de Jeanine Áñez (2019-2020), dirigente del Movimiento Demócrata Social y opositora conservadora al gobierno de Evo Morales, finalizó en una condena de diez años de prisión tras ser enjuiciada por el caso: Golpe de Estado contra Evo Morales, por su autoproclamación y la vulneración de las normas de sucesión constitucionales de Bolivia. Tras las elecciones generales de 2020, el economista Luis Arce, que había trabajado durante el gobierno de Evo Morales como

[50] Vijay Prashad. "Dinamita en las calles", en *Balas de Washington. Historias de la CIA, intervención y golpes de Estado*, Barcelona, ed. Bellaterra (Cultura21, SCCL), 2020, pp. 206-211.

ministro de Economía y Finanzas Públicas, fue elegido presidente, cumpliendo todavía su mandato en la actualidad.[51]

1.2. El conflicto entre el mestizaje y lo indígena

Desde tiempos coloniales y la proclamación de la República, la concepción de lo mestizo como pertenencia identitaria nunca fue asumida por la sociedad boliviana con naturalidad. Los prejuicios que separaban lo blanco de lo indígena pretendieron construir una clasificación social bien delimitada, en una escala de ascensión sociocultural que siempre tendía como punto de mira a alcanzar el referente ideal del hombre blanco occidental, pero nunca el modelo indígena originario. La construcción de la idea de nación se realizó a partir de novelas y ensayos que giraban en torno a la concepción de la identidad mestiza. Si bien algunos intelectuales, como Alcides Arguedas en *Pueblo enfermo*, la interpretaron de una manera abiertamente negativa, Franz Tamayo, a partir de su obra *La creación de la pedagogía nacional*, transforma esa visión pesimista en una nueva reformulación del mestizaje como base primordial sobre la cual construir la identidad nacional boliviana.

La obra de Alcides Arguedas consideraba que la mezcla entre blancos e indígenas generaba en el mestizo la combinación de los peores defectos de ambas razas. Y contemplaba esa diversidad racial como un escenario caótico que conducía al atraso del país, dando como resultado un pueblo enfermo: "Debemos convenir, franca, corajudamente, sin ambages, que estamos enfermos, o mejor, que hemos nacido enfermos y que nuestra disolución puede ser cierta, no como pueblo, porque esto, sin ser imposible, sería difícil, sino como raza."[52]

En su libro sentencia el resultado del mestizaje como la razón principal del debilitamiento del país: "Es el mestizaje el fenómeno más visible en Bolivia, el más avasallador y el único que explica racionalmente y de manera satisfactoria su actual retroceso." Y refuerza su mensaje citando a Hitler en referencia a *Mein Kampf* (1925) y su ideal de conservación de la pureza racial: "Todo cruzamiento de razas conduce fatalmente, tarde o temprano, a

[51] EFE. "El gobierno boliviano dice que la sentencia contra Áñez es un precedente histórico", en *EFE América* (11-06-22), en: <https://www.efe.com/efe/america/politica/el-gobierno-boliviano-dice-que-la-sentencia-contra-anez-es-un-precedente-historico/20000035-4829267> [18 septiembre 2022].
[52] Alcides Arguedas. *Pueblo enfermo*, La Paz, América, 1996 (1909), p. 176.

la extinción del producto híbrido mientras en el ambiente coexista, en alguna forma de unidad racial."[53]

La mayoría de los comentarios que Alcides Arguedas dedica a los indígenas se basan en los prejuicios racistas de la minoría oligárquica, y a pesar de que sus escritos estaban dirigidos a un público reducido, la consideración de Bolivia como pueblo enfermo alcanzó tal popularidad que acabó afectando el sentido de conciencia identitaria nacional. La visión que traslada de los indígenas es la de seres inferiores que despertaban compasión debido a la vida miserable que debían sobrellevar por su condición. En su discurso llega a compararlos con animales salvajes expuestos a la difícil vida de subsistencia en el campo. Y en determinadas ocasiones llega hasta señalar despectivamente su supuesta incapacidad intelectual:

> Resignada víctima de toda suerte de fatalidades, lo es desde que nace, pues muchas veces, como las bestias, nace en el campo, porque el ser que lo lleva en sus entrañas labora las de tierra dura, expuesto al frío que abre grietas en los labios y agarrota los dedos, imposibilitando manejar las herramientas de labranza. […] Los elementos inferiores desde el punto de vista racial, desprovistos, por tanto, de educación esmerada en el hogar, perezosos e indolentes, cualquiera que sea el campo en que actúen, se hallan incapacitados para elevarse a las esferas de la alta especulación, o siquiera de la alta cultura y seguir una directiva mental.[54]

Tamayo, en cambio, se opone a las conclusiones de Arguedas, puesto que opina que el conjunto étnico es un componente importante que participa de la formación nacional. Toma conciencia de la situación marginada y explotada del indígena, puesto que reconoce que Bolivia se sustentaba gracias a su fuerza bruta, al ser potencialmente responsables del impulso del 90% de la energía del país:[55]

> ¿Cómo explicar el odio real y el desprecio aparente del blanco por el indio? Es el rencor previo de quien se sabe condenado a claudicar y plegar un día ante el vencido de ayer; y es este sentimiento malsano que se ha traducido en inhumanas leyes coloniales y, lo que es peor, en absurdas costumbres privadas y públicas; y es él que ha creado, tratándose concretamente de Bolivia, este incomprensible estado, de una nación que vive de algo y

[53] Ibid., pp. 264-265.
[54] Ibid., pp. 37, 265.
[55] Franz Tamayo. *Creación de la pedagogía nacional*, La Paz, Juventud, 1986, p. 58.

> de alguien y que a la vez pone un empeño sensible en destruir y aniquilar ese algo y ese alguien. Diríase el rencor suicida.[56]

Javier Sanjinés plantea cómo Tamayo, a través de su obra, pretendía reconstruir la visión de Bolivia para librarla del diagnóstico de pueblo enfermo. Para ello, recogió en su libro *Creación de la pedagogía nacional* los artículos publicados en prensa que perfilaban en su conjunto una estrategia educativa capaz de fortalecer la identidad del país, valorando positivamente la identidad mestiza. Tamayo defendía la incorporación del indígena en su proyecto pedagógico, y le denomina "depositario de la energía nacional", puesto que reconocía en su resistencia física la fuerza necesaria para sustentar al país. No obstante, otorgaba una posición de clase superior al mestizo justificada por una "supuesta" mayor inteligencia adecuada a su posición activa en las ciudades, siguiendo los parámetros del progreso occidental condicionados por la cultura europea.

Para Franz Tamayo, la incorporación del colectivo indígena al proyecto nacional es entendida como adecuación y amoldamiento a los preceptos socioculturales de origen blanco-europeo. En su obra llega a justificar que el país debía avanzar implantando una pedagogía diferente para indígenas y mestizos: a través de una metodología paternalista que con paciencia integrara al indígena al proyecto nacional, puesto que gozaba de una fuerza y voluntad que el mestizo no poseía, y una pedagogía dirigida al mestizo que potenciara su intelecto para dirigir el país. Tamayo llegó a definir los diferentes grupos sociales bolivianos desde su concepción de identidad nacional, teniendo en cuenta al colectivo indígena, pero definiendo los límites de cada grupo. Por eso Javier Sanjinés señala que, aunque Tamayo relaciona al indio con el mestizo, impide mediante un riguroso control del imaginario social que el indígena llegue a ser considerado del todo mestizo, lo que evitaba así su ascenso social.[57]

A lo largo de la historia boliviana continuaron los discursos intelectuales en torno a la clasificación de la diversidad racial de su sociedad a partir de tres categorías generales que resultaban limitantes: blancos, indios y mestizos. Ello despertó una subjetividad sensible a la creciente segregación de la ciudadanía, siempre dispuesta a separar todo aquello considerado que fuese indio de lo que no lo era. El punto intermedio, lo mestizo

[56] Ibid., pp. 61-62.
[57] Javier Sanjinés. "Narrativas de identidad. De la nación mestiza a los recientes desplazamientos de la metáfora social en Bolivia.", en *Cuadernos De Literatura*, 18(35), 2014, p. 34, en: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/8576> [06 abril 2022].

o *cholo*, acabaría por convertirse con el transcurso del tiempo en una etiqueta de clasificación social incómoda y controvertida, equiparable también a la identificación racial india.[58]

Otras propuestas ideológicas situadas entre 1930-1940 intentaron desmarcarse del mestizaje idealista que planteó Franz Tamayo. Las intenciones del nacionalismo revolucionario de los intelectuales Augusto Céspedes y Carlos Montenegro, además del socialismo, el indigenismo boliviano y el culturalismo telúrico, confluyeron en un intento por reunir lo nacional con el componente étnico del país a partir de la exaltación de lo autóctono. Estas vertientes de pensamiento alcanzaron una difusión importante en el país, llegando a influir tanto en la vida política como en la producción artística del momento:

> El indigenismo apareció en el pensamiento boliviano simultáneamente con el nacionalismo y el socialismo. Reaccionando contra el modernismo que había buscado para el arte inspiraciones ajenas a la realidad boliviana, el indigenismo apareció como una expresión de sinceridad intelectual y artística, como una necesidad de aproximarse a las modalidades de la vida nacional y a los temas propios del país. Novelistas, poetas, escritores, pintores, escultores, abandonaron […] la inspiración exótica para buscar sus temas en lo terrígeno, que adquirió así categoría de movimiento estético fundamental. […] El nacionalismo, aspirando a dar a la nacionalidad su autonomía y a independizarla de toda clase de servidumbres tenía que volverse naturalmente hacia lo indígena buscando en este los elementos de diferenciación y de caracterización cultural para el país. En cuanto al socialismo, […] tampoco podía dejar de interesarse por los indios, que son la mayoría de la población.[59]

Resulta interesante a la vez que significativo, cómo a partir de la revolución de 1952, el concepto de mestizaje es utilizado como herramienta en torno a la cual se intenta construir una conciencia integradora que abarque la totalidad del pueblo boliviano, encubriendo estratégicamente su realidad étnica tan diversa. Javier Sanjinés refiere cómo los intelectuales y políticos que apoyaron la revolución desde el partido del MNR lograron conseguir el apoyo de la mayoría de las clases medias, hasta desbancar a la oligarquía que gobernaba anteriormente el país. Para ello, elaboraron un discurso ideológico centrado en el pensamiento de escritores bolivianos de principios del siglo XX, especialmente Franz

[58] J.L.Gómez Martínez. *Bolivia: un pueblo…*, op. cit., p. 83.
[59] Guillermo Francovich. *El pensamiento boliviano en el s.XX*, México, Fondo de cultura económica, 1956, pp. 85-86.

Tamayo y otros, como Jaime Mendoza, autores que exaltaban la raza indígena -aunque de manera idealizada- y la fuerza telúrica de la geografía boliviana.[60]

A partir de sus obras desarrollaron una ideología enfocada en construir un sentimiento de cohesión patriota que Sanjinés denomina "ciudadanización" mestiza. El autor sostiene que esta supuesta construcción identitaria todavía persiste a día de hoy, puesto que, bajo la etiqueta del mestizaje, se pretende incluir de manera totalizante toda una gran variedad étnica que sirva de justificación a una imaginada unidad nacional. Relata así las consecuencias que tuvo imponer la identidad mestiza como representación del pueblo boliviano:

> […] Dicha empresa implicó borrar por completo los resabios de la concepción oligárquica que veía al indígena como un bárbaro irrecuperable, los ideólogos del "nacionalismo revolucionario" no vacilaron en reinventar el pasado- a veces apropiándose de figuras indígenas del pasado colonial con la finalidad de reforzar la construcción imaginaria de una mítica clase media- para darle un imaginario mestizo mucho más sólido.[61]

Integrar al colectivo indígena dentro del proyecto nacional significaba en realidad absorber su identidad fundiéndola con lo mestizo para invisibilizar sus ancestrales formas de organización social-comunitaria, obviando la profundidad de sus culturas en una ensoñación idealista exótica, enfocada en señalar sus diferencias físicas a causa de la apariencia racial. El gobierno del MNR dirigió esta voluntad al promocionar la corriente del indigenismo, en una estética que parecía ensalzar la imagen de lo indio, aunque vaciada de cualquier aproximación realista que difundiera en profundidad la riqueza cultural indígena.

La socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, conocida por sus estudios sobre la repercusión que los movimientos indígenas tuvieron en el desarrollo de la historia del país, comenta que el Estado gobernado por el MNR ideó la estrategia de convencimiento del pueblo boliviano al asegurar que el proceso de "campesinización" del país había terminado con los indígenas y oligarcas, dando por finalizado el proceso de dominación

[60] Javier Sanjinés. *El espejismo del mestizaje. (Mestizaje upside-down. Aesthetic politics in modern Bolivia)*, La Paz, IFEA Instituto Francés de Estudios Andinos, 2005, p. 16.
[61] Ibid., p. 17.

colonial. A partir de esa propaganda se consideraba que los bolivianos constituirían una nueva conciencia nacional, unificada bajo la concepción de la identidad mestiza.[62]

La propuesta de inclusión totalizante de los ciudadanos bolivianos a partir de la negación de su diversidad identitaria lleva a considerar que las directrices políticas del MNR se configuraron a partir de un patrón autoritario no democrático, a pesar de que a menudo se considerara a la Revolución del 52 como el acontecimiento democratizador más importante de la Bolivia contemporánea. El MNR gobernó imponiendo en la conciencia ciudadana un sentido de pertenencia nacional mestiza sin modificar la estructura colonial del poder, puesto que continuaba siendo monopolizado por una minoría, esta vez por la casta mestizo-criolla que manejaba el Estado.

Desde esta posición, se inició un proceso de reconversión de la realidad: "La imagen que se quiso crear fue la de un campesino parcelario, mestizo, castellanizado, e integrado al mercado".[63] Una concepción insuficiente de la realidad identitaria del pueblo boliviano, creada a partir de un efectivo despliegue propagandístico cultural que tuvo resonancia más allá del desarrollo político, aplicado también al panorama artístico de las artes plásticas y la literatura. Según el expresidente boliviano Álvaro García Linera, el período gubernamental que siguió a la revolución nacional de 1952 se centró en la lógica nacional del mestizaje, pero ya "no como exclusión sino, peor aún, como prejuicio colectivo de masas" que logró profundizar en la herida colonial con respecto a la invisibilidad de las identidades indígenas.[64]

Más adelante, la obra de René Zavaleta Mercado *Lo nacional popular en Bolivia* (1986), introdujo algunos cambios necesarios para el desarrollo del discurso de la identidad boliviana, al poner atención a la cuestión de su diversidad multicultural. Como novedad, desarrolla la idea del abigarramiento social, haciendo referencia a la mezcla de culturas y subjetividades identitarias tan variadas que convivían en la contemporaneidad boliviana. Para Zavaleta existía una superposición compleja del legado hereditario procedente de anteriores formas de organización social que confluían simultáneamente en la realidad sociocultural boliviana de su tiempo, sin lograr fusionarse en una unidad homogénea.

[62] Silvia Rivera Cusicanqui. "La raíz: colonizadores y colonizados", en Albó, Xavier y Barrios, Raúl (eds). *Violencias encubiertas en Bolivia*. Vol 1, La Paz, CIPCA/Ayuwiri, 1993, pp. 80-89. Citado en Javier Sanjinés. *El espejismo del mestizaje*…, op. cit., p. 17.
[63] Ibid., p. 18.
[64] Álvaro García Linera. *Identidad boliviana.*, op.cit., p. 41.

Entre estas formas de organización social se encontraba la tradición comunitaria indígena milenaria, las disposiciones señoriales de época colonial, y la instauración del reciente sistema capitalista, que el autor denunciaba no llegar a consolidarse en su plenitud. Zavaleta acusaba como responsables a las políticas estatales que impedían el desarrollo de Bolivia, así como diversas prácticas socioeconómicas y modos de producción que continuaban estancados en el país, centralizados en el ejercicio de un poder básicamente señorial, constituido según el autor desde un "Estado aparente" que gobernaba todavía reproduciendo las prácticas coloniales. René Zavaleta describió así el fenómeno del abigarramiento social en Bolivia:[65]

> […] Verdaderas densidades temporales mezcladas, no obstante, no solo entre sí del modo más variado, sino también con el particularismo de cada región, porque aquí cada valle es una patria, en un compuesto en el que cada pueblo viste, canta, come y produce de un modo particular y todos hablan lenguas y acentos diferentes sin que unos ni otros puedan llamarse por un instante la lengua universal de todos.[66]

Zavaleta creía también que la crisis era el punto culminante en donde confluía una sociedad abigarrada constituida por múltiples diferencias, puesto que así, entre los campesinos parcelarios, los trabajadores mineros, los indígenas y los habitantes urbanos, subsistía un común denominador: "el único tiempo común a todas estas formas es la crisis general que las cubre, o sea, la política."[67]

La disparidad de este tipo de sociedad abigarrada frente al modelo de sociedad capitalista europea, presenta un sentido negativo desde el punto de vista de René Zavaleta. El autor encuentra una tensión rival difícil de resolver entre la instauración del capitalismo como modelo promotor del desarrollo de la modernidad y las formas de organización social comunitaria que se encuentran todavía arraigadas de manera ancestral entre las comunidades originarias.

Más adelante, la idea del abigarramiento social en Bolivia evoluciona superando el discurso limitante del mestizaje, y con el tiempo, otros intelectuales suman sus aportaciones para enriquecer con otros matices el sentido compartido de pertenencia identitaria plural. Raúl Prada, por ejemplo, somete a revisión la idea de lo abigarrado de

---

[65] Diego Álvarez. "Caracterización general de la noción de abigarramiento en Raúl Prada.", en *Ciencia Política*, nº14(28), 2019, pp. 49-69, en: <https://doi.org/10.15446/cp.v14n28. 80692> [12 octubre 2022].
[66] René Zavaleta. "Las masas en noviembre", en Luis Tapia (Comp.). *René Zavaleta. La autodeterminación de las masas*, Bogotá, Siglo del hombre, 2009, p. 214.
[67] Ibid., p. 216.

René Zavaleta, y añade que el capitalismo no tendría por qué ser el modelo definitivo de la modernidad. Además, el abigarramiento social formaría parte de cualquier sociedad moderna, puesto que estas sociedades se rigen mediante diferentes modos de producción más allá del capitalismo. Y tampoco creerá que en tiempos de crisis se despierte el momento propicio para estimular la operatividad de las sociedades abigarradas, puesto que no siempre deben sufrirla, ni ser esta el motivo de su existencia.[68]

Prada se acercará más al modelo de una multitud diversa para explicar la complejidad de la sociedad boliviana en sus trabajos dentro del grupo de intelectuales Comuna, con Luis Tapia y Álvaro García Linera como sus representantes más conocidos. Desde este grupo de investigación, centrado en sociología política, se originan trabajos conectados con el poder de lo comunitario que enlazan con la nacionalidad indígena, el fenómeno de los movimientos sociales y la historia de las subversiones indígenas.[69]

Silvia Rivera Cusicanqui también retoma el concepto de sociedad abigarrada para manifestar que la realidad contemporánea de Bolivia presenta una gran diversidad identitaria. Pero la socióloga conceptualiza lo abigarrado desde la perspectiva indígena aymara, denominándolo como "lo *ch'ixi*": una realidad en donde "coexisten en paralelo múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan." El concepto de sociedad abigarrada o *ch'ixi* conlleva un reconocimiento de toda una multiplicidad cultural única y completa por sí misma, aunque en Zavaleta implique un sentido negativo por alejarse del modelo mucho más unificado de las sociedades capitalistas.[70]

Reconocer la convivencia entre diversas variedades culturales que no llegan a fusionarse para crear una unicidad completa conduce a superar los discursos anteriores del mestizaje. Lo *ch'ixi* y lo abigarrado abren la posibilidad de aceptar la diversidad social e identitaria de Bolivia desde la variedad étnica y cultural, sin cuestionar o intentar clasificar a las personas de acuerdo a su origen o pertenencia racial. Aun así, no significa un recurso para obviar las dificultades que genera esta convivencia entre tanta diferencia cultural, ya que

[68] Raúl Prada. "Las armas de la crítica en la ontología de la praxis.", en R. Gutiérrez y J. Iturri (Eds.). *Las armas de la utopía*, La Paz: CIDES-UMSA, 1996, pp. 201-203, 124, en: <https://repositorio.umsa.bo/bitstream/handle/123456789/1532/CIDES-04.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [12 septiembre 2020].
[69] Christian J. Kanahuaty. "El campo intelectual en Bolivia: el Grupo Comuna", en *Ecuador debate 94*, Quito, abril 2015, en: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/9610/1/REXTN-ED94-11-Kanahuaty.pdf> [12 septiembre 2020].
[70] Silvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2010, pp. 6-7.

"cada diferencia se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa".[71]

En esta diversidad étnica y cultural, la autora insiste en que la identidad de lo indígena no debe ser planteada como una entidad totalmente rígida y estática en relación con la pertenencia a lo originario nativo, pero tampoco puede quedar diluida o sometida al discurso ficticio de la hibridación como mezcla sociocultural en donde se transforma la memoria ancestral para crear una concepción identitaria totalmente nueva. Por tanto, concluye que:

> Lo *ch'ixi* como alternativa a tales posturas, conjuga opuestos sin subsumir uno en el otro, yuxtaponiendo diferencias concretas que no tienden a una comunión desproblematizada. Lo *ch'ixi* constituye así una imagen poderosa para pensar la coexistencia de elementos heterogéneos que no aspiran a la fusión y que tampoco producen un término nuevo, superador y englobante.[72]

Desde el punto de vista de Silvia Rivera, lo *ch'ixi* tiende puentes para la aceptación de la diversidad étnica y cultural en una tolerancia posible dentro de la realidad contemporánea del país. Las diferencias socioculturales, promovidas a raíz de la convivencia en toda su diversidad, representan en realidad un panorama único, una multitud de variaciones identitarias que perviven en Bolivia ante la posibilidad de influenciarse mutuamente y a la vez reafirmarse en la defensa de su autenticidad. De esta manera, se desarrollan de manera espontánea en la continuidad del tiempo sin necesidad de recrear, en una mezcla, una nueva representación identitaria totalitaria y globalizante.

Los discursos que abordaban el mestizaje como problemática o fenómeno social, que partían de la fusión interracial, inspiraron en el campo cultural el concepto de lo híbrido adaptado a la metodología de los estudios poscoloniales. Autores reconocidos como Homi Bhabha, Chakraworty, Spivak y Said plantearon el análisis de las sociedades colonizadas en base a su capacidad de resistencia a la permeabilidad de la imposición de las culturas coloniales. En el ámbito latinoamericano destaca Néstor García Canclini, sociólogo conocido por sus brillantes disertaciones acerca de las culturas híbridas en la modernidad contemporánea.[73]

---

[71] Idem.
[72] Ibid., p. 7.
[73] Robert J.C, Young. *Colonial Desire. Hybridity in theory, culture and race*. New York, Taylor and Francis e-Library, 2005.

Los términos mestizaje, hibridación y sincretismo siempre han sido susceptibles de despertar conflictos en su interpretación. Si bien este último se refiere más bien a fusiones entre religiones, su sentido no queda del todo alejado de la mezcla intercultural. Aunque el mestizaje y la hibridación suelen referirse a las uniones interraciales y fusiones entre especies, Canclini elige el concepto de hibridación para reflexionar con detenimiento acerca de las complejas formas de interrelación cultural en la modernidad, especialmente en Sudamérica.[74]

Debido a la complejidad interpretativa de estos términos, demasiado sensibles a despertar susceptibilidades en relación a su proximidad con los procesos de dominio colonial, a menudo la recepción crítica altera el sentido original de las teorías de la hibridez cultural. Me refiero, por ejemplo, a las alusiones críticas que hemos mencionado con anterioridad acerca de la concepción de lo híbrido como algo nuevo, originado a partir de la fusión entre una cultura tradicional y otra nueva impuesta como hegemónica. En la siguiente referencia, Silvia Rivera vuelve a anteponer lo *ch'ixi* frente a la teoría genérica de lo híbrido:

> Hemos opuesto la idea de lo *ch'ixi* (abigarrado, manchado) a la de hibridez, en el entendido de que el escenario descrito pone de manifiesto una activa recombinación de mundos opuestos y significantes contradictorios, que forma un tejido en la frontera misma de aquellos polos antagónicos.[75]

Como veremos, la descripción de lo *ch'ixi* de Silvia Rivera no queda del todo apartada de la teoría de las culturas híbridas de Canclini. El autor constata la existencia de una realidad social contemporánea muy diversa, en donde no existe generalmente una oposición definida entre lo tradicional y lo moderno, tampoco entre lo culto y lo popular. A veces suceden procesos de recombinación cultural en donde la modernidad se mezcla con lo tradicional, cuando artistas como Mamani Mamani desarrollan temas de un pasado indígena ancestral a la vez que tratan referencias de época colonial, mientras hacen uso de tecnologías avanzadas para producir y distribuir su arte. Podríamos reconocer lo *ch'ixi* o la hibridez cultural en otros procesos artísticos del pintor en los que su arte cambia de escenario de representación de lo culto (las salas de exposición y los museos) a lo popular

[74] El autor deja muy claro el motivo de su elección del término hibridación en la introducción de su libro. Siempre manejará el concepto en torno a la reflexión de la compleja heterogeneidad cultural de la sociedad contemporánea. Néstor García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F, Grijalbo, 1989, p. 15.
[75] Silvia Rivera Cusicanqui (ed.). *Principio Potosí Reverso*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, p. 85.

(los murales públicos y los diseños de los trajes de las danzas bolivianas), y de lo popular a lo masivo (entrevistas y reportajes en TV y redes sociales).[76]

Si bien los conceptos de Sílvia Rivera y Canclini manifiestan un acercamiento a partir del reconocimiento de la disparidad social, accionada mediante interferencias culturales entre polos opuestos, tal diversidad no llega a fundirse en la creación de una nueva categoría sociocultural. Si trasladamos este supuesto al concepto actual de pertenencia identitaria en la sociedad boliviana, a pesar del avance de la modernización, la esencia cultural identitaria permanece más allá de las interconexiones, dando lugar en vez de un proceso de fusión unitario, una apertura ocasional de espacios y tiempos en los que sería posible una confluencia entre diferentes alteridades motivada por objetivos comunes. En la actualidad, la identidad indígena todavía pervive, a pesar de que el objetivo politizado de discursos anteriores intentara camuflarla tras la unidad genérica del mestizaje, siendo reconocida por el Estado Plurinacional boliviano conforme a 36 naciones originarias.

Como vimos anteriormente, los procesos históricos que se desarrollaron con la motivación de constituir una identidad boliviana única responden en realidad a los intereses gubernamentales de la élite directiva del Estado. La creación del sentimiento patriota boliviano respondía a una construcción artificial ajustada a la necesidad de centralizar las estrategias políticas de un Estado reciente, constituido en el siglo XIX que seguía las directrices de la tradición gubernamental europea. Esta forma centralista del poder resultaba más cercana a las estructuras de época colonial, pero difería completamente de las tradiciones organizativas de tipo comunitario del colectivo indígena.

A lo largo de la historia de Bolivia, su diversidad étnica originaria estaba siendo menospreciada e invisibilizada, pero la situación resultaba mucho más grave al ver censurados sus derechos, siendo abusados con los trabajos más duros, negando a los indígenas una participación activa en el proyecto nacional. Aunque a veces se planteó su incorporación con la aceptación de su ciudadanía, siempre cargaron con la consideración de tener que quedar relegados a la última posición de la escala social impuesta desde época colonial: la categoría de "indios" como sujetos socialmente infravalorados, cuando en realidad eran, por derecho natural, los habitantes originarios del territorio colonizado.

[76] Néstor García Canclini. *Culturas híbridas*… Op.cit., pp. 14, 331.

Es interesante revisar de qué manera lo indígena se mantuvo en la retaguardia de la escena sociocultural, superando incluso el proceso de extirpación de idolatrías prehispánicas de la época colonial. Su nivel de resistencia gracias a su arraigo popular llegó a favorecer con el tiempo un modelo de convivencia social multicultural que, aunque nunca estuvo exento de conflicto racial, perduró hasta nuestros días. Teresa Gisbert demuestra en sus investigaciones la importante influencia de la mitología andina originaria a través del estudio de las imágenes representadas en el arte, un aspecto que también trabaja Mamani Mamani en su obra. En sus libros, la autora refiere una continuidad en las creencias religiosas anteriores al cristianismo que nunca se llegaron a olvidar, dando lugar a un fenómeno de sincretismo en la representación de algunas imágenes con doble significado simbólico-religioso, reconocibles tanto por el cristianismo como por los indígenas. A este hallazgo, sobre todo con relación a la decoración arquitectónica, lo denominó barroco mestizo:[77]

> Los edificios tempranos, de extraordinario purismo, […] pronto tienen que ceder ante una reacción de los propios artesanos, indios en su mayoría, que introducen poco a poco elementos simbólicos extraídos de sus antiguas culturas para mezclarlos con el lenguaje formal de los conquistadores. Este proceso, que dura casi cien años, desde 1680, se resuelve en una arquitectura barroca totalmente diferenciada de la europea, que se ha llamado "mestiza" por llevar en sí elementos culturales europeos e indígenas.[78]

Teresa Gisbert se refirió a menudo con el término de aculturación al fenómeno de síntesis cultural que observó en el arte colonial de Perú y Bolivia. La autora hacía mención al proceso de mestizaje cultural, e incluso a la mezcla de estilos e influencias originados por la fusión intercultural entre la cultura hispana de la colonia y la indígena local. De este encuentro resultó la adecuación de la nueva cultura impuesta a la nativa, sin llegar a originarse una transculturación total, es decir, la sustitución de la cultura anterior por la incorporación de la cultura colonizadora. De estos procesos obtenemos una doble lectura: la importante capacidad de resistencia de las culturas originarias en la supervivencia y

[77] En este sentido, sus dos trabajos más representativos son: Teresa Gisbert. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert y CIA, 1980; Teresa Gisbert. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina,* La Paz, Plural Editores, 1999. Algunos ejemplos de estas imágenes estudiadas por la autora fueron: el sol como representación de Dios en el culto cristiano, coincidiendo con el dios Inti de los incas, la identificación de la sirena con el dios de Copacabana de los aymaras, o la Virgen del Cerro Potosí como la diosa de la tierra *Pachamama*, entre otros ejemplos. El pintor Mamani Mamani volverá a rescatar estas asociaciones en su pintura, como veremos en el capítulo cuatro.

[78] Teresa Gisbert. "El estilo mestizo y la representación de los dioses zoomorfos", en *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert y CIA, 1980, p. 63.

reafirmación de su acervo comunitario, además de la contribución de la cultura hispano-colonial al desarrollo de la característica sociedad abigarrada de Bolivia.

Desde una perspectiva sociológica, algunos intelectuales bolivianos se interesaron en la diversidad de la sociedad boliviana organizada en movimientos sociales, en colectivos activistas con gran poder de resonancia política. Utilizaron términos como "forma multitud", de Raquel Rodríguez, Álvaro García Linera y Luis Tapia; también a través de la metáfora "alud de humanidad" de Sanjinés; e incluso "potencia plebeya" utilizado por Álvaro García Linera. Todas ellas fueron referencias alusivas a la capacidad de una amplia y variada movilización social comprometida con acabar con el poder neoliberal mestizo, cuando el pueblo se levantó contra las disposiciones del Estado en la Guerra del Agua y la Guerra del Gas de Bolivia.[79]

Estas denominaciones acuñan de manera creativa el poder impetuoso de los colectivos sociales en Bolivia. Responden a formas fácticas de movilización reivindicativa en las que el pueblo se organiza para exigir la defensa de sus derechos. Esta "forma multitud", del grupo intelectual Comuna, conecta con el sentido de defensa de una democracia asentada en el poder de la ciudadanía para ejercer su autodeterminación. Según Christian J. Kanahuaty, fueron varios los sectores poblacionales protagonistas de las movilizaciones en las guerras del agua y el gas en Bolivia: campesinos, diversas organizaciones de ámbito popular de las ciudades, indígenas y algunas agrupaciones de clase media. Una pluralidad muy diversa y participativa dirigida a desobedecer las imposiciones mandatarias del Estado, capaces por su volumen e impacto de desestabilizar el poder centralista estatal.[80]

Esta "forma multitud" enlaza nuevamente con la idea de lo *ch'ixi* de Silvia Rivera, en donde una variedad de identidades populares se aúna sin fundirse en un proyecto político concreto y unificado, mediante el objetivo final de defender los bienes comunitarios. También podemos recuperar el sentido de abigarramiento de Zavaleta, cuando aseguraba que la diversidad multicultural se unificaba en la consecución de un mismo objetivo en tiempos de crisis. Las características híbridas de la sociedad boliviana reflejan las

[79] Ana Laura Elbirt. "Historias manchadas. Una antigenealogía del concepto de lo abigarrado en el área andina", en *Estudios Sociales del Noa*, nº 16, 2016, p. 115, en: <https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/94610/CONICET_Digital_Nro.d6138460-5ff9-4687-89dc-6837e5f147b0_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y> [20 octubre 2022].

[80] Christian J. Kanahuaty. "El campo intelectual en Bolivia: el grupo Comuna (Análisis)". En *Ecuador Debate*, nº 94, 2015, p. 159, en: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/9610> [23 noviembre 2021].

complejas formas de interrelación cultural que refería Canclini en su análisis de la contemporaneidad latinoamericana. En los procesos de reivindicación social de Bolivia no deja de sorprender de qué manera la amalgama popular puede conjugarse para enfrentar las disposiciones gubernamentales cuando se trata de ejercer justicia comunitaria. Sílvia Rivera mencionaba que el espíritu combativo del colectivo indígena aymara jamás fue extinguido, a pesar de los esfuerzos por eliminar del relato histórico oficial la multitud de rebeliones que protagonizaron por su liberación, la recuperación de sus tierras y el respeto de sus derechos. La autora hace referencia a la permanencia de esa historia enclavada en la memoria colectiva:

> Las marchas, bloqueos, tomas de cerros y el asedio a los centros de poder, tanto como la represión y la violencia punitiva en contra de la multitud insurgente, tienen esa larga raíz y forman parte de la memoria colectiva de todas y todos los participantes. […] La memoria histórica se reactiva y a la vez se reelabora y resignifica en las crisis y ciclos de rebelión posteriores.[81]

Álvaro García Linera escribió un interesante ensayo que resume los diferentes momentos de la historia del país, en un esfuerzo por constituir desde el Estado una conciencia colectiva de pertenencia identitaria boliviana. En todo caso, la solución siempre partía del sometimiento de los indígenas a las disposiciones estatales mediante el interés de anular su participación activa en el proyecto nacional del país. Fue necesario esperar durante un largo periodo de tiempo, tras años de movilización reivindicativa por los derechos de los pueblos indígenas, hasta que su auténtico reconocimiento cívico y estatal culminara en la Constitución de 2009, promulgada por el expresidente Evo Morales. En esta ocasión se configuraba un país democrático que reconoce en la actualidad a los pueblos originarios como naciones complementarias y constituyentes de la unidad identitaria boliviana, conformando el Estado Plurinacional de Bolivia:

> Ya sea por la vía de la exclusión legal, del exterminio físico y del anti-mestizaje explícito (tiempos oligárquicos), del suicidio identitario del mestizaje (tiempos movimientistas), o de la lenta y edulcorada extinción de las minorías folklóricas (tiempos neoliberales), lo que se buscaba era planificar el fin del indio, de los pueblos indígenas y de su historia –entre humana y animal, entre colorida y salvaje– que nunca dejaron dormir tranquilas a las sucesivas élites que asumieron la conducción del Estado. En el fondo el único indígena

[81] Silvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa*…, op. cit., p. 13.

> aceptado era el que ya no lo era, o en otras palabras el que se había "blanqueado" tanto cultural como corporalmente.[82]

El mestizaje, como etiqueta calificativa entre indígenas y no indígenas, corresponde a una percepción obsoleta de la sociedad boliviana que se mantuvo como estrategia durante el movimiento nacional revolucionario, lo que agravó el estigma de rechazo racial tras inculcar a la población un sentimiento de pertenencia unitario ficticio. La fusión interracial del mestizaje y la influencia entre diferentes culturas son comunes en la historia de toda la humanidad, por lo que el "mestizaje" en sí mismo, no puede resultar en una identidad distintiva de una sociedad. García Linera se refiere así en el caso boliviano:

> Todas las naciones y todas las identidades sociales son mestizas cultural y biológicamente. La diferencia radica en la composición de la identidad nacional. Mientras unos se identifican como bolivianos, es decir, con la identidad nacional estatal, los indígenas poseen una identidad nacional compuesta: son bolivianos y además aymaras, quechuas, guaraníes etc., es decir, se identifican con la nación estatal y adicionalmente con una nación cultural indígena dentro de la nación estatal.[83]

García Linera realiza una aproximación con respecto a lo que consistiría ser indígena en realidad, superando la limitación de la consideración de lo mestizo. Indica que el indígena es una persona universal que participa del desarrollo de su cultura particular, como cualquier ser humano. Contribuye y forma parte de los procesos de la modernidad y sigue aportando a las relaciones socioculturales del conjunto identitario boliviano. En este ejercicio, Linera rompe con estereotipos cercanos a la visión romántica del indígena imaginado en escenas costumbristas de la corriente indigenista, en las que se le representa como personaje exótico enclavado en una naturaleza salvaje, inmerso en los ciclos agrícolas y alejado de la modernidad de las ciudades:

> También es incorrecta la diferenciación entre los que viven en la ciudad, en bulliciosos y dinámicos barrios, y los que viven en el campo o en comunidades aisladas […] o en la selva. […] Ese es el indígena de postal, de carácter bucólico, siempre lejos, […] aislado, autárquico, fosilizado como una piedra o un árbol perenne, e idílicamente confundido con el paisaje. […] El indígena contemporáneo es agricultor, cazador y recolector, pero también chofer, empresario, profesional, oficinista, vendedor; puede cosechar quinua pero también es diestro en el manejo de las tecnologías modernas, e incluso las inventa.

[82] Álvaro García Linera. *Identidad boliviana*…, op. cit., p. 57.
[83] Ibid., p. 68.

> Ninguna nación puede persistir en la historia sin ese flujo intenso de influencias y recepciones con el resto de las identidades, sin mestizarse continuamente.[84]

De las palabras de García Linera se desprende el interés de vincular el colectivo indígena con el proyecto de Estado Plurinacional, justificando la posición acertada del nuevo gobierno frente a la crítica de los anteriores que, o bien descartaban la integración de los indígenas al proyecto nacional o bien pretendían su inclusión siempre que acatasen sin discusión las órdenes estatales. García Linera critica el concepto del mestizaje y lo descarta tanto por su obsolescencia como por su invalidez para designar las características identitarias de Bolivia o de cualquier otra sociedad. No obstante, la resolución de su discurso indica la necesidad de motivar la unificación identitaria del país en torno a la nacionalidad boliviana centralizada en el Estado, cuando este a cambio, reconoce la existencia multicultural de los pueblos indígenas. Por eso, según el autor, el indígena debe poseer una identidad nacional compuesta: la oficial y genérica representada por el Estado boliviano y la particular adquirida por el colectivo indígena al cual pertenezca.

Pese a los esfuerzos por constituir la interesada unidad identitaria siguiendo la propaganda estatal, la experiencia de la reivindicación indígena indica que el sentido de nacionalidad boliviana no resulta equiparable a los diferentes sentimientos de las naciones originarias, e incluso tampoco lo es si tenemos en cuenta las diferencias entre las relaciones de pertenencia de las manifestaciones regionalistas de Bolivia. El abigarramiento social del que hablaba Zavaleta o la realidad *ch'ixi* de Silvia Rivera ya habían detectado esta complejidad en la definición de la sociedad boliviana, dando cuenta de su antagonismo y conflictividad en sus relaciones, desafiando el discurso integrador pretendido por el Estado.

1.3. La corriente telúrica de la Mística de la Tierra en Mamani Mamani y la exaltación de su pertenencia aymara-boliviana

Una de las temáticas más conocidas del pintor Mamani Mamani es la representación de las montañas andinas. Estas se han convertido en una constante en su obra que manifesta la impresionante fuerza que despiertan los Andes en la psique de los bolivianos y en muchos de sus artistas. Y es que, la monumentalidad de su paisaje montañoso influyó

[84] Ibid., pp. 66-68.

también de manera determinante en el desarrollo de la identidad nacional de Bolivia, quedando plasmada también en la producción literaria y en el arte plástico del país. Aunque no es nuestra intención analizar en este pasaje la temática de las montañas en la obra del pintor, creemos necesario reflexionar acerca de la conexión existente entre la fijación del pintor por representar el paisaje andino y su voluntad por expresar en su pintura el arraigo a su tierra de origen.

A menudo se ha comentado que la influencia telúrica de la particular geografía boliviana ha obsesionado a sus habitantes a lo largo de la historia. Desde tiempos ancestrales, desde el originario *Tiwanaku* hasta los reinos aymaras del *kollasuyu* y su posterior anexión al imperio inca, la formación de la Audiencia de Charcas en 1558 y la declaración de independencia en 1825, los diversos pisos ecológicos que constituyen Bolivia generan un fuerte sentimiento de pertenencia identitaria territorial entre sus pobladores. No tan sólo las altas cordilleras de los Andes, sino que también la basta aridez del altiplano, el gran lago Titicaca, los productivos valles orientales y la profunda selva amazónica despertaron un imaginario colectivo referenciado en multitud de leyendas en torno a la creencia animista de su naturaleza exuberante. Como veremos a lo largo de este trabajo, toda esta variedad geográfica ha sido representada de manera constante en la producción artística de Mamani Mamani, además del compendio simbólico que conforman las mitologías de cada región, referidas también en su pintura.

Pero no sólo la exaltación del bello paisaje boliviano estimuló el sentimiento nacionalista de sus ciudadanos, sino también el incremento de las pérdidas de territorio a lo largo de los diferentes conflictos bélicos, que causaron mella de forma negativa en la población. Además, hubo una ocupación desigual del país cuando la mayoría de habitantes se concentró en el altiplano y los valles orientales, en la proximidad de sus actividades laborales en torno a las minas y los latifundios, dejando despobladas ciertas zonas que fueron progresivamente ocupadas por los países fronterizos. Y poco a poco, tanto por fatales manejos de estrategias políticas como por desconocimiento de su geografía y por falta de vías de comunicación, Bolivia fue perdiendo con el tiempo grandes extensiones que pasarían a manos de sus países vecinos, pasando el litoral a manos de Chile tras la guerra del Pacífico (1879-1884), El Acre al Brasil al finalizar la guerra del Acre (1903) y el Chaco Boreal al Paraguay, en la derrota de la guerra del Chaco (1932-1935).[85]

[85] Ibid., pp. 16-17.

Como podremos apreciar en capítulos posteriores, la obra de Mamani Mamani queda exenta de mensajes directos de reivindicación política por el reclamo de estas pérdidas territoriales históricas. Su obra se centra especialmente en representar formas y simbologías que conectan directamente con la esencia identitaria indígena quechua-aymara, sin llegar a concretar mensajes reivindicativos demasiado directos. A pesar de que el artista haya realizado encargos para el Estado en enclaves públicos estratégicos, formando parte de diferentes campañas de promoción cultural dirigidas por el gobierno del MAS, transmiten generalmente un sentimiento particular por la exaltación de la identidad indígena-boliviana. Es por ello que no encontraremos en Mamani Mamani obras que se sumen a la reivindicación del "Mar para Bolivia", campaña que dirigió Evo Morales en el 2017, como sí hicieron otros artistas sudamericanos.

A pesar de las importantes pérdidas territoriales, la fuerte vinculación que sentían los bolivianos con su geografía se manifiesta en la corriente de pensamiento conocida como culturalismo telúrico, concentrado en exaltar un sentimiento espiritual de pertenencia a la tierra boliviana. Se desarrolló en la década de los treinta, a partir de una toma de conciencia de la implicación que el medio tenía en el hombre, derivada de la corriente filosófica determinista que procedía de Europa. Cuando Guillermo Francovich se refería al culturalismo telúrico como "Mística de la tierra", comentaba que las teorías de Spengler asentaron la idea de que: "las culturas son realidades históricas totalmente independientes e impenetrables entre sí y sin las cuales la vida de las colectividades no tiene sentido propio".[86] Es posible que el autor pretendiera señalar la lectura del filósofo como inspiradora para Bolivia, infundiendo nuevas esperanzas para Latinoamérica al anunciar la supuesta e inminente decadencia de Occidente. Este hecho llevaría a motivar la posibilidad del surgimiento de una nueva cultura iberoamericana capaz de superar la vieja mentalidad europea.[87]

Según Francovich, parece que la idea fraguó entre los seguidores del culturalismo telúrico, quienes creyeron que la antigua cultura andina de *Tiwanaku*, que pervivía aún en la sangre de los indígenas, podría inspirar el gran cambio. Del filósofo positivista

[86] Guillermo Francovich. *La filosofía en Bolivia*, La Paz, Juventud, 1987, p. 227.
[87] Guillermo Francovich cita a Spengler en la presentación del capítulo "Una mística de la tierra", en su obra *La filosofía en Bolivia*, como una importante influencia asociada al desarrollo de esta corriente de pensamiento en Bolivia. Puesto que no aporta mayores referencias, es posible que se refiriera al libro de Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente* (1923). En ibid., p. 228. Con posterioridad a Spengler, hacia los años 60-70, la idea de la caída de Occidente y el restablecimiento del *Tawantinsuyu* en el siglo XX es también muy conocida en autores como Fausto Reinaga.

Herbert Spencer retoma el concepto de lo incognoscible como fuerza cósmica que existía por sí misma y resultaba inexplicable por la ciencia, adquiriendo también un valor importante en el desarrollo de esta corriente. Sus seguidores asociaron la cosmología andina, representada en el orden vital de la *Pachamama* como rasgo fundamental del pensamiento animista indígena, con esa fuerza cósmica que interactúa en lo más profundo de la entidad de cada persona. Se llegó a entender que esa potencia habitaba también en la expresión impetuosa de la geografía andina que residía en el interior de sus pobladores originarios: los indígenas. Guillermo Francovich refirió esta influencia cósmico-telúrica denominándola "subconsciente cósmico", cuando afirmaba que el subconsciente personal no solamente se relaciona con lo biológico, lo hereditario y lo social, sino también con el factor cósmico-fenoménico. En su obra *Pachamama* (1942) realiza la siguiente definición:

> Pero hay un estrato más hondo y más lejano, que según creo no ha sido estudiado aún por los psicólogos y al que yo llamo subconsciente cósmico. Es el que existe en nuestra alma formado por las fuerzas de la naturaleza física, por la acción de lo telúrico, de lo meteorológico, por esa labor permanente y profunda de lo cósmico que nos envuelve por todos lados con sus influencias físicas y químicas; inconsciente que crean en nosotros la luz del sol o de los astros, las sombras de la noche, el frío, el calor, los detalles del paisaje, el espacio.[88]

Más adelante, Waldo Ross, al estudiar la obra de Guillermo Francovich añade, a partir de la revisión de su libro *Pachamama*:

> Los hombres ante todo son hijos de la tierra y piensan a través de su influjo por el cual es posible dar significación a las cosas, establecer, crear un orden en la experiencia que va llegando desde afuera. Mediante esa experiencia telúrica, esa experiencia casi mística, por la cual podemos penetrar en la significación misma de nuestra realidad ambiente, se hace posible un filosofar genuinamente latinoamericano.[89]

El culturalismo telúrico fue ampliamente desarrollado en la literatura, aunque también en el arte mediante artistas de renombre internacional, como por ejemplo la pintora María Luisa Pacheco, quien representaba en su pintura expresionista el carácter abrupto de la

[88] Guillermo Francovich. *Pachamama*, Asunción, Paraguay, La Colmena, 1942, pp. 52-55.
[89] Waldo Ross. *Hijos de la roca. El pensamiento de Guillermo Francovich*, México, Orion, 1954, pp. 20-21.

cordillera andina, o la escultora Marina Núñez del Prado, llegando a manifestar en sus memorias su fuerte vinculación con las montañas andinas:

> Yo me he formado un concepto de mi paisaje y de mi raza, y mi obra quiere ser ese lenguaje lleno de sonoridades cósmicas. […] El mensaje para Bolivia lo siento en materiales duros y eternos como el basalto y el granito; las luces y sombras de los basaltos pulidos me emocionan. Para interpretar los Andes, yo no siento otro material que la piedra.[90]

El pensador boliviano Guillermo Francovich denominó al culturalismo telúrico "Mística de la tierra", y situó a Jaime Mendoza como un importante referente en la literatura, con *La tesis andinista: Bolivia y el Paraguay* (1933) y *El macizo boliviano* (1935). En esta última, Mendoza descubre la geografía boliviana e intenta demostrar de qué manera influye en la vida y en el carácter de sus habitantes. Esta consideración ya la trabajó anteriormente Franz Tamayo en su obra *Creación de la pedagogía nacional* (1910), influyendo posteriormente en los autores que desarrollaron el culturalismo telúrico, a partir de su pensamiento indigenista con respecto al problema de las razas en Bolivia y la influencia de la geografía en la cultura. Resolverá que en la determinación del carácter de las naciones interfieren dos componentes: el medio geográfico y la raza, considerando a los indígenas la esencia fundamental de Bolivia. Tamayo llegará a asegurar que la rudeza del paisaje en donde viven les inspiró espiritualmente, en la caracterización de su fortaleza física y moral.[91]

Otros pensadores realizaron contribuciones con su obra a esta corriente, a la vez que conectaban también con el indigenismo boliviano. Autores como Roberto Prudencio, Hermann de Keyserling, con su libro *Meditaciones sudamericanas* (1932), Humberto Palza con su obra *El hombre como método* (1939) y el prolífico escritor Fernando Díez de Medina, con obras tan conocidas como *Nayjama* (1950) o *La teogonía andina* (1973), entre otros títulos, figuran también como referentes del telurismo boliviano según señala Guillermo Francovich. La obra de Díez de Medina destaca especialmente por la sensibilidad poética con que refiere el paisaje boliviano y la esencia andina. Y con su acercamiento al tema, en forma de cuentos sobre la mitología indígena, hizo que su obra

[90] Marina Núñez del Prado. *Eternidad en los Andes*, Santiago de Chile, Lord Cochrane, 1973, pp. 25, 104.
[91] La relación de estos títulos aparece mencionada en: Guillermo Francovich. *La filosofía en Bolivia*, La Paz, Juventud, 1987, pp. 228-229, 231.

se tornara popular, formando parte en la actualidad de muchos libros de texto escolares del país.[92]

Para el desarrollo de la corriente del culturalismo telúrico fue vital la amarga experiencia en la Guerra del Chaco (1932-1935), puesto que, a causa de la añoranza de la tierra de los combatientes bolivianos, entre los que existían algunos intelectuales como el pintor Cecilio Guzmán de Rojas, se despertó entre muchos una obsesión permanente por el deseo de regresar, rememorando su procedencia geográfica. Por entonces, en la literatura boliviana se concebía al hombre muy ligado a la tierra, al igual que el resto de seres vivos que deben seguir las leyes de la naturaleza para sobrevivir. De dicha observación se dedujo que el indígena era un individuo bien adaptado a su medio, y la creencia en que la decadencia de la clase dirigente provenía de haber perdido su contacto con la tierra.[93]

> El Chaco representa para estos hombres la primera batalla, la que les ayudó a encontrarse y la que les hizo ver que el enemigo real no era el soldado paraguayo sino el propio sistema boliviano. Ello les convenció también de que la verdadera lucha habría de comenzar al finalizar el conflicto armado. Esta vez el propósito sería destruir de un modo definitivo las instituciones bolivianas, que ahora se veían como supervivencias feudales sin cabida en la nueva Bolivia que se iba a reconstruir. Además, las ideas socialistas venían igualmente a reforzar esta fe en el pueblo y la sensación de que este había sido hasta entonces víctima. […] Tal es la diferencia más significativa entre la Generación del Chaco y aquellas otras que la precedieron.[94]

La corriente telurista influyó sin duda en la obra de Mamani Mamani como en la psicología de muchos bolivianos, puesto que autores como Franz Tamayo o Fernando Díez de Medina son considerados escritores fundamentales de la literatura boliviana del siglo XX. Este trasfondo cultural forma parte de la experiencia vital del artista, y continúa manifestándose actualmente en la obra del pintor, enlazado con la exaltación de su pertenencia indígena representada en sus cuadros.

En las entrevistas sostenidas con el pintor, cuando expresa su sentir con respecto a la identidad nacional boliviana, se posiciona muy cercano al ámbito de lo popular desde su punto de vista como integrante de lo indígena-originario, al destacar que el sentimiento

[92] Ibid., pp. 231-235.
[93] J.L. Gómez Martínez. *Bolivia: un pueblo*…, op. cit., p. 192. Cecilio Guzmán de Rojas es considerado uno de los mejores exponentes de la pintura indigenista de Bolivia. Durante la Guerra del Chaco realizó una serie de representaciones denunciando las injusticias de la guerra. Cuando finalizó el conflicto, a su retorno a La Paz, emprendió algunos cuadros paisajísticos exaltando las montañas andinas.
[94] Ibid., p. 172.

nacionalista asociado a la identidad indígena todavía plantea problemas de aceptación, no solamente en Bolivia, sino en toda Sudamérica. El artista hace una llamada de atención ante el hecho de que ese problema haya sido recientemente reconocido y visibilizado en la actualidad boliviana, refiriéndose quizás de manera indirecta al ensalzamiento de las culturas indígenas por el gobierno del MAS:

> Reconocer la cultura identitaria en Sudamérica es una lucha hasta ahora bien difícil. Plantea una problemática que ya en la actualidad deberíamos haber superado. En nuestra Bolivia recién se ha visibilizado cuando antes nadie quería ver o reconocer. Es una lucha permanente de pertenecer aquí o allá, todavía seguimos igual. Son 500 años después de la conquista, de la república y el problema sigue latente. Esto no debería ser así, debemos alimentarnos mucho más de la sabiduría de nuestros ancestros, de nuestros mayores, nos falta mucho nutrirnos del *suma q'amaña*, del *Vivir Bien*, del *ayni*, que significa reciprocidad. Uno recibe tanto que tiene que devolver. Todos estos valores los hemos ido perdiendo y hay toda una serie de problemas que todavía no podemos superar. Se trata de saber convivir en una tierra extensa y generosa con todos sus hijos.[95]

El arte de Mamani Mamani se enfoca especialmente en la cultura aymara. Integra una amalgama de tradiciones y conocimientos culturales de origen precolombino que cambiaron durante el transcurso del tiempo, debido a acontecimientos decisivos que conllevaron el desarrollo del conocimiento de los aymaras a lo largo de generaciones. Más allá de las costumbres y la sabiduría transmitida de manera oral y visual-experimental, se sumaron realidades contemporáneas en torno a lo criollo y lo mestizo con lo campesino y lo urbano que transformaron de forma progresiva la realidad conocida. Esta síntesis se configura hoy como testimonio de un importante enriquecimiento cultural, que reúne rasgos tradicionales junto a otros de reciente incorporación en la reproducción de las costumbres locales. Con respecto a esta discontinuidad y susceptibilidad de cambio en los procesos culturales, James Clifford afirma que "las raíces de la tradición se cortan y se reanudan y los símbolos colectivos se enajenan a partir de influencias externas."[96]

Los comentarios de Clifford relativizan la noción de pureza acerca de la conservación de las culturas originarias. Si tenemos en cuenta el dinamismo intercultural generado en la

[95] Roberto Mamani Mamani, en Nadia Quart. "Mamani Mamani Artista de los Andes", *Youtube*, 03-06-2020, en: <https://www.youtube.com/watch?v=7XOqBE7Y1Y8> [21 septiembre 2022].
[96] James Clifford. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2009, p. 30.

contemporaneidad a través de los efectos de la globalización occidental, los símbolos colectivos ancestrales reciben inevitablemente continuas interferencias de la modernidad, llegando a competir entre lo moderno y lo tradicional por los usos y visibilidad en las prácticas culturales. O bien, pueden ser susceptibles de recombinaciones novedosas al reunir nuevos significados, modificando su sentido simbólico original.

Mamani Mamani se presenta en sus discursos como artista aymara que, sin excluir su nacionalidad boliviana, acaba por dar una importancia prioritaria a su identidad indígena andina, vinculándose territorialmente con la ciudad de La Paz y el pueblo de *Tiwanaku*. Entender su pertenencia identitaria implica ser conscientes de las características culturales que la componen, además de otras diferentes que pueden influir o generar confrontación. El artista conoce de sobras la controversia generada en torno al discurso histórico del mestizaje y la reivindicación indígena. Y a pesar de que no realiza referencias directas acerca de la sociedad abigarrada o *ch'ixi*, comprende la diversidad sociocultural de su país y los choques culturales que habitualmente suelen producirse. Aunque en ocasiones llegue a plasmar el esplendor verde de la Amazonía, su obra representa generalmente la zona andina con relación a las culturas aymara-quechua, además de antiguas simbologías tiwanakotas.

Esta variabilidad de ambientes socioculturales, que Mamani Mamani incluye en su obra, conecta con René Zavaleta cuando señalaba que en Bolivia confluían al mismo tiempo una superposición de diferentes realidades histórico-culturales sin llegar a constituir una representación identitaria homogénea. La tradición indígena ancestral, la diversidad de pertenencias regionales, las referencias al mítico imperio inca o tiwanakota y la reminiscencia del pasado colonial español, serán tratadas según la visión de Mamani Mamani en un abanico de representaciones temáticas que escenifican las palabras de Zavaleta.[97]

Todo este conjunto de alteridades conlleva a cuestionar la permanencia inmutable de las culturas que denominamos originarias en referencia a las culturas indígenas, al quedar expuestas al ritmo de transformaciones vivenciadas por sus integrantes según se adaptan al medio sociocultural tras el fluir de la vida cotidiana. En este sentido, James Clifford apuntó que: "la cultura aparece no como una tradición que debe resguardarse, sino como

[97] René Zavaleta. "Las masas en noviembre", en Luis Tapia (Comp.), *René Zavaleta*…, op.cit., p. 214.

códigos y artefactos reunidos, siempre susceptibles de recombinación crítica y creativa."[98]

No obstante, y más allá de la transformación inevitable de las culturas sometidas a los procesos variables que demarcan los acontecimientos históricos y socioculturales, existen patrones esenciales perdurables en el tiempo, representativos de cada unicidad cultural. Uno de los objetivos del arte de Mamani Mamani, siempre defendido por el pintor en sus entrevistas, se centra en la exaltación de su identidad indígena no desde su pureza cultural inmutable, sino desde la esencia identitaria que le representa como individuo que participa del colectivo aymara. Mamani Mamani tomará los códigos culturales aymara-quechuas de tiempos ancestrales, pero reservándose el derecho de recombinarlos según su sentir creativo y de acuerdo a su particular visión artística. Además, en ese ejercicio incluye también símbolos nacionales de épocas posteriores que manifiestan su pertenencia a la nación boliviana.

Se encuentran numerosas entrevistas en las redes sociales del artista, y en especial en la plataforma de *Youtube*, en la que seguidores y periodistas de diferentes medios informativos han ido publicando vídeos con fragmentos de conversaciones sostenidas con el pintor, alcanzando un considerable grado de difusión. De la revisión y análisis de estas fuentes, observamos que el artista posiciona su arte, de inspiración indígena-andino, en la representación de la cosmovisión andina como temática constante y representativa de toda su obra.[99]

A partir del desarrollo de una importante actividad mediática, Mamani Mamani llegó a ser considerado como "marca país" al representar a Bolivia en múltiples exposiciones internacionales y participar en numerosas ocasiones del amplio programa cultural boliviano. Esta distinción posiciona al artista en un estamento importante dentro de la escala social de Bolivia, contrastando fuertemente con la discriminación hacia los indígenas de épocas anteriores. Si bien comentamos que la corriente indigenista fue rescatada durante el gobierno del MNR para captar superficialmente lo indígena en un

[98] Ibid, p. 28.
[99] Aunque son muchas las referencias mediáticas sobre el pintor, recogemos aquí algunas de las más importantes que han tenido gran difusión: Roberto Mamani Mamani en "Roberto Mamani Mamani, artista boliviano- Entrevista en RT", *RT en Español*, 16-02-2021, en: <https://www.youtube.com/watch?v=8urwto-CrPY> [04 septiembre 2021]. O bien: Roberto Mamani Mamani, en "No puedo estar sumido en la visión del artista bohemio", en *Revista Información Independiente*, 26-01-2011, en: <http://www.in.com.bo/2011/01/%E2%80%9Cno-puedo-estar-sumido-en-la-vision-del-artista-bohemio%E2%80%9D/> [18 abril 2022].

programa artístico con miras de integrarlo al proyecto nacional estatal, la valoración oficial actual de la obra de Mamani Mamani contrasta con ese pasado histórico. Devenir artista de representación nacional en el exterior revierte los condicionamientos y la violencia prejuiciosa que los gobiernos anteriores ejercieron contra los indígenas. Tras siglos en que los pueblos originarios fueron duramente sometidos e invisibilizados, ahora a través de la visión artística de Mamani Mamani se ensalza la pertenencia indígena como representativa de la identidad nacional.

Debido al ajetreado ritmo de vida del pintor y a sus incursiones en otros ámbitos artísticos, su acción creativa ha llegado a proyectarse más allá de sus lienzos. Este fenómeno, que enlaza con los procesos de producción cultural contemporáneos, en los que las fronteras de lo artístico se extienden hacia nuevos horizontes culturales, transforman la idea arquetípica de Mamani Mamani como pintor tradicional. De esta forma, supera la acotación limitante de artista plástico para convertirse en empresario y promotor de su propia obra. Y otras veces, su figura aparece en calidad de agente cultural que protagoniza o incluso dirige diferentes actividades conectadas con el arte.

Como resultado, estos procesos no sólo conducen a enriquecer la visibilidad de su obra y de sí mismo como personaje público, también ofrecen una apertura para diversificar su producción artística hacia nuevas posiciones culturales, dotando de mayor expresión y vivacidad a su producción al desarrollarse de manera entrelazada y paralela a los acontecimientos culturales públicos. Muchos de estos eventos se presentan impulsados por el Ministerio de Culturas, Descolonización y Despatriarcalización de Bolivia, como escaparate que promueve una visibilidad gubernamental centrada en el impulso propagandístico por la promoción de las culturas originarias. Nuevamente, este cambio en la concepción de la identidad nacional se aleja completamente de los anteriores esfuerzos estatales por fomentar un sentimiento unificador a través del discurso del mestizaje, que negaba en cambio, una verdadera integración de las identidades indígenas en el proyecto del país.

No obstante, si nos detuviéramos a evaluar las influencias externas sobre las culturas indígenas de Bolivia, comprobaríamos que llevan tras de sí, y a lo largo de la historia, muchos rasgos de sincretismo integrados a través del mestizaje originado a partir de la colonización española. A menudo se ha reconocido que ese choque de culturas generó una herida colonial que todavía sigue abierta, reforzada por patrones de dominación señorial que el primer mundo (Norteamérica y Europa) ejerce todavía sobre los países del

tercer mundo, al repetir en la modernidad geopolíticas autoritarias semejantes a las de tiempos coloniales. Los teóricos descoloniales como Walter de Mignolo manifiestan que ese abuso de poder causó un daño importante sobre las civilizaciones dominadas, y acuñaron conceptos como la colonialidad del poder, e incluso del ser y del saber, para señalar que, tras siglos de colonización, la herida colonial todavía se encuentra reciente.[100]

Estos conceptos denuncian, entre otras injusticias, la actitud de negación de la identidad originaria con respecto a un sentimiento de inferioridad que sufren a día de hoy, por ejemplo, muchos bolivianos de ascendencia indígena. Esta realidad genera conflictos raciales y de clase que especulan acerca de la pureza racial de cada persona, al tratar de medirla según una valoración categórica estimada: blancos, indios o mestizos. Aun así, y según la vivencia personal de cada sujeto con respecto a estas identidades, el discurso sobre la identidad boliviana puede ser exaltado, en un reclamo de autenticidad originaria, o considerarse fuente de conflicto a raíz del ensañamiento crítico con respecto a sus diferencias raciales o culturales.[101]

Cuando recogimos las palabras del exvicepresidente García Linera, este señalaba abiertamente que, a lo largo de los años, el objetivo político se centró en realidad en extinguir lo indígena, puesto que era entendido como un problema de base que impedía completar el dominio estratégico del país. La percepción del colectivo indígena se tradujo en muchos casos en ese sentimiento de autonegación de las identidades originarias que perpetuaba la herida colonial referida por Mignolo. De ahí que muchos indígenas cambiaran su aspecto al tratar de hallar nuevos lazos sociales que les hicieran parecer más "blancos", modificando incluso sus apellidos indígenas para conseguir una apariencia de ascendencia española. Es por ello que Linera se aventura en concluir que el único indígena

[100] Walter de Mignolo recoge el concepto de herida colonial acuñado por Gloria Anzaldúa, a partir de su frase: "The U.S-Mexican border is an open wound where the Thrid World grates against the first and bleeds". *Borderlands/La Frontera*, 1987. Citado por Walter de Mignolo, en "El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto", en *Revista Telar*, nº6, p. 14, en: <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/168> [12 mayo 2022]. Walter de Mignolo integra estos conceptos en el ejercicio del giro descolonial: "El giro des-colonial es la apertura y la libertad del pensamiento y de formas de vida (economías-otras, teorías políticas-otras), la limpieza de la colonialidad del ser y del saber; el desprendimiento del encantamiento de la retórica de la modernidad, de su imaginario imperial articulado en la retórica de la democracia". Idem.

[101] La literatura boliviana dedicada a la configuración del discurso nacional identitario es amplia y dilatada en el tiempo, reúne posicionamientos variados tanto en contra como en defensa de los indígenas. Fausto Reinaga, escritor indianista boliviano, destaca como defensor de los pueblos indígenas, promoviendo la lucha directa de este colectivo por el ejercicio legítimo del poder. *La revolución india* (1970) es una de sus obras que mejor reflejan su pensamiento.

aceptado e integrado en la sociedad era el que ya no lo era, puesto que "se había "blanqueado" tanto cultural como corporalmente."[102]

Como vimos anteriormente, el abigarramiento cultural se manifiesta en Bolivia como confluencia de toda una multiplicidad identitaria que abarca diferentes perspectivas culturales sin necesidad de integrarse o fundirse entre ellas para alcanzar una homogeneidad representativa. Pero tal diversidad entraña sentimientos identitarios a menudo contradictorios, puesto que todavía existe la tendencia de distinguir o identificarse dentro de alguna de las categorías clasificatorias de la sociedad de época colonial: blanco, indio o mestizo. Y esta complejidad a menudo se agrava cuando las propias creencias identitarias, constitutivas de la expresión personal de cada individuo, no coinciden con la lectura de la apariencia percibida por los demás. Esto resulta en un sentimiento frustrante cuando despierta el impulso de etiquetar a las personas dentro de alguno de esos tres encasillamientos limitantes y tan generalistas de la sociedad boliviana, cuando en realidad obedecen a criterios personales demasiado subjetivos.

Mamani Mamani apoya, desde sus representaciones pictóricas, un amplio conjunto de realidades socioculturales, y manifiesta que el sentimiento nacional boliviano presenta una gran diversidad gracias a la riqueza cultural que aportan las 36 naciones que integran el Estado Plurinacional de Bolivia. El artista reconoce que cada sentimiento nacional pervive formando parte de los procesos de transformación social adaptados al fluir de los acontecimientos históricos. No obstante, en esos procesos de interacción, y en la construcción continua de la realidad identitaria boliviana, se generan fricciones que podremos identificar también reflejadas en su obra, en capítulos posteriores.

El pensamiento nacionalista boliviano de Mamani Mamani, aun siendo consciente de la multiplicidad de naciones que componen la identidad de su país, y de la realidad identitaria de lo andino, asegura que debe existir una armonía unitaria que reúna la diversidad de naciones bolivianas. La *wiphala*, estandarte recuperado por el gobierno del MAS para referir esa diversidad de naciones diferentes, también quedará plasmada en la obra del pintor. El artista cree sinceramente en el cometido de la Constitución boliviana, enmarcada por un Estado Plurinacional inclusivo que representa la unificación de los pueblos originarios en la configuración total del país:

[102] Álvaro García Linera. *Identidad boliviana*…, op. cit., p. 57.

> La Constitución boliviana ratifica que somos un Estado Plurinacional, somos 36 naciones, cada una con su cosmovisión, su sentir. […] Bolivia es uno de los países con una cultura viva, estamos los aymara, los quechua, los guaraníes…etc. Cada uno ocupa un espacio, y tiene que haber una unidad en esa diversidad.[103]

Cuando Sílvia Rivera Cusicanqui recuperó el concepto de abigarramiento cultural en Bolivia para adaptarlo a la perspectiva indígena al denominarlo como lo *ch'ixi*, en cierta manera también retomó el concepto de la herida colonial para adaptarlo al escenario boliviano. En sus ensayos logró ampliar la noción del daño colonial en la sociedad boliviana al referir un fenómeno social tan complejo como el colonialismo interno. El concepto en sí mismo no es nuevo, como asegura Sinclair Thomson, proviene de la crítica descolonizadora de Franz Fanon y Alberto Memmi, del sociólogo mexicano Pablo González Casanova y del indianista boliviano Fausto Reinaga. Fue desarrollado a lo largo de los trabajos integrados por el Taller de Historia Oral Andina (THOA) de manera colectiva entre Sílvia Rivera, un grupo de jóvenes sociólogos de origen aymara y dirigentes indígenas asociados al movimiento katarista-indianista de los años 70-80.[104]

En la concepción de colonialismo interno que Sílvia Rivera observa en Bolivia, destaca una realidad formada por "contradicciones sociales fundamentales" subordinadas a relaciones de discriminación y segregación social que alcanzan a dominar hasta el ámbito más íntimo de las personas, sus mentalidades, y según Rivera dice, hasta sus almas. Siguiendo el adoctrinamiento del mestizaje impuesto por la lógica colonial, este consigue reproducir un continuo conflicto "en el cual uno es tanto victimizador como víctima, tanto sujeto como objeto de la opresión." Sílvia Rivera señala que el colonialismo interno encubre un tipo de violencia no siempre visible, extendiéndose para actuar cotidianamente en diversos planos de la sociedad como la economía, la política, la ideología, las relaciones familiares y de género. El resultado deriva en un conflicto existencial que agrede en lo personal, al provocar procesos de autonegación identitaria promovidos por la necesidad de aferrarse al cambio cultural que estimula la modernidad del sistema capitalista:[105]

---

[103] Roberto Mamani Mamani, en "Roberto Mamani Mamani, artista boliviano - Entrevista en RT", en *RT en Español*, 16-02-2021, en: <https://www.youtube.com/watch?v=8urwto-CrPY> [04 septiembre 2022].
[104] Sinclair Thomson. "Claroscuro andino: nubarrones y destellos en la obra de Silvia Rivera Cusicanqui", en Silvia Rivera Cusicanqui. *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*, La Paz, Piedra rota, 2010, pp. 13-14.
[105] Ibid., pp. 15-16.

> Para los comunarios o plebeyos que buscaban escaparse del estigma de ser "indio" o "cholo", la apariencia de una movilidad social libre y voluntaria en realidad encubría procesos dolorosos de ruptura con comunidades, parientes y redes territoriales que formaban sus condiciones de existencia. Y romper con esas relaciones, sea por la fuerza externa o por auto-imposición, como obligación o aprendizaje de la lógica dominante, requiere negar aspectos de la propia identidad y cultura ancestral.[106]

En diversas entrevistas, Mamani Mamani comentaba haber sufrido discriminación racial, llegando incluso a negarle la entrada a espacios dominados por la élite social, en los que las exposiciones artísticas quedaban destinadas a círculos exclusivos que gestionaban una alta cultura integrada por colectivos de una supuesta ascendencia racial blanca. Con el tiempo, y mediante la difusión y reconocimiento de su arte, consiguió exponer en algunos de estos espacios. El caso de Mamani Mamani es un ejemplo de reafirmación posicionado en su resistencia identitaria indígena que logra enfrentar el ataque opresor del colonialismo interno. Rescata el apellido de sus antepasados aymaras en su firma artística, cuando en épocas anteriores muchos apellidos indígenas se transformaron al castellanizarse. Este fue el caso de su apellido oficial Aguilar, "españolizado" del aymara Mamani que significa halcón, llegándose a convertir en Aguilar.

> Mamani Mamani significa águila, soy doble águila. Pero tener un Mamani ya es decir que eres indígena, hay una discriminación, un racismo: Mamani, Quispe, Choque, Cusicanqui… Pero yo reafirmé mi apellido para reforzar mi identidad, porque esa es tu fortaleza, tu coraza frente al mundo entero. Y eso pasa cuando yo viajo, entonces yo soy un príncipe aymara, vengo de una nación con sabiduría, con conocimientos que han trascendido hasta ahora. Saberes universales que son la convivencia, vivir en armonía, el *ayni*, el respeto entre todos, el de recibir, dar, compartir, valores que hasta ahora son permanentes. El hombre andino es de agradecimiento, su vida entera consiste en agradecer. Agradecemos a la Pachamama. Yo veía a mi abuela cuando cosechaba [que] bailaba y cargaba [lo cosechado] como si fuera un hijo. Mi abuela me decía: Hay que agradecer al río, a la montaña, pide permiso para subir porque todo eso es parte de nosotros.[107]

En las manifestaciones de Mamani Mamani existe la certeza de que su arte demuestra un camino a seguir para las generaciones venideras, centrado especialmente en la exaltación de la identidad indígena. Esta convicción del artista se establece a partir de la consideración de que cada persona debería expresar abiertamente su propia identidad.

[106] Ibid., pp. 16-17.
[107] Roberto Mamani Mamani. "Roberto Mamani Mamani, artista boliviano", op. cit.

Cuando menciona que una persona con identidad vale 100% más que otra que no tiene, se está refiriendo a los tiempos en que muchos bolivianos negaban su identidad indígena, tratando de cambiar sus apellidos y menospreciando sus costumbres e idiomas para semejar otras identidades de tipología occidental, desmarcándose de cualquier posible rasgo indígena. El artista se reafirma en su pensamiento cuando reitera que su arte ha sido reconocido gracias a la expresión sincera de su cultura:

> Una obra buena va a ser aquí o en otro lugar buena, pero si es auténtica, si emana un trabajo inspirado en lo que somos, hace que la obra sea especial y única. Rechazar lo que somos es perdernos a nosotros mismos. La riqueza, la autenticidad, lo mágico está en nosotros mismos, en nuestra cultura y nuestra identidad. […] Para ser un artista auténtico tenemos que sentirnos orgullosos de lo que somos, de nuestra identidad. Una persona que tiene identidad vale 100% más que otra persona que no tiene. Nosotros somos un país, una comunidad con muchas naciones, tenemos nuestra cosmovisión, nuestros dioses, nuestras ritualidades con sus ofrendas, con sus fiestas, sus idiomas, sus comidas…etc. Todo ello es una fuente inagotable de inspiración. Nuestra identidad es nuestra fortaleza ante el mundo.[108]

A lo largo de la trayectoria de Mamani Mamani, su producción se transformó en una lucha personal por defender la esencia identitaria aymara. El compendio de su obra representa los códigos que articulan los conceptos de la cosmovisión andina para demostrar que forman parte del sistema de pensamiento ancestral. La carga simbólico-cultural de sus obras sirvió en determinadas ocasiones como propaganda política en diversas campañas promovidas por el presidente aymara Evo Morales. El gobierno boliviano encontró en las representaciones de Mamani Mamani una forma visual poderosa, y muy directa, de reforzar su discurso político en la exaltación del orgullo indígena. El ideario del partido del MAS coincide con las comunicaciones espontáneas del artista respecto a la necesidad de revaloración de la identidad indígena:

> La colonización, la República, nos ha hecho odiar lo que somos, de que seas indio, de que tu apellido sea indio, siempre ha habido una discriminación hacia los indígenas. […] Mi arte es mostrar lo que somos, lo que sentimos. La serie de los niños cóndores, las niñas soles, los niños rayos, las niñas águilas… Son nuestros hijos, nuestros nietos, nuestros sobrinos que representan ese linaje. Solamente hay que mostrarles la cosmovisión andina, que es mostrarles el respeto a todo lo que nos rodea, que todos vayamos hacia adelante,

[108] Roberto Mamani Mamani, en Nadia Quart. "Mamani Mamani Artista de los Andes", op. cit.

> que nadie se quede atrás y, si alguien se queda, hay que llevarlo de la mano y hacer que camine con nosotros.[109]

Como veremos en el estudio de su obra, el sentimiento identitario de Mamani Mamani será canalizado a través de su vínculo con la cultura aymara principalmente, aunque también conecta con otras culturas indígenas como la quechua y la amazónica. Mamani Mamani se propone rescatar las diferentes expresiones culturales de las cosmovisiones originarias, puesto que los diseños particulares de los tejidos, la música, la fiesta, o la ritualidad animista configuran y enriquecen la totalidad de la obra del artista. Para el pintor, expresar su bolivianidad como artista aymara conlleva la importante misión de: "traer la ancestralidad al mundo urbano. El migrante del campo a la ciudad trae sus fiestas, sus ritualidades. Mi obra es una ofrenda a la exaltación de la identidad."[110] Tal declaración hace referencia al hecho de que lo ancestral puede ser retomado para ser reconvertido según la modernidad urbana. Con el mismo sentido, en una entrevista sostenida con el pintor, comentaba que el migrante campesino, a su llegada a la ciudad, ejercía de manera simbólica un *ayni*:[111]

> Él es portador de la reactivación de la tradición ancestral, pero llega a ser participante también de las novedades y los avances que le aporta la modernidad en las ciudades. En Bolivia existe un ritmo frenético de movilidad terrestre que conecta prácticamente la totalidad de su territorio, a los aymaras nos gusta mucho viajar y comerciar, y muchos de los avances de la modernidad en las ciudades se comparten también en los territorios rurales.[112]

La obra de Mamani Mamani no sólo plasma la experiencia particular del artista con respecto a su propia identidad, posee también un fuerte vínculo de conexión con el sentido de pertenencia a la comunidad indígena. En muchas de sus entrevistas destaca este aspecto al referir su arte como portador de la sabiduría de los pueblos originarios, mediante una misión de rescate y difusión para resguardar su conservación, prestando este servicio a la sociedad como artista.

> Nos hemos olvidado de nuestros orígenes, y el conocimiento de estas comunidades es retornar a las raíces, algo fundamental para el ser humano. […] Somos una cultura

[109] Ibid.
[110] Roberto Mamani Mamani. "Roberto Mamani Mamani, artista boliviano", op. cit.
[111] El término es usado por el artista para referir un acto de reciprocidad entre el campesino como portador de la sabiduría ancestral y su interacción intermitente con el ambiente moderno de las ciudades.
[112] Roberto Mamani Mamani. Entrevista particular sostenida con el artista. (31 septiembre 2022).

> viviente, lo sientes con la música, con la vestimenta o vas con una comunidad y vas a sentir que estás en una fiesta. Pero en sí el arte sólo aparece en los museos o conservado entre la élite. Lo que yo he hecho es que mi arte abarque mucho más. Lo que yo hago es que las cholas se vistan con su arte, que el arte forme parte de la comunidad. He hecho murales en los que la gente no necesite entrar a un museo para disfrutar del arte.[113]

En cierta manera, la forma en que Mamani Mamani posiciona su producción artística vinculada al tejido sociocomunitario parte de la utilidad funcional que ejercieron las manifestaciones artísticas tradicionales entre las comunidades indígenas. En las artes visuales, la decoración de los tejidos o de la cerámica, por ejemplo, poseían no solamente cualidades estéticas, decoraban objetos funcionales mediante diseños que poseían un sentido simbólico para la comunidad, siendo distintivos de cada región y de cada grupo social. Mamani Mamani rescata en la actualidad ese objetivo del arte ancestral dedicado al servicio comunitario:

> El arte tiene que servir a la sociedad y para algo, entonces el artista debe ser de utilidad, debe agradecer por todo lo que se le ha dado en esta vida y está obligado a servir a la comunidad y agradecer a la *Pachamama*, porque tiene un compromiso al haber sido elegido por ella y por los achachilas para llevar a cabo la misión sagrada de ser artista y cargar con los colores de los Andes para mostrarlos al mundo.[114]

Otro sentido que adquieren la vida y la obra de Mamani Mamani, al vincular su compromiso con la comunidad, deriva como resultado en un alto grado de popularidad social. Y de sus comentarios alusivos a la fiesta, a la participación en muchas de las actividades culturales de Bolivia, se desprende su interés por asistir y fundir el arte en los ambientes populares. Aunque el sentido de lo popular no debe confundirse con el significado puro de popularidad o fama, la forma de difundir y comercializar el arte de Mamani Mamani desde lo popular, conduce a acrecentar su fama gracias a una importante difusión a partir de los *mass media*, tanto de su producción como de sí mismo como figura pública. El pintor refiere esta estrategia de divulgación cultural en comparación con el grado de globalización que desearía alcanzar al promocionar su obra, y también a partir de la representación cultural que exige su misión como artista:

> A veces me pregunto por qué estoy en Dubai o en Singapur, el interés que ven en mi arte es tal vez por mi cultura, que debería tener el propósito de universalizarse, que es el interés

[113] Roberto Mamani Mamani. "Roberto Mamani Mamani, artista boliviano", op. cit.
[114] Roberto Mamani Mamani. Entrevista particular…, op. cit.

> que tiene todo artista de que conozcan tu obra, pero que también pueda transmitir ese sentimiento de conexión con mi cultura y mi pensamiento.[115]

De los comentarios del pintor se deduce una conexión importante con el ambiente popular de Bolivia. Pero más allá de su estrategia populista para cimentar su fama como figura pública de renombre en su país, consigue trascender fronteras para difundir sus obras en el panorama artístico internacional. Como veremos en capítulos posteriores, en el exterior es conocido bajo la etiqueta de artista latinoamericano contemporáneo. Mediante esta denominación, que a veces resulta demasiado genérica, participará en muestras internacionales que integran una variedad temática centrada en la cosmovisión andina en representación de su país. Aunque el artista nunca se manifestó contrario a este tipo de participaciones, que resultan en una presentación abigarrada de culturas bastante dispares, comentó la dificultad de reconocer un mismo hilo discursivo que las integre a todas. Mamani Mamani refirió también que la etiqueta de "artista latinoamericano" viene impuesta desde fuera, de los gestores culturales internacionales que eligen sus obras para participar en las exposiciones internacionales, aunque sin limitar que él pueda mostrarse en estos ambientes con toda su plenitud andina que le caracteriza.[116]

***

A lo largo de este capítulo hemos comprobado que la configuración de la conciencia identitaria boliviana nunca se llegó a formar de manera natural, es decir, forjándose pausadamente a través del devenir del tiempo, y no mediante la imposición interesada de sus gobernantes a partir de un momento histórico concreto. Esta estrategia respondía a una construcción ideada por la élite gubernamental, que pretendía justificar su posicionamiento desde un modelo de Estado no demasiado diferente al sistema colonial, por mucho que vitorearan a Simón Bolívar como el Libertador, denominando al país Bolivia en su honor. La estrategia se centró en elaborar narrativas de identidad producidas por escritores que alcanzaron con sus obras una notable difusión popular, calando profundamente en la opinión pública acerca del sentido de pertenencia a una bolivianidad artificial inducida por los intereses estatales.

[115] Roberto Mamani Mamani. "Roberto Mamani Mamani, artista boliviano", op. cit.
[116] Comunicación extraída de la entrevista sostenida con Mamani Mamani durante la Bienal de Venecia 2022, en el pabellón de Bolivia.

Pero, aun así, la unificación del sentimiento patriota boliviano siempre dio lugar a un resultado difuso, puesto que todavía existían realidades identitarias anteriores a la fundación de Bolivia muy arraigadas en la tradición popular. El interés de recrear un sentimiento de unicidad respondía al objetivo gubernamental de justificar el modelo centralista estatal de un país de reciente constitución, que todavía resguardaba raíces muy profundas enclavadas en una gran variedad de identidades ancestrales indígenas. La resistencia de los habitantes originarios por conservar sus culturas, a pesar de las prohibiciones y del proceso de aculturación impuesto en época colonial, se concentró en conservar sus costumbres, parte de su ritualidad y sus idiomas, como el aymara, el quechua, o el guaraní, entre otros. De esta manera, una parte importante del conocimiento ancestral quedó resguardado ante el avance de la campaña educativa, que pretendía homogeneizar la identidad nacional implantando la fe católica y el español como religión e idioma oficiales.

Existe en Mamani Mamani una voluntad férrea por defender las culturas originarias, exaltando mediante el arte especialmente la cultura aymara y el contenido simbólico de su imaginario colectivo, que el artista rescata para ser divulgado entre la población local y también a nivel internacional. A pesar de que el pintor se presente ante la sociedad como indígena aymara, también reconoce su nacionalidad boliviana, sobre todo cuando expone en el exterior.

A la par que el relato histórico oficial ofrecía un panorama de los procesos que intervinieron en la formación de la identidad boliviana, presentando en cada momento el sentir sociocultural de cada periodo, los indígenas acarreaban tras de sí una larga trayectoria de opresión. Muchas de sus rebeliones fueron ocultadas por los registros históricos, un hecho que remarca Silvia Rivera, cuando asegura que la historia estaba siendo escrita desde la versión hegemónica del poder. Como reconoce Rivera, se ha llegado a señalar que la creación de la conciencia nacional de Bolivia fue en realidad un objetivo inducido por la élite minoritaria, aunque sin llegar a consolidarse del todo, como esperaban. Esta minoría, que pretendía imitar las directrices del modelo de Estado occidental, intentó establecer un sistema de gobierno que no encajaba con la realidad histórica de las mayorías indígenas.

En el apartado segundo de este capítulo ya vimos de qué manera el discurso del mestizaje fue utilizado sirviendo a la estrategia gubernamental para crear la unificación de la conciencia nacional. De los discursos de los intelectuales de diferentes épocas

observamos el conflicto que generaba el concepto del mestizaje como propuesta de homogeneización de las diferentes identidades nacionales. De tal manera, el colectivo indígena quedaba subsumido a lo mestizo, dando a entender que las identidades indígenas habían quedado disueltas en el pasado. Esta idea se llegó a reforzar cuando a la identidad indígena comenzó a denominarse "campesina", confundiendo la designación racial con la asignación de un nuevo estamento de clase social.

A lo largo de la historia, el discurso del mestizaje fue necesariamente superado debido a la controversia que generaba. Al igual que a día de hoy, la clasificación racial blanca o indígena son tan subjetivas como la consideración de lo mestizo o *cholo*. Tales categorías, basadas en la apariencia racial, resultan a menudo incómodas, hiriendo sensibilidades personales que amenazan con el riesgo de exclusión social. El discurso de la conciencia nacional en Bolivia comenzó a expandir su mirada monofocal con las aportaciones de autores como René Zavaleta y posteriormente Silvia Rivera. Sus visiones coinciden en la aceptación de la diferencia entre una multitud muy diversa que habita el mismo territorio, al reconocer una gran variedad de sentimientos de pertenencia identitarios. Si otrora el mestizaje pretendía encubrir la diversidad étnica de Bolivia, el término del abigarramiento de Zavaleta y la visión *ch'ixi* de Rivera, pese algunas diferencias, mantienen la esencia plural y dinámica de la sociedad boliviana actual.

El discurso identitario desde el punto de vista gubernamental también cambió con el tiempo. Desde que Evo Morales se posicionara en el poder como el primer presidente indígena, el gobierno se configuró como Estado Plurinacional integrado por 36 naciones originarias, que según el expresidente García Linera se resolvía en un proceso de indianización gubernamental. Este gran cambio político en Bolivia transformará los anteriores discursos de la hegemonía neoliberal hacia un discurso más inclusivo y cercano a las demandas del pueblo boliviano, en consideración también con el reconocimiento de su realidad multicultural.

Hasta ahora hemos revisado cómo el contexto sociopolítico y sociocultural de Bolivia inspiran la obra de Mamani Mamani. Las diversas etapas del pasado histórico inciden en la experiencia personal del artista, además del legado ancestral transmitido por su familia y la pervivencia latente de las costumbres populares del país. La temática representada en la obra del pintor contiene un sentido de exaltación de lo indígena que retoma la simbología ancestral a modo de signos combinables con los que elabora sus diferentes pinturas. Estas composiciones presentan una referencia directa con el legado de las

culturas andinas, a la vez que enlazan con la visión contemporánea de los diseños exclusivos de Mamani Mamani.

En su pintura también reconoceremos una aproximación a la unidad nacionalista cercana a la visión del actual Estado Plurinacional. De los discursos del artista se desprende la concepción de una unidad armoniosa dentro de la diversidad sociocultural de su país. Este pensamiento queda representado a través de una simbología particular que enlaza la cultura indígena y la representación de la nacionalidad boliviana, especialmente a través de la flor de la *kantuta* y el estandarte indígena de la *Wiphala*, símbolos que estudiaremos en profundidad en capítulos posteriores.

A pesar de que Mamani Mamani nunca se ha posicionado cercano a la política, ni demostró interés por ejercer alguna muestra de activismo en su arte, se esforzó en convertirse en un artista inmerso en lo social, comprometido con su pueblo mientras frecuenta los ambientes populares de Bolivia. Mantiene esa conexión siguiendo el precepto de la reciprocidad, el *ayni* de la cosmovisión andina, convencido de que debe agradecer por todo el reconocimiento recibido a lo largo de su carrera. Como revisaremos en el siguiente capítulo, ese *ayni* quedará demostrado mediante diversas acciones sociales: desde realizar subastas con sus obras, cuyos beneficios se destinan a ayudar a colectivos necesitados de Bolivia, hasta dar clases a niños transmitiéndoles con su arte la cosmovisión andina. Esta práctica se traduce en el sentimiento comunitario que el artista manifiesta, siendo consecuente con la tradición aymara para afianzar su vinculación con el pensamiento indígena, como él dice, "siendo tan auténtico como también lo es mi obra."[117]

[117] Roberto Mamani Mamani. Comunicación personal.

2. Del *Pachallampi* al *Llamaypacha*. El proceso de nacimiento y consolidación del pintor de la energía de los Andes.

En Bolivia es tradicional identificar a dos de las culturas ancestrales del país a partir de su base alimentaria. A pesar de que la aymara se identifica tradicionalmente con la patata y el chuño y la quechua con el maíz, la experimentación en el cultivo de una extensa variedad de patatas acabó por constituir una base alimentaria muy importante entre las regiones andinas. Según nos manifiesta Mamani Mamani, su pertenencia identitaria está constituida principalmente por la cultura aymara al reconocer lazos de consanguineidad indígena con su familia, y añade también la quechua, puesto que nació en tierras cochabambinas.

En este capítulo contemplaremos la biografía del artista siguiendo la alegoría del ciclo de crecimiento de la *papa*, en relación con las festividades andinas que conmemoran cada año su producción. Los tiempos que demarcan el desarrollo de este tubérculo en Bolivia se encuentran indisolublemente unidos a unas tradiciones culturales que celebran, entre la solemnidad del ritual y la alegría de la celebración, la productividad agraria que brinda con abundancia la madre tierra *Pachamama*. Puesto que la obra de Mamani Mamani se fundamenta en la exaltación de su tierra y de la cultura indígena, realizamos una asociación simbólica de los procesos de nacimiento y desarrollo del artista con el crecimiento y fructificación de la *papa*. El resultado final, la cosecha del éxito, podría compararse con los menesteres estacionales en el campo para producir este valioso alimento. Y en el caso del artista, a toda una vida reuniendo esfuerzos por ver cumplido su deseo: alcanzar un gran reconocimiento y la fama internacional.

A través de este capítulo conoceremos los procesos vitales que experimentó el pintor desde su niñez hasta la actualidad, revelando una conexión social cercana con el contexto histórico-cultural en el que vive y que, sin duda, se muestra reflejada en su intensa actividad artística. Su esfuerzo por crecer y desarrollarse en el campo del arte puede equipararse al proceso de preparación y apertura de la tierra fértil para sembrar la *jatha* mama, la semilla madre, la mejor semilla seleccionada a través de años de dedicación con mayor probabilidad de éxito en su producción.

Puesto que la acción artística del pintor se desarrolla en una buena parte en torno a la exaltación de la fiesta andina, asociamos sus primeros pasos en el arte con el *Pachallampi*,

la festividad aymara que ritualiza la siembra de la *papa*, conmemorando los comienzos del pintor en su recreación visual de la cosmovisión andina, tutelado por la mística de los Andes y la sagrada tierra *Pachamama*. A lo largo de su adolescencia y juventud, veremos cómo el pintor se esmera en encontrar su estilo personal, un logro que alcanza cuando se reconoce a sí mismo en sus raíces identitarias, especialmente a partir de su ascendencia aymara, al hallar en la sabiduría de la cosmovisión andina la inspiración necesaria para triunfar.

El ciclo de la producción de la *papa* finaliza con el *Llamaypacha*, la festividad aymara que celebra su cosecha. Este es el momento en que las comunidades recogen y exhiben entre festejos la *papa* recolectada, un tiempo para compartir la abundancia generada que también se presta al intercambio de *papas* semillas, reconociendo su excelencia para la próxima plantación para asegurar la producción futura. Esta sería la etapa en la que actualmente se encuentra el artista. Mamani Mamani es un pintor reconocido de manera internacional, valorado en Bolivia como uno de sus artistas más representativos. Su extensa producción artística continúa en pleno crecimiento. Cual *papa* que extiende sus raíces para engendrar nuevos hijos, las creaciones de Mamani Mamani proliferan entre coleccionistas, en encargos estatales de Bolivia y otros países, e incluso en colaboraciones junto a personajes de otros ámbitos artísticos más allá de la pintura.[118]

En el primer apartado, coincidiendo con el ritual de siembra *Pachallampi*, en el que el agricultor deposita junto a cada semilla todas sus esperanzas por generar la abundancia que brinda la tierra, estudiaremos cómo Mamani Mamani encamina sus primeros pasos para llegar a convertirse en artista. Revisaremos su biografía a partir de una compilación de comentarios en los que relata las experiencias que inspiraron el despliegue de su potencial artístico. La segunda sección está dedicada al desarrollo de su trayectoria como pintor, la concreción de su estilo personal a través del estudio de ciertas obras tempranas y la consecución de su éxito como artista consolidado. Al igual que las plantas enraízan en el suelo para garantizar su sustento, a partir de una multitud de interconexiones biológicas con el medio ambiente, Mamani Mamani progresará en el desarrollo de una red de contactos sociales para posicionarse en el complejo ámbito del arte. Conoceremos

[118] Rodolfo Sánchez Garrafa. "Simbolismo y ritualidad en torno a la papa en los Andes.", en *Investigaciones sociales*, Universidad Mayor Nacional de San Marcos, Lima, Perú, vol.15, n°27, pp.15-42 2011, en: <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/sociales/article/download/7657/6665/26645> [21 enero 2022].

de la mano del artista a partir de qué momento su arte generó interés entre los gestores culturales, comenzando a ganar premios artísticos e iniciando proyectos expositivos importantes, tanto a nivel colectivo como individualmente. Observaremos también diversos tiempos y ritmos en el acrecentamiento de su fama, en relación a la difusión de su obra artística y su popularidad como figura pública en Bolivia. Las fotografías que acompañan el relato de su experiencia como artista fueron rescatadas de sus diferentes cuentas de *Facebook*, con el consentimiento expreso del pintor.[119]

La información recabada será analizada a partir de los éxitos cosechados a lo largo de su carrera artística. Para ello, realizamos previamente una indagación centrada en su bibliografía y otras fuentes físicas y virtuales, como herramientas para determinar el grado de reconocimiento y popularidad que el artista habría logrado alcanzar. Dedicaremos especialmente el tercer apartado a estudiar la relevancia de los datos hallados sobre el artista y su obra, para observar el impacto que tuvieron en el desarrollo de su carrera. Seguidamente, contrastamos esos resultados con el testimonio del pintor, en una entrevista física que concretamos durante la Bienal de Venecia 2022, mientras que el artista se encontraba comisariando la exposición del pabellón Bolivia. La información reunida resultó en una considerable compilación de datos que posibilitaron sondear y sopesar el grado de reputación obtenido por Mamani Mamani en la actualidad. Estos resultados nos llevaron a valorar también cómo se había desarrollado su presencia entre los registros de la alta cultura y la cultura popular, tanto en Bolivia como a nivel internacional.

[119] Mamani Mamani. [Mamani Mamani], en: <https://www.facebook.com/mamani.mamani.oficial> ; [Mamani Mamani Oficial], en: <https://www.facebook.com/oficialMamaniMamaniBolivia/> ; [Roberto Mamani Mamani], en: <https://www.facebook.com/r.mamanimamani.bolivia> ; [Roberto Mamani Mamani], en: <https://www.facebook.com/roberto.mamanimamani.180> ; [Roberto Mamani Mamani], en: <https://www.facebook.com/roberto.mamanimamani.330> ; [Mamani Mamani Art Gallery], en: <https://www.facebook.com/pages/Mamani%20Mamani%20Art%20Galery/822707284434186> ; [Mamani Mamani El Artista], en: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063499694629&sk> [13 septiembre 2022].

2.1. Tiempo de siembra. Caminar con el impulso de ser artista

Roberto Mamani Mamani nace el 6 de diciembre de 1962 en Cala Cala, Cochabamba. Sus padres le inscriben oficialmente como Roberto Aguilar Quisbert. Su nombre artístico proviene del doble apellido indígena Mamani en su familia. Su abuela se llamaba Juana Mamani y su abuelo Carlos Mamani, de quien nos comenta que fue combatiente en la Guerra del Chaco. El árbol familiar continúa con sus padres: Antonia Quispe Mamani y Ángel Mamani Ventura. El pintor señala que por aquel entonces era común modificar los apellidos de origen indígena por otros que resultaran ser españoles, costumbre que siguieron también sus padres cuando le anotaron en el registro civil. El origen ancestral del apellido Mamani es aymara, proviene de la zona lacustre del lago Titicaca, y fue traducido al español como halcón.[120]

El artista se propuso recuperar los apellidos de sus ancestros, por eso se dio a conocer popularmente como Mamani Mamani. Además, como afirmación de su pertenencia a la cultura andina, llamó a sus hijos *Illimani*, *Illampu*, *Amaru* y *Maya*, los dos primeros llevan los nombres de las poderosas montañas de La Paz, mientras que los dos segundos son de origen quechua. Incluso explica que él desearía haberse llamado Uyuto, cuyo significado en aymara es "hombre que sabe, que piensa", y suele presentarse a sí mismo ante la prensa como Mamani Mamani: el Príncipe Aymara.[121]

La voluntad del pintor de elegir su nombre artístico, a partir de uno de los apellidos originarios más comunes en Bolivia, demuestra su empeño por afirmar ante la sociedad su identidad indígena desde los inicios de su carrera. La elección de los nombres de sus hijos y su autonombramiento como Príncipe Aymara refuerzan, mediante el ejemplo de su propia vida, su sólido compromiso identitario. Este sentido concuerda con la afirmación del artista de ser "auténtico" para que su obra luzca de la misma manera:

---

[120] Los emigrantes del campo que llegaban a la ciudad se afanaban en ocultar sus orígenes. Muchos apellidos indígenas cambiaron en equivalencia a su significado en español, o se modificaron algunas letras para aproximar su sonoridad a la de la lengua española. Tal fue el caso de Mamani, que tomando el significado de halcón a águila cambia al apellido Aguilar, y a veces fue transformado en Marañón. Otros ejemplos fueron Plata en vez de Colque, Blanco o Flores en vez de Janco o Pankara, entre muchos otros casos. Ver: Nelson Gabriel Yapu Machicado. *Tipología de cambio de apellidos aymaras en La Paz*, Universidad Mayor de San Andrés, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Paz, 2005, en: <http://repositorio.umsa.bo/xmlui/handle/123456789/15934> [21 noviembre 2021].

[121] "Mamani Mamani, el príncipe aymara que regala arte y magia con todas sus pinturas", en *La voz Bolivia*, 18-11-2021, en: <https://lavozbolivia.com/mamani-mamani-el-principe-aymara-que-regala-arte-y-magia-con-todas-sus-pinturas/> [13 septiembre 2022]. Ricardo Bajo. "Mamani Mamani, un niño terrible", en La Razón, 19-03-2023, en: <https://www.la-razon.com/escape/2023/03/19/mamani-mamani-un-nino-terrible/> [20 junio 2023].

> Mamani Mamani significa águila, soy doble águila. Pero tener un Mamani ya es decir que eres indígena, hay una discriminación, un racismo: Mamani, Quispe, Choque, Cusicanqui… Pero yo reafirmé mi apellido para reforzar mi identidad, porque esa es tu fortaleza, tu coraza frente al mundo entero. Y eso pasa cuando yo viajo, entonces yo soy un príncipe aymara, vengo de una nación con sabiduría, con conocimientos que han trascendido hasta ahora. […] Una obra buena va a ser aquí o en otro lugar buena, pero si es auténtica, si emana un trabajo inspirado en lo que somos, hace que la obra sea especial y única. Rechazar lo que somos es perdernos a nosotros mismos.[122]

Este compromiso del artista, de ejercer como ejemplo para la comunidad, concuerda con una observación importante que realizó Nuria Peist en relación a la obtención del reconocimiento artístico, puesto que asegura que éste: "se realiza en una situación de intercambio. Lo que se reconoce es aquello que el individuo desea transmitir a los demás, es decir, que efectivamente es lo que pretende ser. […] La persona tiene que comportarse de un modo apropiado a lo que los demás esperan de él."[123] Aunque los orígenes familiares del pintor legitimen su descendencia indígena, el artista también se esforzará en idear una imagen acorde a la esencia aymara que representa en su obra. Esto supone la construcción, por parte del artista, del estereotipo que el público espera de él, tanto como artista en general como también de pintor indígena. Sus comentarios y el desarrollo de su vida pública deberán coincidir con los supuestos parámetros sociales representados en la figura de Mamani Mamani. Sobre todo, en sus primeras épocas, llevará a cabo su justificación como artista indígena en presentaciones públicas, vistiendo *ch'ullu* (gorro andino) y poncho en entrevistas y exposiciones de arte internacionales, aunque habitualmente en la vida cotidiana no vista así.

En múltiples entrevistas, el pintor siempre destaca el origen humilde de su familia, marcando desde pequeño su profundo arraigo a la tierra, a la *chakra*, a los campos de cultivo que cuidaban sus padres y que despertarían en él un sentimiento profundo de conexión con la madre tierra *Pachamama* como entidad espiritual que garantiza el sustento de todos los seres vivos. Comienza su relato explicando cómo sus padres huyeron de La Paz al no contar con el apoyo familiar en su deseo de contraer matrimonio,

---

[122] Roberto Mamani Mamani. "Roberto Mamani Mamani, artista boliviano- Entrevista en RT", en *RT en Español*, 16-02-2021, en: <https://www.youtube.com/watch?v=8urwto-CrPY> [04 septiembre 2021]; Roberto Mamani Mamani, "Mamani Mamani Artista de los Andes", en *Youtube*, 03-06-2020, en: <https://www.youtube.com/watch?v=7XOqBE7Y1Y8> [04 septiembre 2021].

[123] Nuria Peist. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*, Madrid, Abada editores, 2012, p. 68.

trasladándose a vivir a Cochabamba, a la ciudad de *Kala kala*, en donde asumieron las labores de cultivo de un terreno particular.

Mamani Mamani recuerda que comenzó a pintar siendo un niño, entre los 8 y 9 años. Utilizaba tintes, anilinas, e incluso carbones del fogón a leña cuando cocinaba su madre, sobre soporte de cartón reutilizado o periódicos. En sus primeros dibujos plasmaba a sus padres en las labores del campo. El pintor narra que parte de su inspiración nace de sus vivencias en familia, junto a sus progenitores. Su experiencia vital de niño tiene que ver con un ciclo de migraciones junto a sus padres que se suceden entre el campo y la ciudad, interconectando saberes y tradiciones ancestrales como los bailes festivos, que despertarían en él una atracción especial por el color que lucen los trajes.

> Soy fruto de un amor prohibido. Mi padre, Ángel Mamani, legítimo de Puerto Acosta, *panaca* del lago sagrado y de carácter jovial, se enamoró de una bella *ñusta*, Antonia Mamani, de la *panaca* de *Tiwanaku*, de quienes no aceptaron su unión. […] Pasé mi infancia en las praderas de *Kala kala*, a orillas del abundante río Rocha. Aquí nacen mis primeros cuadros, colgado y atado a un árbol, viendo a mi padre trabajar arduamente en el sembrado y cosechando locotos fucsias como las *polleras* de las doncellas, y turquesas como el atardecer en el *Tunari*, tomates rojos como el sol y tunas amarillas como el oro. Mi madre, con largas trenzas que le caían sobre sus hombros trigueños, y mi padre que pagaba el precio de la huida con el trabajo de sol a sol. El descanso y el lavado de ropa en las cristalinas aguas del río Rocha, llenas de peces, era lo más feliz en esos días.[124]

El artista nos detalla de qué manera su pasión por la fiesta y los trajes de los danzantes bolivianos despertaron en él una atracción singular de bien pequeño, sobre todo a partir de la costumbre aymara de sus padres al vestirse con trajes de fiesta para bailar y festejar los días que, siguiendo las tradiciones antiguas, se dedicaban a honrar a los dioses para pedir por su protección y agradecer la abundancia en la vida. Recordando episodios de su infancia, continúa su relato así:

> Del río Rocha recuerdo también lo más hermoso. Mis padres y yo éramos los únicos aymaras del lugar. Solíamos salir con nuestros trajes de danzantes para la festividad del Señor de San Joaquín (en otra época dedicada a nuestros dioses). Los quechuas comentaban sorprendidos, de oído a oído, el revuelo que causábamos a nuestro alrededor. La vestimenta de mi madre era una blusa amarilla cosida con hilos de oro, una pechera en forma de corazón de la que

[124] Roberto Mamani Mamani. "Esbozo autobiográfico", en Álvaro Cuéllar (ed*). Mamani Mamani. Pintores bolivianos contemporáneos*, La Paz, Aguilar, 2005, p. 145.

> pendían todo tipo de objetos y diosecillos de oro. Combinaba su traje con una pollera de color morado, color de los aymaras, y en sus dedos muchísimos anillos, como treinta en cada mano. El traje de mi padre era más austero, como el de un *amauta* aymara: un blusón lila del que colgaba un sol de oro y pantalón amarillo. En sus manos sostenía un bastón o trueca de plata con lanas de colores como los del arcoíris. Imagínese cómo era el asombro de la gente, eso era una semana de fiestas entre música, chicha y juegos. Esa era mi felicidad.[125]

El pintor referirá también que su interés por los trajes festivos aymaras se remonta a la herencia familiar que parte de su abuelo materno. De su relato deducimos la importancia ritual de aquellas fiestas y la dedicación artesanal y minuciosa que se requería en la preparación de los trajes. En relación a la experiencia de su abuelo como artesano del arte plumario, llega a referirse a él como *amauta*, un sabio de los Andes, maestro conocedor de los saberes ancestrales de su pueblo.

> Mi abuelo, [el padre de mi madre] era un constructor de la danza de los [que], decían *chunchos*. Es de las *q'awas*. Es esto de la *quena quenas* que hacían de los tigres y se ponían el arte plumario de la cintura para abajo. Mi abuelo hacía el trabajo de unas 300 plumitas y coserlas con lana de color. […] Entonces mi abuelo era un poco… yo le digo un *amauta* de esa época. Porque estas fiestas eran sagradas. Antes de la llegada de los españoles, yo creo que había este tipo de danzas, pero era más un ritual. De él sí [heredé algo de mi interés en el arte]. [De] mi otro abuelo no. Él llegó de la guerra del Chaco y murió.[126]

A pesar de los esfuerzos de su familia por conseguir el sustento a raíz del trabajo duro que procuraba una relativa estabilidad económica, el artista siempre rememora su niñez como una etapa feliz. Los ingresos familiares provenían también de la venta ambulante, su madre vendía medias y recuerda acompañar a su padre en la tarea de vender maní y patatas fritas en la calle. Más adelante, en su labor artística, dedicará la serie de *La papa* a esta etapa de su vida. Mamani Mamani se sentía afortunado cada vez que su familia viajaba para trasladarse a vivir a otras ciudades bolivianas como Oruro, Sucre y Potosí. Acudía a ayudar a sus padres para vender productos en la calle, aprovechando una mayor afluencia de gente en los días de fiesta. De Oruro y Potosí le impresionaron tanto la alegría vivaz de los ritmos, los bailes y la variedad de colores vibrantes de los trajes, que acabarán influenciando constantemente su obra.

---

[125] Idem.
[126] Christian Buechler. *Entre la Pachamama y la galería del arte. Vidas y propuestas de artistas paceños de origen aymara y quechua*, La Paz, Antígona, 2006, pp. 131-132.

> Con mi padre íbamos a vender a todas las fiestas, en todo ese caminar explotó Mamani Mamani, porque vio de cerca las carreteadas, las cocadas, las comidas, las ritualidades, las ofrendas… Eso, más el reencuentro con mi abuela hizo despertar dentro de mí esa fuerza de querer plasmar mi identidad, la sabiduría de los abuelos, de mis padres, en mi arte.[127]

El artista narra entusiasmado cómo fue su retorno a La Paz cuando tenía nueve años, y nombra esta importante ciudad bajo su nombre ancestral: *Chuquiago marka*. La reconoce como territorio de sus ancestros, la tierra de los aymaras, cuyo principal referente cultural y espiritual sigue siendo hasta día de hoy el enclave arqueológico de *Tiwanaku*, ubicado en pleno altiplano andino y relativamente cercano al sagrado lago Titicaca. Recuerda con cariño el tiempo en que con sus padres retornaron al pueblo de *Tiwanaku*, al lugar en donde residían sus abuelos. Y en especial, todo aquello que aprendió sobre la cultura aymara a través de su abuela, una *awicha* sabia que sabía tejer y conocía ampliamente los secretos de la lectura de las hojas de coca.

> Era ya difícil de separar el amor de mis padres con dos hijos. El encuentro con mis antepasados, el imperio *Tiwanakota*, las ruinas vivas, las montañas, el sol. Los ritos a la Pachamama. Recuerdo que mis abuelos me decían: ¡Ahí va el *comemaíz*! Porque en cambio, los aymaras comían mucho *chuño*. Pero lo más importante era el diálogo con mi abuela, Juana Mamani, ella me decía que somos uno solo en la diversidad: hombre, espíritu, Dios y naturaleza, con *ajayus* y *anchanchos*. Somos uno con los niveles de la cruz cuadrada o la *chakana* negra, el símbolo del rayo y el trueno, la unión del cielo y la tierra. Y también con las energías de los *apus* o montañas sagradas como el *Tata Illimani* o el *Mallku Huayna Potosí*, el *Jacha Illampu*, el Lago Sagrado y el inconmesurable altiplano. De ella aprendí que la fiesta de los solsticios, la cosecha y la siembra se leen en los ritmos del cosmos. Esto soy, de nacimiento quechua y de sangre aymara.[128]

Para el artista, el recuerdo de su abuela es fundamental en el desarrollo de su arte, ella es la persona que le acercará a todo un universo místico y ritual que prevalece todavía en la cultura aymara. Su influencia en él es importante, puesto que le enseñará a comprender que la cosmovisión andina encierra todo un sistema de pensamiento simbólico centrado en exaltar cualquier modo de expresión vital de la naturaleza. El pintor siempre reconoce en sus entrevistas a su abuela como impulsora de su arte, la considera como una vía de

[127] Roberto Mamani Mamani, en "Roberto Mamani Mamani, artista boliviano- Entrevista en RT", op. cit.
[128] Roberto Mamani Mamani. "Esbozo autobiográfico", en Álvaro Cuéllar (ed.). *Mamani Mamani. Pintores*…, op. cit., p. 145.

conexión casi directa con la *Pachamama,* encabezando el linaje femenino ancestral de su familia.

> La abuela, [la madre] de mi padre, que fue la *awicha* que también ha sido influyente para que yo sea [el artista que soy], ha sido la aymara neta. No hablaba ni una palabra en español. Pero ella estaba a cabalidad con el mensaje de la cosmovisión andina. […] Como aymara, *pijchaba*, leía la hoja de coca. Era una *awicha* respetada en la zona donde yo ahora trabajo y vivo. […] ¿Cuál es el verdadero camino, el del aymara que no tiene necesidad de la tecnología y vive solamente con respeto hacia la naturaleza o [el mío que], como un artista aymara, tengo que viajar por avión, que tengo que tener seguro, que tengo que tener celular, montón de cosas, y cada vez estoy más, como arrinconándome al abismo? [Ella] ha vivido bien. Cuando *pijchaba* meditaba, yo creo, con la vida, meditaba con sus ancestros y no necesitaba más.[129]

Ya asentado en La Paz, Mamani Mamani reconoce que con él se cumplía la tercera generación que emigraba del campo a la ciudad, y al ser el hermano mayor, tenía la responsabilidad de ser un ejemplo a seguir. Estudió Agronomía en vez de Bellas Artes, puesto que, según comenta, por entonces no se esperaba que el hijo de una familia aymara, tradicionalmente arraigada al campo, fuera a la escuela de Bellas Artes de La Paz. Aun así, a lo largo de la década de los ochenta realiza numerosas series que reflejarán su desvelo por plasmar las influencias impactantes del ambiente citadino, explorando temáticas y diferentes técnicas pictóricas que le conducirán finalmente a concretar su estilo pictórico personal.

> Salgo de *Tiwanaku* para realizar mi bachillerato, el único de la familia. Ingreso al George Ruma, colegio nocturno. Más tarde estudio Agronomía y Derecho en la Universidad Mayor de San Andrés. Mi familia se traslada entonces a *Chuquiago Marka*, ciudad del *Illimani*. Entonces comienza mi incansable desvelo por la pintura y el dibujo, penetrando a la oscuridad de la miseria, siendo parte de ella: la pobreza de las villas miseria en donde vivo, las *anticucheras*, los lustrabotas, las zonas rojas de foquitos rojos. Mi dibujo y pintura es negra como la noche, es así la vida. Nacen mis primeras series como *Mariposas nocturnas*, *Anticucheras de la calle*, *Desnudos sobre periódico*, *M'hamas de los muertos* y *Los golpes de la vida y el Estado.*

[129] Christian Buechler. *Entre la Pachamama*…, op. cit., pp. 132-133.

> Recuerdo los gritos en la universidad: ¡Viva Marx, Lenin, Trotsky y El Che! Mientras que yo me debatía en mi mundo de angustias y necesidades de la vida rápida y fugaz, de la economía, de la deuda externa y más golpes, y la otra educación occidental.[130]

Llegados a este punto, resulta interesante destacar el cambio significativo de Mamani Mamani con respecto a su estatus social. Si bien pasó su infancia migrando entre ciudades, ayudando a sus padres en la venta ambulante y el cuidado del campo como jornaleros, al regresar al seno familiar de *Tiwanaku* junto a los abuelos maternos, la situación mejora considerablemente. A pesar de que en Bolivia suele considerarse a los habitantes del pueblo de *Tiwanaku* como campesinos indígenas humildes, muchos de ellos se trasladaron a la gran urbe de La Paz, en donde podían desarrollar prósperos negocios. La familia del pintor se estableció en el domicilio de la abuela Juana Mamani, en el barrio de Chualluma, por lo que Mamani Mamani comenzó a estudiar bachillerato en el Colegio Georges Rouma Nocturno de La Paz. Mientras tanto, el pintor combinaba sus estudios con el trabajo, ayudando a la economía familiar.

Tras graduarse bachiller, el artista inició primero la carrera de Agronomía por la conexión que sentía con la tierra. No obstante, pronto decidió cambiar de facultad para estudiar Derecho. La elección de estos estudios fue motivada principalmente por su familia. Eligió la carrera de Derecho ante la posibilidad de obtener réditos laborales y acumular prestigio personal, permitiéndole prosperar en la escala social, aunque no llegó a finalizar los estudios. Estas motivaciones estudiantiles alejaron al artista de la posibilidad de estudiar Bellas Artes, unos estudios que, según comenta, se consideraban en Bolivia propios de la clase alta. Normalmente, quienes iniciaban esta formación contaban con el respaldo económico familiar, permitiéndoles formarse como artistas mientras avanzaban en el desarrollo de sus carreras. Mamani Mamani, en cambio, necesitaba combinar los estudios con el trabajo y colaborar con la economía familiar. Fue por este motivo que dedicó sus esfuerzos a recibir una formación universitaria que posibilitara oportunidades estables para su proyección laboral.[131]

A pesar de los tiempos difíciles en que Mamani Mamani debía combinar su formación educativa con alguna forma de ganarse el sustento, el artista afirma que jamás dejó de

[130] Roberto Mamani Mamani. "Esbozo autobiográfico", en Álvaro Cuéllar (ed.). *Mamani Mamani. Pintores*…, op. cit., p. 145.
[131] Roberto Mamani Mamani. (Comunicación personal. 18-02-2023).

pintar. Es más, ello se convirtió en una necesidad vital que confluía con la oportunidad de poder expresarse de manera creativa a través de la pintura. En estos primeros tiempos pintaba incansablemente, experimentando diferentes técnicas hasta desarrollar su estilo personal. En esa búsqueda aprovechaba su talento para poder vender en su entorno inmediato, diseñando dibujos sobre medias para danzantes folklóricos de la ciudad de La Paz. Esa idea de plasmar su arte sobre textil tendrá continuación en años posteriores, logrando incursionar en el mundo de la moda en colaboración con diseñadoras textiles bolivianas. Esa aventura continuará incluso con la venta de mascarillas estampadas con reproducciones de sus obras en tiempos de pandemia, a lo largo del 2019 hasta el año 2023.

> [Por entonces] siempre tenía la necesidad de poder expresar, poder dibujar. Me acuerdo que en esta casa, en el cuarto de más abajo era bastante frío y húmedo. Y yo pintaba hasta las cuatro, cinco de la mañana. Y esas veces, Mamani Mamani, no me conocían. Era un joven adolescente y no vendía los cuadros, pero yo pintaba. Y me hacía tanto frío que me untaba de aceite, de aceite de comer, para que no me haga tanto frío. […] Fue una cosa de muchos sacrificios y necesidades. Mi madre vendía medias. Entonces yo también he tenido que vender medias para costear los estudios. Y vendía en el Prado, vendía en la 6 de Agosto, y vendía a mis amigos. […] Claro que pintaba, pero esas veces no podía vender mis trabajos. […] Estas medias decoraba yo a veces para que la gente bailara en esto del Gran Poder. Los pintaba con las caras de morenos. Sí. Me daba métodos de hacer. Entonces los podía vender en tres o cuatro veces más su valor. Claro, yo también bailaba, era parte de eso. […] Pero yo pintaba, pintaba: buscaba estilos, buscaba creaciones, imaginaciones, y todo.[132]

La afición de Mamani Mamani por los bailes andinos, o como él los denomina: danzas mayores, determinan una influencia importante en su obra. Ya comentamos que esta atracción singular proviene desde su infancia, al ver bailar a sus padres y disfrutar intensamente del despliegue festivo de estos bailes en las ciudades, mientras ayudaba a su familia a vender productos en las calles durante los días de afluencia de público. El intenso color de los trajes y de la alegría festiva poseen un sentido místico que no pasó desapercibido para el pintor. Su abuela, conocedora de la tradición aymara, ya le había instruido sobre el uso de los colores vivos en los tejidos que ella realizaba, manifestándole que el colorismo era una característica propia de las culturas andinas, al participar de una antigua ritualidad asociada con la fertilidad de la *Pachamama*.

[132] Christian Buechler. *Entre la Pachamama*…, op. cit., p. 135.

El uso de los colores intensos será una constante que acompañará a Mamani Mamani a lo largo de su carrera. Reconoce que su camino artístico comenzó a perfilarse después de ganar en 1991 el primer premio en el Salón Pedro Domingo Murillo, el concurso de pintura más importante a nivel nacional. En aquella época su fortaleza se centró en una lucha por defender su identidad a través de su cultura, como un escudo que le permitiera enfrentar un mundo dominado, según él, por la explotación del hombre por el hombre. Es entonces que su pintura cambia radicalmente para llenarse de color. Nuevamente recuerda a su abuela como figura inspiradora que le infunde la pasión por el colorismo en sus obras:

> Me regaló mi abuela un poncho que tejió ella misma y que decía: "Mamani Mamani", y eran unos colores tan fuertes que yo creo que eso ha sido un poco [la razón por] el cambio al color al que he saltado. Porque ella decía, para nosotros los aymaras el color es para ahuyentar los malos espíritus y no quedarse en la oscuridad.[133]

> Entonces nace en mí el color. […] La energía de los Andes, del Tata Sol y la Madre Luna y la sagrada *Pachamama*, la hoja de coca brota en todo mi ser de esperanza. Mamani Mamani se hace color en la luz. Hago entonces *Pueblos con soles*, *La fiesta del Yaguar*, *M'hamas, cholas y w'awas*, *Imilla luna* y *Llokalla sol*, *Illimani Mamani*, *Mallkus cóndores*, *Q'arwas llamas*. Esta es mi obra.[134]

El uso de los colores vivos queda justificado por el lema de presentación favorito del pintor: "toda la energía de los Andes", que enlaza con el sentido espiritual del resplandor solar que irradia sobre el altiplano andino, iluminando con su fulgor los intensos colores del territorio. Su afición por el uso del color y las representaciones espirituales de la cosmovisión andina configurarán las características formales de su obra, para dar lugar a un contenido temático homogéneo.

El artista comenta el especial apego que siente a la casa en donde vivió con su familia y su abuela, ubicada en el barrio de Chualluma, que se convirtió en su lugar preferido para pintar. De su conversación exaltada, acerca de las montañas, se desprende el fuerte sentimiento de admiración que siente hacia el paisaje andino, llegando a convertirse en una obsesión persistente que ha ocupado también la mente de muchos artistas bolivianos, tanto coetáneos como anteriores a él. Como ya vimos en el capítulo anterior, ese interés por representar el macizo andino, de manera tan expresiva, conecta con la corriente del

---

[133] Ibid, p. 134.
[134] Roberto Mamani Mamani. "Esbozo autobiográfico", en Álvaro Cuéllar (ed). *Mamani Mamani. Pintores…*, op. cit., p. 145.

culturalismo telúrico o la mística de la tierra referida por el filósofo boliviano Guillermo Francovich. Como observaremos en capítulos venideros, la imagen de la extensión de la cordillera andina será una constante muy importante en su pintura:

> Yo creo que de esa casa jamás me voy a deshacer. Porque ahí es la herencia de mis ancestros, digamos. Ahí es donde pinto. […] Y ahí estoy feliz, con la música estoy contento, la buena vista también. Siempre digo, yo de ahí en las noches me convierto en *mallku* y vuelo por toda la ciudad. Además, soy el Príncipe Aymara, estoy en mi trono, toda la ciudad está a mis pies. Se ve el *Illimani*, se ve el *Mururata*, se ve el *Huayna Potosí*, se ve casi toda la cordillera. A eso de las cuatro o cinco se ven los cambios del tiempo, y se ve cómo van cambiando las montañas de color. También, yo creo que ha sido el lugar influyente para la serie de los pueblos, porque va con un contraste de tonos grises, de café y todo eso. Es por eso que cada lugar tiene su energía.[135]

En la actualidad, Mamani Mamani recuerda la confianza que le expresaron sus padres para desarrollarse profesionalmente en aquello que finalmente él quisiera. Confiesa que siente un agradecimiento muy profundo hacia toda su familia, quienes le permitieron con su apoyo alcanzar como artista la fama nacional e internacional de la que disfruta con intensidad cada día. Agradece también al pueblo boliviano como su otra gran familia con la que convive, y según dice, refuerza sus pasos y mantiene viva su ilusión por seguir pintando para crear un arte auténtico, mediante la representación de las raíces ancestrales del país en homenaje a todos los pueblos indígenas. Y añade: "que mi arte sirva para señalar el buen camino, para que las nuevas generaciones nunca olviden qué significa vivir respetando las leyes de la *Pachamama*, vivir según el *suma q'amaña*, el Buen Vivir de la cosmovisión andina, que es el legado más importante de los pueblos originarios."[136]

2.2. Crecimiento y cosecha. Desarrollo de su trayectoria y consagración

A lo largo de este apartado realizaremos un análisis de la trayectoria del pintor. Para ello, observaremos los procesos que condujeron a Mamani Mamani a convertirse en el artista andino reconocido a día de hoy tanto en Bolivia como a nivel internacional. Estudiaremos puntualmente algunas de las obras del pintor correspondientes a su primera etapa profesional, observando ciertos cambios representativos de la concepción de su estilo

[135] Christian Buechler. *Entre la Pachamama*…, op. cit., pp. 133-134.
[136] Roberto Mamani Mamani. (Comunicación personal, 04-11-2022).

definitivo. Los datos que analizamos en este capítulo se encuentran ordenados cronológicamente en la trayectoria del pintor, en el anexo del presente trabajo, como referencias concretas de los datos presentados aquí de forma general.[137]

Dirigimos una atención especial a comprender cuáles fueron los procesos y los mecanismos que impulsaron al artista de manera gradual hasta la consecución de su reputación actual. El éxito que envuelve la obra de Mamani Mamani no es un hecho arbitrario aislado ni es fruto de la ocasión fortuita, tampoco obedece meramente a la manifestación única del talento artístico del pintor. Autores como Vicenç Furió y Nuria Peist demostraron que el reconocimiento artístico depende del desarrollo de un sistema complejo de relaciones y condiciones particulares que pueden analizarse y explicarse desde la disciplina de la sociología del arte.[138]

Me referiré a lo largo de este estudio a las obras de estos investigadores que, si bien centraron sus objetivos en examinar diversas trayectorias de renombrados artistas de épocas anteriores, sus modelos de análisis han servido de apoyo para desarrollar una metodología muy útil en la observación de la trayectoria actual del éxito de Mamani Mamani. Dichos autores inspiraron este estudio que nos llevó a averiguar posibles patrones en la conducta del artista y su círculo social, para determinar la consecución de su consagración en el abordaje de su trayectoria desde un aspecto sociológico. De esta forma, conocer el conjunto de acciones personales y relaciones sociales podrían conducirnos a comprender mejor los procesos que le llevaron a alcanzar su posición en el ámbito artístico.

Nuria Peist examinó en su libro los distintos procesos de reconocimiento de un amplio conjunto de artistas modernos, comparando los mecanismos de acceso a la fama situándolos en el tiempo. Su estudio pone a prueba el esquema propuesto por Alan Bowness *Los cuatro círculos de reconocimiento*, que responde a un intento por definir la estructura de acción de los agentes culturales cuando organizan la consolidación del éxito de los artistas:

> El descubrimiento de los talentos no es una práctica que se produce en el mundo del arte al unísono y de forma arbitraria, sino que se estructura en el tiempo a través de la acción

[137] Consultar "Trayectoria artística de Mamani Mamani", en Anexo, pp. 473-484.
[138] Vicenç Furió. *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2012; Nuria Peist. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*, Madrid, Abada editores, 2012.

> organizada de diversos agentes. […] A través de la acción de los pares, los críticos, los marchantes y los coleccionistas y, finalmente, el público. La trayectoria de los artistas es una línea progresiva y acumulativa de reconocimiento que atraviesa de dentro hacia fuera los cuatro círculos.[139]

La teoría que propuso Bowness suponía un acercamiento orientativo para identificar y comprender las acciones y las reglas particulares que intervenían en el proceso de legitimación de los artistas. Cuando Nuria Peist analiza las trayectorias de reconocidos artistas de época moderna, se percata de que el esquema planteado por Bowness puede replantearse. Para llegar a comprender los mecanismos decisivos en la consecución del éxito artístico, la autora resalta la necesidad de realizar el estudio completo de sus trayectorias sociales. Será necesario tomar en cuenta la mediación que determinados profesionales del arte les pueden ofrecer al inicio de sus carreras, señalando que, en realidad, no se consagra el artista de manera individual, sino que lo hace dentro de un sistema dinamizado por sus propias reglas en una compleja red de relaciones estratégicas.

Del estudio de Nuria Peist se deduce que los círculos de Bowness no son necesariamente sucesivos en el proceso de reconocimiento de los artistas, al situar por ejemplo la crítica primero y el mercado privado después, por lo que no siempre coinciden como patrón inamovible en la trayectoria de acceso a la consagración artística. A lo largo de este capítulo, veremos en Mamani Mamani el fenómeno que señalaba Nathalie Heinich, cuando se refiere a la teoría de Raymonde Moulin, en cuanto a la inversión de dos procesos clave que alteran su orden de manifestación en el camino hacia el éxito. Observaremos que, en el caso del pintor, la acción mediadora de los especialistas institucionales del Estado ocurre antes del desarrollo del mercado privado de su obra. Este suceso conllevará la creación de una nueva tipología de producción artística de visibilidad pública, realizada en exclusiva para museos y otras instituciones estatales. Este hecho repercutirá aumentando la popularidad del artista para promover luego la venta de su obra a nivel privado, entre coleccionistas principalmente nacionales.[140]

Nuria Peist plantea la posibilidad de considerar un primer momento de reconocimiento que a su vez integre los cuatro círculos de Bowness -pares, crítica, mercado y público- en un mismo tiempo y lugar. Más tarde seguiría un segundo momento destinado a la

[139] Nuria Peist, ibid., p. 10.
[140] Nathalie Heinich. *La sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002, p. 73. Y Raymonde Moulin. *Le marché de l'art. Mondalisation et nouvelles technologies*, París, Flammarion, 2000, p. 12. Ambos autores citados en Nuria Peist, ibid, p. 244.

consagración del artista, que demarcaría el paso definitivo a la posteridad. Esta ocasión contemplaría el posicionamiento de la obra del artista de acuerdo a una alta o mediana cotización en el mercado artístico, la inclusión de sus obras en las colecciones de museos y en exposiciones de relevancia, así como la publicación de monografías y bibliografía artística especializada. Aunque la autora propone este esquema enfocado al estudio de una selección particular de artistas modernos, nos servirá de referencia a la hora de contemplar el proceso de legitimación artística de Mamani Mamani, puesto que coincide con esos dos momentos de reconocimiento principales.[141]

2.2.1. Enraizamiento. El primer momento de reconocimiento nacional (1983 – 1991)

El artista afirma haber gestionado por su cuenta su promoción artística a lo largo de su carrera. Comenzó por situar su arte y su nombre artístico en las galerías de La Paz entre las décadas de 1980 y 1990. Durante los inicios de su creación pictórica, Mamani Mamani adoptó un aire de protesta, de reivindicación social, realizando un tipo de producción artística que resulta poco conocida en la actualidad. En gran parte, su interés derivaba de su conexión con la ideología izquierdista, cuando se encontraba estudiando en la universidad. Este tipo de producción artística fue breve y limitada en el tiempo, puesto que pronto su obra se centró de lleno en la reproducción de formas y simbologías de la cultura andina. El autor Christian Buechler recoge las palabras del pintor como testimonio:

> Después, en ese ciclo de posiciones, de ideologías [cuando estaba estudiando en la universidad] ha sido un poco de protesta. Por ejemplo, hice varias protestas un poco políticas, como una pintura social. Es sarcástica y es más de compromiso, también: "De los caballos a caballeros", donde están a caballo y pegando a la gente, gente que se convierte de caballo a burro. Y de ahí es nuevamente mi vuelta, ha sido un círculo: vuelvo a lo que ha sido el mundo andino. […] El incentivo para ese cambio tal vez fue también todo ese cúmulo de lo que han sufrido mis abuelos, de lo que yo he sufrido. Y decir: ¡Caramba! ¿Por qué no mostrar lo que yo soy?[142]

En el apartado siguiente observaremos los procesos que condujeron a Mamani Mamani a definir el estilo artístico que le caracteriza, en un esfuerzo intenso por transmitir mediante

[141] Ibid., pp. 316, 320.
[142] Christian Buechler. *Entre la Pachamama* …, op. cit., p. 235.

la plasticidad del arte sus palabras, bajo ese impulso de "mostrar lo que yo soy". Estudiaremos algunos cuadros de sus primeras creaciones, que en ocasiones difieren significativamente de su producción actual, pero en los que podemos apreciar las primeras señales de la concreción de su estilo. El cambio en la producción del pintor significó renovar la temática y su pensamiento representados en su obra, mudando decididamente de la protesta social hacia la apuesta por la vivacidad del color y su interés en la simbología andina. Tras concebir su identidad indígena plasmada en sus creaciones, los pasos siguientes le llevarán a establecer un mercado inicial para la venta y difusión de su arte en Bolivia.

La búsqueda de su estilo característico

En el período en que el artista se esforzaba por incorporarse al ámbito de las galerías paceñas, y conseguir organizar su primera exposición en el año 1983, todavía se encontraba estudiando en la universidad mientras experimentaba diversas técnicas artísticas. En estos tiempos, el pintor trataba de definir su estilo personal esforzándose por atraer la atención de un público que aumentara su prestigio y sus ventas. El artista reconoce, en una nota de prensa, que tuvo que adaptar su arte al gusto del público en un primer momento. Por entonces, realizaba un tipo de pintura que representaba personajes que reflejaban sufrimiento en sus rostros. Mamani Mamani tomó conciencia de que estos cuadros no resultaban del agrado del público en general, lo que le llevó a plantear un cambio y realizar un tipo de obra mucho más amable y colorida que lograra estimular las ventas. Reproducimos a continuación el fragmento tan significativo en el que el artista razona su cambio de estilo: "In his early periods, the artist affixed strong, aggressive facial features on all his subjects; but "after audiences got scared, I began to purify my art, to make it more beautiful."[143] En la figura 1, podemos apreciar un dibujo de sus primeros tiempos.

[143] Desconocemos tanto la ubicación original como la autoría de esta nota de prensa titulada "Andean Iconism" reproducida por Álvaro Cuéllar (ed). *Mamani Mamani. Pintores Bolivianos Contemporáneos*, op. cit., p. 14.

Fig.1. Mamani Mamani. *Nieto sin padre*. (1984) [144]

La capacidad de adaptación de Mamani Mamani para adecuar su arte al gusto del público demuestra la faceta recíproca de los procesos de reconocimiento que señalaba Nuria Peist entre artista y espectador, o entre gestor galerista y comprador potencial en este caso. El pintor adapta su producción buscando reconocimiento público, a la vez que desea que su obra participe del sistema artístico contemporáneo. Mientras que la autora se refería a la importancia del respaldo familiar en los inicios de la trayectoria de los artistas, algo con lo que Mamani Mamani ya contaba, también plantea que sus identidades se refuerzan mediante el reconocimiento de los primeros gestores artísticos. Este fue también el paso necesario para reafirmar la actividad del pintor al justificar la validez de su aptitud artística:

> Su vocación será en parte el resultado de la seguridad que obtenga de este primer reconocimiento, y también de la percepción de si su identidad se puede adecuar a las exigencias objetivas de la posición de artista. […] Obteniendo el reconocimiento de su

[144] Las ilustraciones de las obras de Mamani Mamani que aparecen en este apartado fueron publicadas por Álvaro Cuéllar, ibid.

> identidad como artista por parte de los distintos agentes del campo y respondiendo con coherencia a las expectativas.[145]

Planteamos aquí la hipótesis de que quizás el cambio en la representación pictórica de Mamani Mamani, hacia la plasmación de la cosmovisión andina, estuvo relacionado con la promoción de ciertas entidades culturales interesadas en visibilizar las culturas indígenas del país. Durante las décadas de 1980 y 1990, coincidiendo con la actividad expositiva inicial del pintor, se publicaron en Bolivia ciertas obras que tuvieron gran repercusión en el ámbito de los estudios andinos. Fueron especialmente importantes las obras de la historiadora del arte boliviana Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (1980) y *Arte textil y mundo andino* (1987). Sabemos, por testimonio del pintor, que las obras del arquitecto peruano Carlos Milla Villena fueron frecuentemente consultadas como textos de inspiración por Mamani Mamani, sobre todo *Génesis de la cultura andina* (1979) y *Ayni* (2002). El indigenismo representado en la cinematografía boliviana de este tiempo también fue importante, destacando especialmente el trabajo del director Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau. Una de las películas que el pintor recuerda como impactante fue *La nación clandestina* (1989).

En la figura 2, observamos una obra del mismo año que la anterior, 1984. Aunque reconocemos en ella características formales similares, Mamani Mamani comienza a introducir el color como novedad. El gran volumen de la figura femenina se presenta como alegoría de la madre montaña, de la cual fluye el azul como la precipitación del flujo de los ríos. Esta obra constituiría uno de los primeros acercamientos del pintor hacia la plasmación de la espiritualidad andina.

[145] Nuria Peist, op. cit., pp. 67, 68.

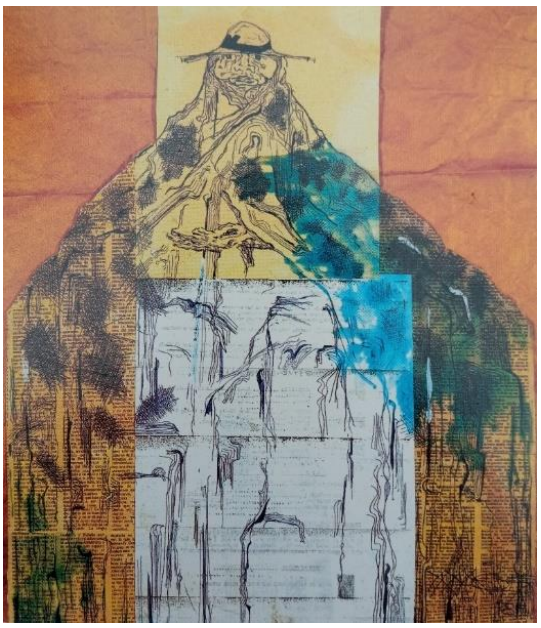

Fig. 2. Mamani Mamani. *Madre montaña*. (1984).

Los movimientos indianistas y kataristas, que se desarrollaron con mayor ímpetu entre los años 80 y 90, también incentivaron la demanda de recuperación de las culturas originarias paralelamente a la lucha indígena por la defensa de sus derechos. Fueron significativas en estos momentos, la obra de Silvia Rivera, *Oprimidos pero no vencidos* (1984), y de Fausto Reinaga, *La revolución india* (1970). En el capítulo anterior mencionamos el ambiente sociopolítico y cultural dirigido a contener lo indígena dentro del proyecto identitario nacional. Ese contexto histórico, en el que destaca la larga lucha por restablecer los derechos de los indígenas, influyó también en el pensamiento identitario y el desarrollo de la obra del pintor, derivando en otras manifestaciones artísticas más allá del arte plástico.

Coincidiendo con la misma época de revalorización de las culturas andinas tradicionales, la música andina boliviana de tipo folklórico experimenta un importante desarrollo. Los grupos musicales más conocidos en la actualidad se conformaron alrededor de los años 70 y 80, alcanzando grandes éxitos de resonancia internacional. Destacan especialmente, por orden de fundación: Awatiñas (1970), Los Kjarkas (1971), Wara (1972), Savia Andina (1975), Proyección (1979) y Kala Marka (1985), entre otros. Son usuales la incorporación del aymara y el quechua en sus composiciones, el uso de instrumentos tradicionales, y la recuperación actualizada de ritmos y tonadas de origen indígena ancestral. En un diálogo informal con el artista, nos manifestó que escuchar estos grupos

es una actividad habitual al servicio de su inspiración artística. El grupo Awatiñas llegó a reproducir algunos de los cuadros de Mamani Mamani como portadas de sus CD. Este hecho demuestra la interrelación cultural entre diferentes ámbitos artísticos, a partir del interés común por exaltar la cultura andina.[146]

El pintor logró concretar su estilo actual durante la década de 1990. Se inspiraba en el diseño textil, en la utilización de colores intensos combinados en gamas complementarias, creando efectos de contraste y degradado de tonos. Aunque estudiaremos con mayor detenimiento esta técnica en el siguiente capítulo, podemos concretar aquí que el uso del color en Mamani Mamani generó entre el público una importante atracción por su obra. Este singular uso de un colorismo vibrante y la representación del imaginario precolombino, rescatando el pensamiento simbólico de la cosmovisión andina, se convirtieron en la seña distintiva del pintor. En relación a la denominación de su estilo, a menudo se le considera un artista indigenista contemporáneo, aunque también fue clasificado dentro del grupo telurista que ideó desde Taipinquiri Denise Ostermann.[147]

Primeras exposiciones y apertura de un mercado local

El artista comenzó por presentar sus cuadros en algunas cafeterías que poseían una buena ubicación en La Paz, frecuentadas por un público selecto de clase media-alta a quienes pudiera llamar la atención y vender su obra. Según comenta el artista, pronto consiguió exponer en algunas galerías de arte de la ciudad, comenzando a figurar entre los circuitos de exposición de la pintura paceña contemporánea. Gracias a estas primeras experiencias profesionales en el campo del arte logró acumular cierto prestigio, promoviendo su participación en exposiciones individuales organizadas en los salones municipales de importantes ciudades bolivianas. Es posible que durante estas ocasiones el pintor conociera contactos clave que le facilitasen nuevas oportunidades. No obstante, durante nuestras entrevistas, el pintor no consiguió recordar ningún nombre relacionado con este momento de su carrera incipiente.[148]

[146] Roberto Mamani Mamani. (Comunicación personal, 18-02-2023).
[147] Denisse Ostermann. *Propuestas y tendencias del arte boliviano a fines del milenio*. 1er Salón nacional de arte, Academia de Bellas Artes y Taipinquiri, Centro de Cultura, Arquitectura y Arte, La Paz, Bolivia, ed. Latina, 2002.
[148] Roberto Mamani Mamani. (Entrevista en la Bienal de Venecia, 6-7 mayo 2022).

De sus inicios destaca la rapidez con que consigue realizar muestras individuales en espacios exclusivos dedicados al ámbito artístico, como algunas galerías paceñas y otros lugares asociados con la cultura, como los salones municipales de las alcaldías de Oruro, Cochabamba y La Paz. Esta precocidad en el desarrollo de un circuito inicial dedicado a promover la visualización, así como la venta de su obra, deja entrever una buena disposición por parte de las galerías que apostaron por Mamani Mamani y una probable rentabilidad inicial de su obra.

Estos espacios comenzaron a reportar al artista un reconocimiento nacional, facilitando sus primeros pasos en el desarrollo de su popularidad. Su éxito inicial prosperó hasta alcanzar otros espacios culturales vinculados al ámbito gubernamental, como su primera exposición en la sede de una embajada, en este caso en la de México, en la ciudad de La Paz. Es posible que estos lugares compartieran un interés especial centrado en la temática indígena. Las imágenes representadas por Mamani Mamani ofrecían un trasfondo simbólico que dejaba entrever la riqueza cultural andina. El acercamiento del gobierno socialista del MAS a su obra partía de varios intereses relacionados con la representación de la cosmovisión ancestral. El más importante iba dirigido a establecer una conexión con su obra, al comprender las posibilidades propagandísticas de su arte como discurso visual de exaltación de la pertenencia indígena. Mediante la pintura de Mamani Mamani era posible plasmar en imágenes las intenciones del ideario gubernamental plurinacional, centrado en difundir un modelo de unidad estatal en concordancia con la visión comunitaria de los pueblos indígenas.

En estas muestras, la temática de las obras se centró en la cosmovisión andina sin variar demasiado respecto a su producción artística actual. En esos tiempos, a Mamani Mamani se le reconocía mediante la etiqueta de “pintor galerista”, aunque en sus inicios experimentara también con la fotografía. Este trabajo fotográfico presentaba elementos asociados con la cultura popular andina, desde una visión que enlazaba su afirmación identitaria con el sentimiento indígena local. La figura 3 corresponde al afiche de su muestra presentada en la galería Rojo de La Paz.

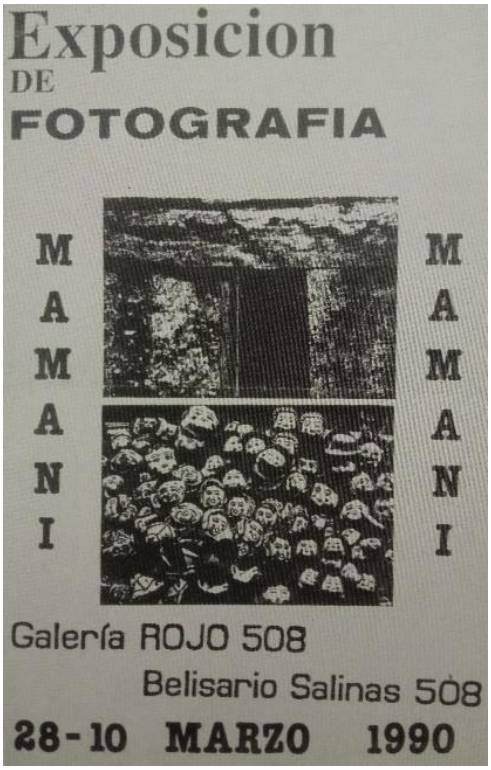

Fig. 3. Exposición fotográfica de Mamani Mamani en Galería Rojo. (1990).

A lo largo de la década de los noventa, se configuró un mercado de arte gestionado por galerías que se instalaron en aquella época en la ciudad de La Paz, tal y como refiere Mamani Mamani en la entrevista que nos ofreció durante la Bienal de Venecia 2022.[149] Entre ellas, el artista recuerda Taipinquiri, Arte Único y Alternativa, que se unieron a la oferta y demanda de un mercado artístico emergente iniciado anteriormente por otras galerías durante la década de los ochenta, como la galería de la Fundación BHN y la galería EMUSA, en la que Mamani Mamani participó en la muestra colectiva *Homenaje al Illimani*, en 1990. El artista nos explica su experiencia en esta galería:[150]

> Esta era la única galería privada, el gerente era el industrial minero Mario Mercado y coleccionaba el arte. Abre la galería para apoyar a artistas sumamente exclusivos, había

[149] Idem.

[150] "Arte y cultura contemporánea en Bolivia. El arte en la post-modernidad", en *Cultuarte, Estagio de artista*, en:<http://www.estagiodeartista.pro.br/artedu/cultuarte/talleres/2da_talleres/taller_4in_cap32r.htm> [02 junio 2022]. La Fundación Cultural EMUSA fue fundada inicialmente en 1974. Ver: Fundación Cultural EMUSA. "memoria, 1974-1994", Empresa Minera Unificada Sociedad Anónima, La Paz, Fundación Cultural Emusa, 1994. Pero existió la variante de la galería EMUSA, como Sociedad Interplanetaria de Artistas Galería EMUSA, fue refundada por el artista conceptual boliviano Roberto Valcárcel Möller en 1984. Ver: "Roberto Valcárcel (1951-2021)", en *Diseño Bolivia*, en: <https://www.xn--diseoboliviadhb.com/contemporaryart/category/Instalaci%C3%B3n> [03 junio 2022].

un comité seleccionador muy estricto, el arquitecto Terrán estaba en el jurado. Yo he mandado mi obra y salí seleccionado. ¡También fue como un sopapo para toda esta gente de la escuela de arte, estaba ganando terreno aquí, allá, en todo lado! Fue la galería más importante de la época y expuse, era la única galería privada y la única que vendía, era la galería de la élite y, de hecho, había dos mercados: esta galería de la élite y otra en La Plaza Humbolt.[151]

Fig.4. Mamani Mamani a la izquierda de Mario Mercado - en el centro y en cuclillas- quien fue director de la galería EMUSA. (1990).

En estos años, el pintor se esforzaba por exponer su arte en todos los lugares posibles de La Paz, una ciudad referente en Bolivia, en donde se ubica la sede gubernamental y constituye uno de los lugares más propicios en donde desarrollar negocios, dado su alto índice de concentración poblacional. Esta era la ciudad en donde residía el pintor, y al no contar con amistades que pudieran introducirle en el mercado artístico, procuraba presentarse en todas las convocatorias de las galerías paceñas y otros posibles espacios dedicados a difundir el arte.

Mamani Mamani citó el caso de Arte Único, recordando la figura de Norah Claros Rada. Nos explicó que ella decidió construir un edificio en el barrio de San Miguel, en La Paz, dedicado a realizar exposiciones. El pintor comentaba que sus criterios de selección eran muy estrictos, reinaba un ambiente exclusivista entre el círculo de artistas y su

[151] Roberto Mamani Mamani. (Entrevista en la Bienal de Venecia, 6-7 mayo 2022).

directora.[152] El pintor también intentó hacerse con un espacio en la plaza Humbolt, un conocido mercado de arte situado al aire libre en la ciudad de La Paz. Según Mamani Mamani, a pesar de su aparente apertura y cercanía con los viandantes, la organización del mercado estaba configurada por un círculo cerrado de artistas que negaban la participación a nuevos integrantes:

> Ahí tenían sus puestos. Era un mercado en donde exponían los sábados y los domingos, iban a vender allí, no podían entrar artistas nuevos porque cada uno tenía su puesto, eran sólo para los artistas que ahí tenían su espacio. Y allí vendían, no se podía entrar, aunque era un espacio abierto. Allí por ejemplo estaba el pintor Mario Conde...etc. De ahí me han botado y ellos dijeron: ¡Suerte que te han botado, sino te hubieras quedado! Entonces, yo cuando me botaron dije: ¡Con más fuerza voy a hacer más cuadros y más exposiciones! Me botó el jefe, que era Moisés Chiri Barrientos, de él todos sus hijos han pintado, era un maestro pintor importante que tenía su galería propia en la calle Sagárnaga. Era muy reconocido y tenía su propio sindicato de artistas. Pero era un pequeño mercado, no tenemos mercado de arte en Bolivia, no existe un mercado de arte internacional, el mercado es lo más mínimo.[153]

Del comentario de Mamani Mamani deducimos una primera señal de reconocimiento artístico por parte de los pintores que exponían en la plaza Humbolt. Si bien fue expulsado por el organizador, algunos de sus integrantes advirtieron sorprendidos sus cualidades artísticas sin llegar a comprender el auténtico motivo de su expulsión. Mamani Mamani entendió que aquel espacio expositivo, de apariencia accesible para cualquier artista, estaba controlado por una organización que custodiaba el permiso de admisión. Este hecho demostraba la actitud hermética y exclusivista de ciertos círculos artísticos, que en este caso se configuraba como sindicato dirigido por un pintor prestigioso que ostentaba su propia galería. Si bien Mamani Mamani tuvo que enfrentar este rechazo y las primeras críticas de algunos círculos elitistas de Bolivia, que fundamentaban su negativa de acceso

[152] Aunque comprobamos la existencia de la galería Arte Único ubicada en La Paz, no encontramos referencias acerca de su dirección por Norah Claros. Artistas bolivianos importantes como Roberto Valcárcel o Gastón Ugalde también expusieron allí. Ver: "Roberto Valcárcel", en *Bolivianet*, en: <https://bolivianet.com/arte/robvalcarcel/index.htm> [03 junio 2022]; "Gastón Ugalde", en *Revista ojos rojos*, en: <http://www.revistaojosrojos.com/gaston-ugalde/> [03 junio 2022]. No obstante, sí pudimos confirmar el cargo directivo de Norah Claros en las galerías EMUSA y Arte Nota. Ver: Mabel Franco. "Norah Claros, el arte de tejer la vida", en *La Razón*, 09-09-2012, en: <https://www.la-razon.com/escape/2012/09/09/norah-claros-el-arte-de-tejer-la-vida/> [03 junio 2022].

[153] Roberto Mamani Mamani. (Entrevista en la Bienal de Venecia, 6-7 mayo 2022).

en su carencia de formación artística académica, ello no impidió que mantuviera el efectivo dinamismo de su carrera.

De hecho, el artista ya había dado sus primeros pasos en el campo del arte desde su primera exposición en una galería, y a falta de marchantes que dinamizaran su obra, tuvo que convertirse en su propio promotor. Por lo que su presentación en convocatorias de concursos y algunas muestras colectivas fueron estrategias decisivas para posicionarse como pintor. Veamos en el siguiente cuadro su actividad artística en el período que denominamos primer momento de reconocimiento.[154] En el caso de Mamani Mamani corresponde a su desarrollo artístico nacional, que comprende ocho años. Su actividad se concentra en galerías principalmente paceñas y algunos salones de las alcaldías municipales. La obtención de dos premios, como el de fotografía, entregado por la UNESCO, y el primer premio de pintura nacional, en el Salón Pedro Domingo Murillo, asentarán su camino en el campo artístico para promover otras oportunidades venideras.

Cuadro 1:

Actividad expositiva del 1er momento de reconocimiento nacional (1983-1991)

Individuales	**Colectivas**	**Premios** (1990 y 1991)
9	1	2

El artista destaca que la obtención del primer premio del concurso nacional de pintura Pedro Domingo Murillo en 1991, con su obra *Muertos en combate* (1991), facilitó relaciones provechosas con círculos sociales exclusivos y nuevos contactos que le impulsaron más tarde a exponer a nivel internacional. Tener la ocasión de recibir este premio de manos del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, quién se encontraba entonces entre el jurado, significó mucho para Mamani Mamani, puesto que compartía el sentimiento de pertenencia identitaria indígena plasmado también en su arte. El pintor nos relató esta experiencia en una entrevista concertada personalmente, mientras se

[154] El término referido a la delimitación temporal como "primer momento de reconocimiento artístico" procede de Nuria Peist. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*, Madrid, Abada editores, 2012.

encontraba como comisario a cargo del colectivo *Warmichacha*, en la exposición que representaba a Bolivia durante la Bienal de Venecia 2022:

> El alcalde invitó un jurado imparcial e internacional en el que estaba Guayasamín. "Te entrego de un indio a otro indio", me dijo. Entonces hacemos amistad, me invita a visitar Ecuador, con él iniciamos una relación de un joven artista a maestro. El cuadro con el que gané el premio está inspirado en estos jóvenes que empiezan a formar una guerrilla, son de la carrera de Sociología, en la Universidad de San Andrés, de Bolivia, hacen un levantamiento armado y un secuestro. Y lo que hace el Estado es matarlos cuando los encuentran en la casa de la persona que estaban intentando secuestrar, y los eliminan a todos. Esto fue en el mismo año, en 1991. El suceso me impactó mucho como artista, murieron todos, siete u ocho jóvenes, toda la gente que apostó por la guerrilla. Yo pinté en un papel desechable la escena, hice dibujos de estos cuerpos acribillados y destrozados y gané el primer premio. Yo soy un artista que me he criado en la calle, vengo de una lucha cotidiana. Siempre hemos estado de lado de la lucha por la sobrevivencia, pero siempre a partir de la defensa de nuestra identidad. Para mí fue un trabajo testimonial que el jurado entendió y gané el premio por eso.[155]

Fig. 5. Roberto Mamani Mamani y Oswaldo Guayasamín durante la entrega del premio del concurso nacional de pintura Pedro Domingo Murillo (1991).

[155] El relato de Mamani Mamani hace referencia al secuestro del gerente de la embotelladora Vascal, Jorge Lonsdale, a manos del grupo guerrillero Comisión Néstor Paz Zamora (CNPZ). El secuestro se perpetró el 11 de junio de 1990, fue organizado por siete jóvenes de la carrera de sociología de la UMSA, finalizando abruptamente el 5 de diciembre de ese mismo año. Tras la captura, tortura y asesinato a manos de la policía boliviana de uno de los integrantes del CNPZ, los agentes localizaron la casa en donde retenían a Lonsdale. Según el testimonio de los tres sobrevivientes del grupo, la policía ingresó aquel 5 de diciembre en el piso, acribillando a balazos a tres de los jóvenes y también a Lonsdale. Ver: Rafael Archondo. "¿Quién realmente mató a Jorge Lonsdale?", en *Historias de Bolivia*, 11-11-2017, en: <http://historias-bolivia.blogspot.com/2018/05/quien-realmente-mato-jorge-lonsdale.html?m=1> [01 junio 2022].

Tras recibir el premio Pedro Domingo Murillo en 1991, su experiencia como expositor en galerías continúa en otras galerías paceñas, participando también en muestras colectivas importantes de resonancia nacional que ayudaron a elevar su posicionamiento como artista. En este sentido, destaca su participación en 1992 y 1993 en el festival de Arte Expo Bolivia. A partir de estos sucesos, Mamani Mamani descubre la potencialidad de su obra en el país, lo que le llevará a centrar su actividad en producir sus series más conocidas a lo largo de la década de los noventa. Este momento es importante para el pintor debido a su esfuerzo por forjar una trayectoria artística sólida. Se centró en participar de manera constante en las dinámicas del arte contemporáneo y preparar el terreno hacia la consecución de su éxito. Para lograr este objetivo en esta fase temprana, el artista optó por desarrollar un estilo de pintura que le caracterizara como representativo de su firma Mamani Mamani. De esta forma, el pintor se focalizaba en ubicarse como artista andino aymara dentro del arte boliviano actual. Y para ello, debía hallar tanto la manera de generar un mercado artístico para sus cuadros como su participación en los circuitos expositivos necesarios para promocionar su obra.

La figura 6 es un ejemplo representativo del momento en que Mamani Mamani comienza a desarrollar su estilo característico. Había transcurrido tan sólo una década desde su primera exposición, pero ya apreciamos en ella algunos cambios importantes en relación con su obra anterior. Mantiene todavía los rasgos expresionistas en la gesticulación del rostro de la figura, así como en la definición de la rudeza de unas manos y pies dominando la composición. Pero introduce ahora el uso de los colores vivos y la formulación simbólica de la cosmovisión andina, combinando características de la etapa anterior con ciertos motivos que serán el preludio de su estilo definitivo.

El cuadro fue realizado unos años después de ganar el primer premio nacional de pintura en 1991. Conversamos con el pintor si acaso el arte indigenista de Guayasamín había influido en su obra en los primeros tiempos, sobre todo tras recibir el primer premio de manos del pintor. Aunque las primeras obras de Mamani Mamani podrían resultar algo similares a las del pintor ecuatoriano, en la expresividad del dolor reflejado en los rostros y las manos de los personajes, el artista negó haberse inspirado en él. No obstante, comentó que le parecía asombroso que dos pintores contemporáneos de diferente nacionalidad se interesasen al mismo tiempo por reflejar la grandeza del colectivo indígena, coincidiendo en ciertas formas pictóricas. Un hecho que podría llegar a

explicarse debido a la misma necesidad por denunciar el rechazo racial hacia los indígenas, derivada quizás de experiencias vitales similares.[156]

Fig. 6. Mamani Mamani.
Amauta de la cruz cuadrada (1994).

Fig.7. Oswaldo Guayasamín.
Lágrimas negras (1984).[157]

2.2.2. Cosecha. El segundo momento de reconocimiento (1991 – 2024)

El período que siguió a la obtención del primer premio de pintura nacional en 1991 lo denominamos segundo momento de reconocimiento.[158] Se caracteriza por una creciente acumulación de prestigio debido a la celebración de constantes exposiciones y eventos culturales que contribuyeron a aumentar la resonancia artística del pintor. Este segundo momento encabeza el tiempo destinado a su consagración artística, en el que el aumento de su visibilidad expositiva acompañará la celebración de muestras importantes en instituciones como museos, ferias internacionales de arte y bienales que contribuyen a

[156] Roberto Mamani Mamani. (Entrevista en la Bienal de Venecia, 6-7 mayo 2022).
[157] Imagen rescatada de *Artsy*, en: <https://www.artsy.net/artwork/oswaldo-guayasamin-lagrimas-negras-i> [26 febrero 2022].
[158] El concepto proviene de Nuria Peist. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas…,* op. cit.

legitimar la posición destacada del artista. En consecuencia, este panorama reportará una mayor seguridad asociada a la estabilidad en su carrera artística.

A lo largo de este apartado dedicaremos una atención especial a determinados indicadores que auguran la consolidación del prestigio del artista. Estos se concretan en la configuración de círculos de contactos estratégicos, el desarrollo de un mercado consolidado para la venta de su obra, circuitos expositivos relevantes a nivel nacional e internacional, el seguimiento de una crítica que contribuye a difundir su obra y la publicación de monografías de especialistas, además de otras estrategias que promocionan su popularidad.

Superado su primer momento de reconocimiento nacional, que definimos entre 1983-1991, tras la obtención del primer premio de pintura en el Salón Pedro Murillo en 1991, comienza su segundo momento de reconocimiento. Esta nueva fase en la trayectoria del pintor se estructura a partir de un desarrollo sostenido en la acumulación gradual de prestigio artístico. Este ciclo presenta tres períodos que actúan como eslabones determinantes de su éxito actual, sumando méritos significativos hasta alcanzar su presente consagración artística.

Consolidación inicial (1991 – 2009)

Esta etapa del pintor corresponde a un grado superior en la estabilización de su profesión artística. Difiere especialmente del primer momento de reconocimiento puesto que el desarrollo de sus actividades alcanza mayor notoriedad. Más allá de la concreción de su reconocimiento mediante concursos y la presencia en algunas galerías de los primeros años, ahora sus acciones se desenvuelven en museos nacionales y otros espacios, conservando su obra en colecciones locales, legitimando así su producción. En este tiempo se consolidan los vínculos entre gestores culturales y algunos personajes cercanos al gobierno, las amistades con artistas coetáneos y los escritores y periodistas de la prensa nacional que contribuirán a difundir sus actividades. Consideramos el año 2009 como el límite temporal de esta etapa para iniciar desde entonces un momento de mayor resonancia artística, a partir de su exposición retrospectiva en el Museo Nacional de Arte de Bolivia.

A lo largo de estos dieciocho años, el pintor acumula éxito mediante una tipología de producción centrada en la exaltación de las identidades indígenas locales que también se proyectará a nivel internacional. Conoceremos la importancia que tendrá para el artista exponer en los EE.UU., otros países del continente americano en general y Europa, organizando muestras temporales. Ameritará también, durante esta primera fase de reconocimiento, la publicación de su primera monografía dedicada a la divulgación de su obra, que comprende su producción artística desde sus comienzos hasta el año 2005.

Formación de las primeras alianzas y organización de un mercado incipiente

El primer premio de pintura nacional de 1991 encaminó a Mamani Mamani hacia nuevas oportunidades que se concretaron en la participación, junto a otros artistas bolivianos, en Arte Expo Bolivia de 1991 y 1992, y otras exposiciones colectivas en las galerías del país. Pero no fue hasta el año 1994 que Mamani Mamani encontró el apoyo continuado que necesitaba para aumentar y sostener su fama como artista. Esto pudo concretarse gracias al programa de actividades culturales que se llevaban a cabo en el Centro de Cultura, Arquitectura y Arte Taipinquiri. En este lugar logró cerrar un compromiso de exposiciones individuales celebradas de manera anual. Los arquitectos Carlos y Denisse Ostermann se encargaban de dinamizar este espacio que giraba en torno a la promoción de las culturas originarias de Bolivia. Este centro cultural actuaba a su vez como galería, y estaba enfocado a promover artistas emergentes bolivianos. De manera complementaria a las exposiciones artísticas, organizaban talleres culturales sobre temáticas populares con un especial interés dirigido a la espiritualidad andina.

La familia Ostermann ejerció un papel activo en la promoción de la carrera del pintor. Mediante el centro Taipinquiri organizaron exposiciones individuales centradas en las series de pintura de Mamani Mamani. La gran diferencia de este centro cultural con el resto de galerías paceñas del momento residió en el hecho de haber aportado un espacio para dar voz y presencia social al artista. Los eventos culturales allí organizados se enfocaban en la difusión de la cosmovisión andina y su sentido místico-ritual en los que el pintor participaba de manera activa. Esta dinámica abierta a la aproximación directa con el público resultó ser uno de los medios ideales para comprender y divulgar el significado profundo de la simbología representada en la obra de Mamani Mamani. La atracción no solamente residía en la contemplación estética de la obra del pintor. El hecho

de poder interactuar con el artista, escuchando sus conferencias acerca del conocimiento ancestral plasmado en su obra, o la participación en rituales andinos con la presencia de Mamani Mamani, ejercieron una cercanía singular con el público visitante. Facilitar esta conexión exaltando el valor de la cultura local indígena fue un acierto que a su vez potenció las ventas y la difusión de sus cuadros. La figura 8 ilustra la portada del libreto de sala de una exposición del pintor en Taipinquiri.

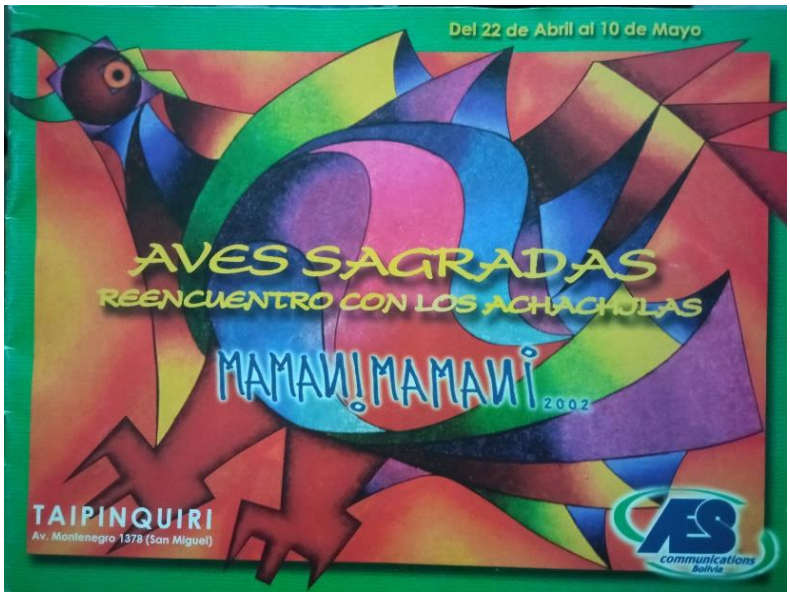

Fig. 8. Catálogo de exposición de Mamani Mamani en Taipinquiri. (2002).

Los Ostermann también ejercieron una labor importante como agentes promotores de Mamani Mamani en el exterior. Ellos facilitaron su presentación en el concurso *Los arcángeles*, de la galería Arte Único, en La Paz (1995), y acompañaron al pintor a EE.UU. en 1997 para participar junto a otros artistas indígenas de diversas nacionalidades en una muestra colectiva, en el Museo del Indio Americano, perteneciente al Instituto Smithsonian, en Washington DC. También animaron al artista a presentarse en el concurso *Arte Sacro*, en Buenos Aires, Argentina (1998), en el que el pintor figuró ganador. Gracias al éxito conseguido en esta convocatoria, el artista nos explicó que alargó su estancia en la ciudad por unos días más, acompañado de algunos pintores argentinos importantes como Pérez Celis, llegando a ser reconocido por estos como uno de los pintores más importantes de Bolivia.

Del estudio de su trayectoria destacan ciertos contactos asociados con el poder político del MAS que ejercen como embajadores bolivianos en el exterior, y otros personajes relacionados con el ámbito cultural en general, como es el caso de los funcionarios del Ministerio de Cultura de Bolivia. Estos agentes colaboraron a la hora de procurar nuevas ocasiones para el despliegue expositivo de Mamani Mamani como representante de la marca Bolivia. Desde estas entidades gubernamentales se organizaron exposiciones en diferentes espacios culturales e institucionales que tenían una importante trascendencia política y sociocultural en sus relaciones diplomáticas con otros países.

En las entrevistas con Mamani Mamani, cuando tratábamos de reunir información para constituir la estructura del primer círculo de alianzas, en relación a contactos profesionales con inquietudes artísticas similares como críticos, marchantes y coleccionistas, nos encontramos ante la dificultad de hallar pocos nombres. El artista justificaba esta carencia en base a una supuesta inexistencia en Bolivia de profesionales que ejercieran como críticos o marchantes de arte, asegurando que el mercado artístico en su país es demasiado pequeño en comparación con otros países latinoamericanos.[159]

El pintor afirmaba también que el hecho de no haber estudiado arte y haberse formado de manera autodidacta le llevó a actuar siempre por cuenta propia, presentándose a las convocatorias de las galerías sin la posibilidad de pertenecer a ningún círculo de artistas. Su identidad indígena y su trabajo artístico centrado en la cosmovisión andina fueron objeto de muchas críticas, sobre todo al inicio de su carrera. No obstante, gracias a su tenacidad, consiguió sortear esos ataques, incluidos los racistas por reconocerse indígena, para lograr exponer -según nos comentó- en galerías dedicadas a la élite artística paceña. Como comentamos anteriormente, es muy probable que estas galerías tuvieran algún tipo de interés en la iconografía indígena en ese momento, propiciando la recepción de la obra de Mamani Mamani.

A pesar de que el artista afirme que siempre avanzó en su carrera de manera solitaria, sin pertenecer a ningún grupo de artistas en el que poderse apoyar mutuamente, conseguimos identificar personajes determinantes que contribuyeron a impulsar su carrera. Como ya vimos, el artista comenzó a exponer en galerías de renombre de La Paz, como la galería EMUSA, a cargo de Mario Mercado, y la galería Arte Único, ambas dirigidas por Norah Claros. Pero quienes actuaron como auténticos promotores del arte de Mamani Mamani

[159] Roberto Mamani Mamani. (Entrevista en la Bienal de Venecia, 6-7 mayo 2022).

fueron Carlos y Denisse Ostermann, actuando desde el Centro de Arte Taipinquiri. En este lugar, el pintor organizó diversas exposiciones individuales e interactuó también con diferentes creadores en otros eventos, participando en actividades relacionadas con la divulgación de la cosmovisión andina. Christian Buechler, en su libro *Entre la Pachamama y las galerías de arte*, explica que durante la promoción de Taipinquiri realizó colaboraciones con algunos artistas con los que mantuvo una importante amistad, como el ceramista Mario Sarabia y el maestro fundidor Gregorio Conde. Mamani Mamani comentó que junto a él hizo un conjunto de esculturas en bronce dedicadas a la *Pachamama*.[160]

> Gregorio Conde funde esculturas en bronce para varios artistas, como Ted Carrasco. Fue promovido como maestro fundidor especialmente por Mamani Mamani. A partir de los años 97 -98 comienza a exponer y vender en la galería Taypinquiri. En esos años coincide con las exposiciones de Mamani Mamani en la misma galería. Reconoce que le ayudó mucho.[161]

El pintor recuerda algunas amistades que le ayudaron especialmente, como en México, cuando conoció al muralista José Luis Cuevas y expuso junto a él. O en Dinamarca, cuando hizo amistad con Luís Mogro, con quién luego viajó para exponer en Holanda.[162] También recurrió a amigos periodistas para acompañar con breves escritos sus catálogos expositivos, algunos de estos textos fueron recogidos en su primera monografía *Mamani Mamani. Pintores bolivianos contemporáneos* (2005), editada por Álvaro Cuellar. Podemos encontrar también, entre sus páginas, una selección de artículos de prensa publicados a lo largo de su primera etapa de consolidación artística. Entre los más importantes destaca el artículo "Bright colors, Deep source", publicado en la revista *Américas*, de la Organización de los Estados Americanos (OEA), en 1998. Hemos de recordar que, siguiendo la trayectoria artística de Mamani Mamani, el año anterior había expuesto en el Museo del Indio, en Washington DC, y había realizado también diversas exposiciones y ponencias en relación al significado de su arte en EE.UU., como en la sede de la OEA, quien le dedica este artículo.

El libro dedicado al pintor en 2005 resultó una fuente de información importante a la hora de organizar los nombres de una primera crítica que alababa al pintor. Hallamos diferentes

[160] Información contrastada durante las entrevistas con Mamani Mamani en la Bienal de Venecia, 6-7 mayo 2022.
[161] Christian Buechler. *Entre la Pachamama*…, op. cit., p. 73
[162] Roberto Mamani Mamani. (Entrevista en la Bienal de Venecia, 6-7 mayo 2022).

escritos destinados a inaugurar exposiciones, como el de Iván Rolla, embajador de la república de Panamá. Encontramos también referencias de escritores bolivianos como Ramón Rocha Monroy, Marco A. Barrón, Pedro Rivero Mercado, Martín García, Fernando F. Arteaga, Virginia Ayllón y el Dr. Jaime Martínez Salguero, miembro de la academia boliviana de la lengua. También se encuentran algunos textos de artistas que escriben acerca del significado del arte de Mamani Mamani, como la grabadora ecuatoriana Eulalia Nieto o María La Placa, hija del famoso artista boliviano Alfredo La Placa. En este libro destaca una dedicatoria al artista del año 2004 por parte de Evo Morales, cuando todavía era diputado, junto a otra de Francisco Dorado, presidente de la Federación de Pequeños Cañeros Campesinos de Santa Cruz. La aparición de estos textos en esta monografía podría resultar una señal indicativa de la cercanía del pintor al panorama político de los movimientos sociales de Bolivia de esos tiempos.[163]

En este catálogo figuran también algunos de los nombres de los coleccionistas particulares poseedores de las obras ilustradas, configurando un primer mercado para la obra de Mamani Mamani. Destacan Peter McFarren, periodista, fotógrafo y promotor cultural; Jaime Cisneros, fotoperiodista interesado en folklore boliviano; Mónica Medina Téllez, exalcaldesa de La Paz y presentadora televisiva; Erick Reyes Villa, abogado y exministro de desarrollo sostenible y planificación durante el gobierno de Evo Morales; el pintor boliviano Jean Carlo Sandy; el cineasta y compositor Christian Von Borries; Gonzalo Rojas Ortuste, profesor de Ciencias políticas en la universidad boliviana UMSA; María Eugenia Montaño, gerente de una compañía de transporte en Bolivia; Fernando Morales, gerente de una empresa constructora y Alberto Polanco, director general del grupo Santillana en Bolivia hasta el año 2005. Entre los organismos institucionales que conservan obra del pintor destacan la Casa de la Moneda, en Potosí; la Casa de la Libertad, en Sucre y el Museo de Arte Contemporáneo Plaza, en La Paz. Y a nivel internacional, una de las obras del pintor, *El Cristo de los Andes*, se conserva en el Museo del Vaticano.[164]

[163] Álvaro Cuéllar (ed). *Mamani Mamani. Pintores…*, op. cit., pp. 147-154.
[164] Álvaro Cuéllar (ed.), Ibid. Muchos de estos nombres se encuentran al pie de las obras de Mamani Mamani, ilustradas en el libro de Cuéllar.

Exposiciones nacionales destacables

A lo largo de las décadas siguientes, entre los años noventa y 2010, Mamani Mamani participará en concursos artísticos organizados por galerías nacionales importantes, consiguiendo premios artísticos para trascender así a un plano importante de la esfera artística contemporánea de Bolivia. Resultar finalista en el concurso *Los Arcángeles*, organizado por la galería Arte Único, en 1995, facilitó la organización de su primera exposición nacional importante que llevó a cabo en el mismo año. Fue respaldada por la alcaldía del Alto, organizada en el Teatro Municipal, para acoger su primera muestra retrospectiva hasta el momento. Fue destacable también la exposición que realizó en la galería de la Cámara de diputados de Bolivia en 1999, puesto que evidencia la proximidad entre la simbología andina representada por Mamani Mamani y el interés político de los movimientos indígenas de Bolivia.

Recordemos que, por entonces, a pesar de encontrarse el gobierno en el bando de la derecha, en manos de Hugo Bánzer, los movimientos sociales en contra de las políticas gubernamentales se encontraban en plena efervescencia. Evo Morales ya era una figura reconocida como representante indígena cocalero, militante sindical y diputado en contra del proyecto gubernamental estadounidense-boliviano "Coca cero". A lo largo de ese mismo año se promovieron diversas exposiciones para Mamani Mamani con la intención de generar visibilidad internacional. En estas acciones residía un interés por impulsar alianzas políticas junto a la difusión cultural de los pueblos originarios de Bolivia, representados a través de su obra.

Un año más tarde, Mamani Mamani realizó una exposición en el MUSEF (Museo Nacional de Etnografía Y Folklore), coincidiendo con el VII Encuentro del Parlamento Cultural MERCOSUR (2000), que se llevó a cabo en el auditorio del museo.[165] Esta es la primera ocasión en que la obra del pintor figura como exposición individual en un museo nacional, la segunda y más importante, la llevará a cabo al año siguiente, en el Museo de Arte Contemporáneo Plaza. Fue titulada *Amautas y guerreros y toda la energía de los Andes*, reuniendo para la ocasión un importante conjunto de obras pictóricas, esculturas y fotografías realizadas por el artista. En esta exposición hizo contactos interesantes para impulsar con mayor importancia su carrera internacional. Aunque el artista recibiera estos

[165] Mercado Común del Sur. Se trata de una organización fundamentada a partir de la alianza entre gobiernos sudamericanos para generar oportunidades de negocios e inversión, en la que Bolivia figura en proceso de adhesión. Ver: MERCOSUR, en: <https://www.mercosur.int/> [07 junio 2022].

reconocimientos en el ámbito museístico nacional, continuó a lo largo de los años con su actividad expositiva habitual en espacios culturales y otras galerías en las que ya era conocido con anterioridad, como el hotel Los Tajibos, en Santa Cruz, la galería Alternativa y el centro cultural Taipinquiri. En poco tiempo, realizó muestras en otros museos bolivianos como el Museo Tambo Quirquincha de La Paz y el Museo de Arqueología y Antropología de Huari, en Oruro.

Pero no fue hasta el año 2009 que Mamani Mamani lograra exponer en el Museo Nacional de Arte de Bolivia, una acción que años atrás le habían denegado. El artista nos comentó que muchos creyeron que esa exposición fue promovida gracias al gobierno del MAS, y planteó que ciertos sectores sociales, especialmente de derecha, nunca aceptaran su reconocimiento por parte de las instituciones culturales bolivianas. Según el pintor, el aval que le defendía de los ataques que le acusaban de oportunista por algunos sectores políticos siempre fue su trayectoria artística, demostrando un reconocimiento creciente gracias a su esfuerzo constante en la capacidad creativa de sus obras y el ejercicio de su propia promoción como artista. Sin embargo, el autor Hugo José Suárez opina que el éxito y la popularidad de Mamani Mamani derivan de haber sido el artista elegido por el poder gubernamental:

> En la década de los años noventa empieza a ser un nombre conocido en el medio artístico paceño, pero la hegemonía la tienen pintores de la generación anterior, como Gastón Ugalde, o Keiko González entre los nombres nuevos. Su propuesta no es muy bien vista; algunos sectores sienten un dejo oportunista y comercial, y es muy común conocerlo en el mundo de los artistas con el calificativo de "Mamando-mamando".
>
> Durante aquellos años, y particularmente en el giro hacia el nuevo siglo, el pintor empieza a tener reconocimiento internacional, exponiendo en diversas prestigiosas galerías a nivel mundial, y se esfuerza por consolidar un nombre-marca que vaya más allá de los cuadros. Su empresa artístico-comercial crece de la mano del auge de los movimientos sociales. En la primera década del siglo XXI Mamani Mamani se puede encontrar en llaveros, vinos, playeras, aretes y cuantos artefactos soporten sus colores.
>
> Con la llegada de Evo Morales a la presidencia en 2006, su éxito se consolida, se convierte en el artista del "proceso de cambio". Su discurso asume con toda contundencia la intención de "rescatar y defender la cultura andina, que es la representación de un mundo auténtico, original y mítico" (texto de un boletín repartido en su tienda), completamente a tono con los nuevos tiempos políticos y sociales. Logra tener varias tiendas y una fundación; en uno de los separadores que vende en su local afirma, en cuatro idiomas

> extranjeros -en castellano no-: "You can't miss a visit to the best indigenous artist in Bolivia and worldwide, Mamani Mamani". En 2009 le abren las puertas del Museo Nacional de Arte, que habían estado cerradas para él durante varias gestiones. El libro que rescata su exposición se titula *Sapos, whakabolas y algunas k'alanchas más* —finísima edición de 1.500 ejemplares a todo color— y es auspiciado por 20 instituciones, entre las cuales se encuentran el Banco Central de Bolivia, la Fundación Cultural de éste, el Colegio Franco Boliviano, la empresa de vinos La Concepción, la Facultad de Antropología y Arqueología de la UMSA, el Ministerio de Culturas, la Alcaldía de La Paz y el Hotel Radisson). Cuatro prólogos lo respaldan: del director del museo, del curador, del director de la carrera de Antropología y del ministro de Culturas. Este último, sellando el vínculo entre artista y Estado, saluda que el museo haya abierto las puertas al artista indígena, "demostrando que el proceso de cambio y la revolución cultural avanzan. Mamani Mamani es un orgullo para el pueblo boliviano, es un representante de nuestra cultura que plasma nuestro Estado Plurinacional".[166]

Tendremos ocasión de analizar más adelante y con mayor detenimiento las particularidades que presenta la empresa artístico-comercial a la que se refiere el sociólogo Hugo José Suárez. Los objetos que representan la marca Mamani Mamani forman parte de una estrategia de *merchandising* dirigida a generar visibilidad para difundir la obra del artista, y también promocionar un mercado a precios de venta popular, especialmente en Bolivia.

Muestras internacionales

Será sobre todo a partir del año 1997 cuando comienza a exponer de forma continuada en el escenario internacional, regresando después de sus giras artísticas a Bolivia para seguir con su actividad habitual. En ese mismo año le ofrecieron diversas invitaciones para exponer en ocho estados de EE.UU., visitando el Museo de Santa Fe, en Nuevo México, en donde el artista recuerda haber sido muy bien recibido por los indígenas del lugar, permitiéndole participar en sus ritualidades. También realizó conferencias sobre su arte y

[166] Hugo José Suárez. "Mamani. El nuevo apellido legítimo.", en *La Paz en el torbellino del progreso. Transformaciones urbanas en la era del cambio en Bolivia*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma, Instituto de Investigaciones Sociales, 2018, pp. 71-73, en: <https://alhim.hypotheses.org/files/2019/05/la_paz_torbellino_prog.pdf.> [29 abril 2022]. El autor cita la dedicatoria del ministro de culturas de Bolivia, Pablo Groux Canedo, en el catálogo de la exposición: Mamani Mamani. *Entre sapos, whakabolas y algunas k'alanchas más*, La Paz, Museo Nacional de Arte de Bolivia, 2009, p. 5.

la cosmovisión andina en el *Latinoamerican Studies Institute* de la Universidad de Pittsburg, en Pennsylvania, en la Organización de los Estados Americanos OEA y en el Museo del Indio Americano, en Washington DC, llegando a exponer hasta en tres ocasiones a lo largo del tiempo. En la siguiente fotografía, Mamani Mamani posa acompañado de los organizadores durante la muestra presentada en el Museo de Santa Fe.

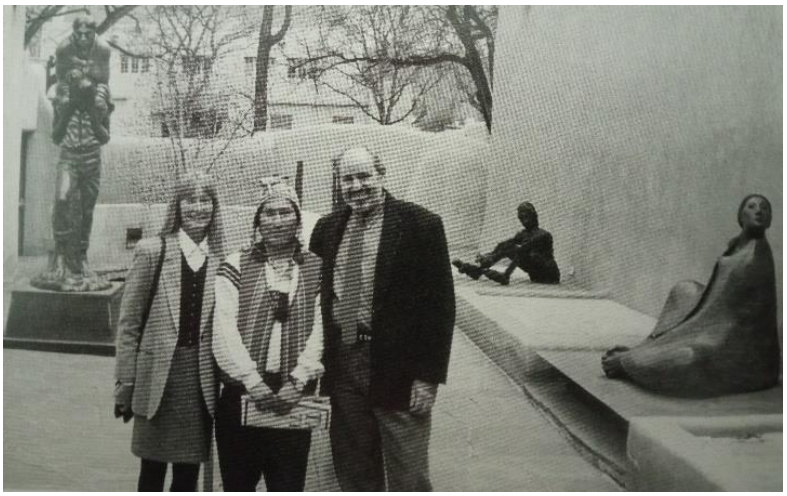

Fig.9. Mamani Mamani en el Museo de Santa Fe, Nuevo México. (1997).

Cabe preguntarnos cuáles fueron las inquietudes que dirigieron los esfuerzos de Mamani Mamani para exponer en el exterior. Es probable que esta gira artística hacia los EE.UU. fuera impulsada a partir de una motivación externa al propio artista, quizás originada por la atracción cultural que despertaba el arte indígena. No obstante, no sería la primera ocasión en la que un artista latinoamericano viaja a EE.UU. con el interés de potenciar sus oportunidades y legitimar su desarrollo artístico. Pero esta elección no fue meramente personal. Sabemos por el pintor que fue elegido gracias a la acción mediática de los Ostermann, gestores del centro cultural Taipinquiri, en donde se organizaban ponencias en relación a las culturas andinas. A lo largo de 1997 se coordinaron con las instituciones artísticas de EE.UU. para organizar diversos encuentros y exposiciones con Mamani Mamani. Es probable que esta gira estuviera motivada por un interés estadounidense hacia la sabiduría indígena, en su cosmovisión y ritualidad representadas en el arte de Mamani Mamani.

A partir de su primera gira en EE.UU. desarrollará una serie de exposiciones internacionales con la misión de representar a su país. En el año 2000, Mamani Mamani viajó a Alemania para participar en la exposición internacional de arte de Hannover en representación de su país, Bolivia. Durante esta estancia expuso también en Gallerie Kit, una muestra organizada por el Ministerio del Medio Ambiente de Alemania, en Hamburgo. Y realizó otra exposición en la sede de la embajada boliviana en Berlín. Como veremos a lo largo de su carrera, el pintor instalará muchas de sus exposiciones en las sedes de las embajadas bolivianas del exterior, convirtiéndose esta acción en una estrategia efectiva a la hora de aumentar su visibilidad y la venta de su arte. Christian Buechler recoge el testimonio del artista al recordar sus primeros viajes por Europa:

> La más importante fue la de Hannover, es una feria universal que se da cada cinco años. Cada país lleva uno de sus artistas más representativos, me escogieron a mí. Entonces realicé un mural que es una cruz andina con el sol, la luna, un *mallku* con los cuatro elementos, toda la simbología andina y tiahuanacota. Y eso está ahora en un museo de Alemania, en Hamburgo. Los museos siempre reciben obras de una persona muerta, pero este trabajo se lo ha dado un artista en vida, y además aymara y boliviano.[167]

De las palabras del pintor deducimos que la oportunidad de representar a Bolivia, en la feria internacional de Hannover, fue debido a la elección estratégica por parte del gobierno, asignando este cometido a Mamani Mamani. Pronto comenzaría una nueva etapa en la que el artista sería seleccionado para exponer en ferias internacionales y exhibiciones que mantendrían una cercanía diplomática entre Bolivia y otros países. A su retorno, tras cada exposición internacional, el artista fue acumulando prestigio, que aumentaba a su vez su fama nacional. Esto le sirvió para generar nuevos contactos que le brindarían nuevas oportunidades en el futuro. En la siguiente imagen, Mamani Mamani posa ante el stand representativo de Bolivia en la feria internacional de arte de Hannover.

[167] Ibid., p.137.

Fig.10. Mamani Mamani en la exposición de Hannover, Alemania (2000).

El pintor explica que en 2001 conoció al curador Dr. Heymann en la muestra retrospectiva que realizó en el Museo de Arte Contemporáneo Plaza, en La Paz. El artista nos relató su gran interés en su obra, por lo que le invitó a participar en el año siguiente, junto a otros importantes artistas latinoamericanos, en el Museo de Arte Cornell, en Delray Beach, Florida. Reproducimos a continuación las palabras de Mamani Mamani anotadas por Christian Buechler:

> También fui a Estados Unidos, a Coral Gables, a Delray Beach en Miami, a una bienal me invitaron. Estaba con la participación de los mejores artistas de Latinoamérica. […] Ese contacto fue hecho cuando hice una exposición aquí en el Museo Plaza, en el Prado, una exposición de las más importantes de mi carrera, porque en un mes ocupé todo el museo con esculturas, pintura, fotografía. Hemos tenido más de veinte mil visitantes. Usted sabe, un promedio de mil personas por día, si se quiere. Ahí vino un Doctor Heymann que era curador y encargado de hacer esta bienal en Miami. Entró y le gustó, se compró una escultura y vino el contacto, dijeron: "Queremos invitarle al señor Mamani Mamani".[168]

A partir de 2002, la actividad expositiva internacional de Mamani Mamani se concentró a la vez en Bolivia, EE. UU. y algunos países de Europa. Unos pocos años más tarde, la dinámica del pintor continuó con la celebración de muestras en festivales y bienales de arte en países en los que Bolivia mantenía alianzas políticas, facilitando la organización de sus eventos artísticos a través de las embajadas bolivianas en el extranjero. Estos

[168] Christian Buechler. *Entre la Pachamama*…, op. cit., p.136.

espacios expositivos, que mantuvieron un vínculo político, fueron entre otros: el Banco Interamericano de Desarrollo, en Washington, la Feria Universal de Aichi, en Japón, en donde el artista expuso en el stand que representaba a Bolivia, o el Espacio de la Comunidad Andina de Naciones, en Lima, Perú. Reproducimos a continuación el relato de Mamani Mamani recordando estos tiempos, documentado por el autor Christian Buechler:

> De Miami pasé luego a Holanda, ahí fui invitado por otra feria que es Floriade que es una feria de flores, pero que se ven cada cinco años. Pero ahí había un pabellón boliviano y me dijeron, de nosotros un poco más cultural queremos mostrar. […] Gustó y de ahí surgieron otros contactos con otras galerías. Entonces es una cadena, yo creo, una consecuencia de eso. De ahí me fui a Bonn, y un amigo mío que trabaja en la embajada de Alemania pero que ya le había conocido en Berlín, Hannover, a él le gustó, hizo todos los contactos y me invitó a la alcaldía de Bonn. Entonces ahí también fui, porque Bonn es una de las ciudades amigas de La Paz. […] De ahí me fui a Frankfurt, de Frankfurt a Berlín. Hice otros contactos, de ahí me fui a París, hice otra exposición. En París igual me dijeron: "Señor Mamani, queremos contar con usted para otro proyecto para el año".
>
> Entonces ya mi vida está marcada, tengo que seguir haciendo. Entonces, yo creo que es todo un proceso, todo el camino que he seguido desde abajo. Yo creo que cuando uno hace las cosas bien y sin malas intenciones, vienen las cosas. […] A veces no tengo dinero en el bolsillo, pero alguien toca la puerta y dice: "Señor Mamani, quiero tener un cuadro de usted" y de repente me mandan los achachilas, me mandan alguien. Le dicen: "El Mamani no tiene plata vayan a comprarle un cuadro". Fácil, se llevan uno y dos cuadros y ya hay plata. Igual pasa en afuera, de repente ya alguien me dice: "Me gustan tus cuadros y usted puede venir a exponer aquí". Ahora han llegado tan alto los bonos como artista que mis compromisos son más seguidos. Ahora tengo un compromiso para noviembre con Santa Cruz para hacer una exposición grande. Quieren hacer una pequeña retrospectiva de todo mi trabajo la Universidad Franz Tamayo. Y lo malo es que yo nunca puedo decir no. […] Y es también el compromiso, como decía, de difundir mi cultura. Y en Santa Cruz mucho más, porque es más difícil, como hay un regionalismo entre cambas y k'ollas. Me acuerdo que en una primera exposición hice una pelea de gallos y me lo pusieron: pelea de gallinas. Yo creo que eso era intencional, porque salió en el periódico.[169]

[169] Christian Buechler. *Entre la Pachamama* …, op. cit., pp. 138-139.

Las palabras de Mamani Mamani reflejan cierta espontaneidad a la hora de establecer sus rutas expositivas. De su narración observamos una concatenación de oportunidades establecidas gracias a encuentros -quizás no tan fortuitos- con contactos que le ofrecen mostrar su arte en nuevos países. En su relato destaca una de sus estrategias principales para conseguir exponer en el exterior: celebrar muestras efímeras organizadas mediante amistades que trabajan en las embajadas bolivianas internacionales. La ocasión de vender su arte no viene entonces promovida por los *achachilas*, sino por el ejercicio continuado de su papel como artista dentro de redes factibles que dinamizan el arte contemporáneo.

Veamos a continuación cómo fue el desempeño expositivo del artista a lo largo de este primer período de consolidación. Atendiendo al siguiente cuadro, podemos comprender su movilidad en Bolivia y en el exterior a lo largo de este ciclo. Primaron entre 1990-1994 las exposiciones individuales sobre las colectivas, realizadas en diversas galerías y, a partir de entonces, concentró mayoritariamente su actividad en el Centro Cultural Taipinquiri. A partir de 1990 comienza a reunir premios en concursos locales y otros espacios como centros culturales, galerías y museos, tanto nacionales como internacionales, que contribuyeron a impulsar su prestigio artístico. Tras su éxito en la gira desarrollada en 1997 en EE.UU., pronto comenzó a participar en ferias culturales internacionales representando a su país. Mamani Mamani aprovechaba su estancia en estos países para organizar muestras temporales paralelas en diferentes espacios. A lo largo de esta época, sus exposiciones se concentraron en el continente americano principalmente, puntualmente en Asia, y una fuerte presencia en Europa, centrándose sobre todo en Alemania. Aunque desconocemos la preferencia táctica de este circuito internacional, es posible que, según los comentarios del artista referidos más arriba, se deba al desarrollo de relaciones diplomáticas entre Bolivia y estos países.

Cuadro nº 2:

Desarrollo expositivo a lo largo de su consolidación inicial (1990 – 2009)

Ubicación	**Individuales**		**Colectivas**	
Bolivia	38		11	
Norte América	10		2	
Latinoamérica	9		2	
Europa	12		-	
Asia	1		-	
TOTALES	**38 nacionales** **32 internacionales**	**70**	**11 nacionales** **4 internacionales**	**15**

Si en el cuadro anterior contabilizamos la totalidad de exposiciones del artista durante el período 1990-2009, en donde priman las galerías y los centros culturales, el cuadro 3 enumera su presencia en espacios institucionales importantes que reportarán mayor prestigio a su trayectoria. Su participación en museos, además de la obtención de premios en concursos artísticos y distinciones especiales, propiciarán la mención del artista en publicaciones especializadas. Siguiendo a Vicenç Furió, consideramos estos eventos como indicadores de reconocimiento, resultando significativo que el pintor se asocie a ellos en su primera fase de consolidación artística.[170] Resulta lógico que el número de muestras en museos y premios locales superen a los de rango internacional, dado que Mamani Mamani llevaba tan solo casi una década acumulando reconocimiento nacional desde su primera exposición en 1983, acrecentando su fama artística según progresaba en su carrera. Aunque trataremos más adelante las publicaciones específicas sobre el pintor, es importante destacar la mención de Mamani Mamani como integrante del arte telúrico en el manual publicado por Taipinquiri, *Propuestas y tendencias del arte boliviano a finales de siglo* (2000). Algo más tarde, se publicó su primera monografía *Mamani Mamani. Pintores bolivianos contemporáneos* (2005).

[170] El concepto "indicadores de reconocimiento" corresponde a Vicenç Furió. *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*, op. cit.

Cuadro nº 3:

Indicadores de reconocimiento: premios, muestras en museos y publicaciones durante su consolidación inicial (1990-2009)

Ubicación	**Museos**		**Premios/Distinciones**		**Publicaciones**
Bolivia	6		8		2
Internacionales	EE.UU. México Cuba Florida	4	Canadá EE.UU. Chile Argentina	4	-
TOTALES	**10**		**7**		**2**

Tras cuantificar las exposiciones individuales y colectivas, organizadas a nivel nacional e internacional en el cuadro 2, veamos ahora en el 4 en qué circuitos artístico-culturales se celebraron. Esta información nos ayudará a comprender el nivel cualitativo de estas muestras y el impacto que tuvieron en su trayectoria durante su consolidación inicial (1990-2009). Aquí ordenamos en diferentes categorías los espacios expositivos en los que participó el artista, ubicados en Bolivia y el exterior. Su numerosa presencia en galerías y centros culturales locales vienen a afirmar su etiqueta de "pintor galerista", faceta comúnmente conocida entre el público boliviano a lo largo de las primeras dos décadas de su carrera, entre los años 80 y 90. A partir del año 2.000, Mamani Mamani comenzó a exponer con mayor presencia en el extranjero, aprovechando su estancia en ferias internacionales para desarrollar conferencias y exposiciones satélite en galerías, embajadas, organizaciones gubernamentales, museos y universidades. Estas acciones impulsaron la consolidación del artista, incrementando su valor para ser pronto conocido como el pintor representante de la marca Bolivia. En este sentido, destacan en número las muestras celebradas en espacios de promoción política a nivel internacional.

Exponer en estos espacios siempre ha formado parte de una estrategia muy efectiva de Mamani Mamani, cuando su obra fue elegida por el Ministerio de Culturas del gobierno socialista del MAS como representación visual de su ideario político, en relación a la promoción de las culturas originarias andino-amazónicas. Exponer en las embajadas bolivianas del exterior facilitó la organización de otras participaciones en museos, ferias

internacionales e institutos y universidades que, como podemos apreciar, superan también en número a las organizadas en el contexto nacional. Muchos de los agentes que se encargaron de promover al artista en estos países son embajadores bolivianos, personas que ya cuentan con un manejo político en los países de referencia y que incluso pueden generar conexiones provechosas para el artista en el ámbito cultural de estos lugares.

Cuadro nº4:

Circuitos expositivos en su consolidación inicial (1990 – 2009)

Espacios expositivos	**Nacionales**	**Internacionales**
Galerías	22	9
Centros culturales	13	1
Ferias de arte y culturales	4	5
Bienales de arte	-	2
Universidades/Escuelas	1	5
Museos	6	4
Espacios promoción política	3	10
Muestras contabilizadas	**49**	**36**

Durante las entrevistas con el pintor solía comentar que el hecho de triunfar a nivel internacional siempre le había conferido un mayor reconocimiento a su regreso a Bolivia, favoreciendo luego una mayor actividad a nivel nacional. Hemos creído oportuno denominar este efecto "ubicuidad del reconocimiento artístico", en referencia al fenómeno en que la reputación del artista puede verse acrecentada en diversos lugares a la vez, de manera paralela al mismo tiempo. En el caso de Mamani Mamani, cada exposición o acción artística repercute en el dinamismo creativo de nuevas muestras. Esto genera otros encargos al impulsar su visibilidad en espacios culturales de resonancia, sean espacios institucionales reconocidos u otros que resultan ser especialmente populares. En este sentido, el pintor comentó que su aparición en el programa televisivo *Sábados Gigantes*, a cargo del presentador chileno Don Francisco (Mario Kreutzberger), hizo que se convirtiera en una figura muy popular en Sudamérica.[171]

[171] Roberto Mamani Mamani. (Entrevista en la Bienal de Venecia, 6-7 mayo 2022).

Este fenómeno estaría directamente relacionado con los efectos de la globalización en la difusión del arte contemporáneo. La exportación del arte de Mamani Mamani en ambientes institucionales como museos, bienales y ferias artístico-culturales alrededor del mundo queda sujeta a las necesidades de promoción del gobierno boliviano, mediante actores culturales legitimados por el Estado, en su mayoría embajadores. La obra del pintor se expone internacionalmente como bien cultural del que se apropia el organismo gubernamental, al encontrar en sus imágenes la representación identitaria ideal definida como marca Bolivia. Si a nivel regional sus pinturas exaltan el valor heterogéneo de las culturas ancestrales del país, al exhibirse trascendiendo fronteras adquieren la representación concreta y homogénea de la nacionalidad boliviana. Un efecto que podríamos referir, dentro de la casuística ambivalente del arte contemporáneo, como arte glocal en la escena internacional y concretamente local a nivel de Bolivia.

Consolidación media (2009 – 2013)

Entre los años 2009 y 2013, podemos observar en la trayectoria de Mamani Mamani una segunda etapa dentro del marco temporal que denominamos segundo momento de reconocimiento. Diversos acontecimientos señalan un mayor grado de reputación acumulada como artista consolidado, tanto en Bolivia como a nivel internacional, siendo ya popularmente conocido como un destacado pintor indígena de los Andes. Fue especialmente importante en su carrera la organización de la exposición retrospectiva *Sapos, Whakabolas y algunas k'alanchas más,* propiciada por el Museo Nacional de Arte de Bolivia en el año 2009. Durante el mismo año, Evo Morales promulgó la nueva Constitución boliviana, un hito que era necesario destacar mediante actividades de propaganda que promocionaran esta importante acción gubernamental. Dentro de los cambios institucionales que siguieron, se creó el Ministerio de Culturas, cuya dedicación fue importante para potenciar la difusión de las culturas indígenas.

Es probable que la muestra *Sapos, Whakabolas y algunas k'alanchas más* fuera organizada bajo la gestión de este ministerio. La ocasión se celebró con una gran fiesta en la calle, junto a las puertas del museo. Aunque el pintor niegue que la promoción de este evento fuera impulsada directamente por el gobierno, resulta evidente la confianza que se depositó en el pintor. La expresión del ministro de culturas Pablo Groux, recogida en el prólogo del catálogo de la exposición, así lo demuestra, afianzando la relación entre

el arte y la política en ese momento. Mamani Mamani sigue siendo el artista elegido para representar el lema del "proceso de cambio" promovido por el gobierno socialista del MAS: "Mamani Mamani es un orgullo para el pueblo boliviano, es un representante de nuestra cultura que plasma nuestro Estado Plurinacional."[172]

Tras lograr organizar esta exposición en el Museo Nacional de Arte de Bolivia, los méritos acumulados por el artista impulsaron su carrera, a partir del 2012, de una manera exponencial. En estos momentos inició una nueva etapa todavía más prestigiosa en su consagración a nivel nacional e internacional. Durante este tiempo logró exponer, gracias al respaldo político del gobierno boliviano, en una variedad total de 27 países, utilizando el arte como visor propagandístico para reforzar simbólicamente las relaciones diplomáticas y culturales de Bolivia en el exterior. Sus exposiciones se celebraron en países de muy diversas latitudes, incluyendo Latinoamérica, Estados Unidos, Europa, Asia y los Emiratos Árabes.

Durante esta fase de consolidación media, Mamani Mamani impulsó nuevas estrategias para dinamizar la venta de su obra acumulando mayor prestigio. Esta acción se centró en la organización de subastas benéficas promovidas por instituciones gubernamentales o fundaciones de ayuda social. Este fue el caso de la subasta organizada por UNICEF, en el marco del concierto *Un canto de esperanza*, en el hotel Radisson de La Paz. Para esa misma ocasión se editó el panfleto publicitario *La energía de los colores para los niños*, con reproducciones de sus obras y el detalle del precio de salida. A lo largo del 2012 realizó otras subastas mediante las fundaciones *Under the Rainbow* y *Hope Worldwide Bolivia* como intermediarias.

Durante este tiempo realizó también diversas exposiciones en EE.UU., volviendo a exponer en el Museo del Indio Americano, en Washington DC, en la galería del museo MOCA de la misma ciudad y el festival anual Art Fest Doral Miami, en Florida. Parece que la constante participación del pintor en espacios estadounidenses se deba quizás a la existencia de contactos significativos que favorecieron la compra y venta de sus obras, incluso en la actualidad. Washington DC y Florida todavía siguen siendo enclaves importantes para el pintor en la celebración de exposiciones y ferias culturales.

[172] Hugo José Suárez, *La Paz en el torbellino del progreso*…, op. cit., p. 73.

En el 2011, Mamani Mamani concentró sus exhibiciones en espacios culturales nacionales con una importante trascendencia institucional. En este sentido, destacan las exposiciones en La Casa de la Moneda, en Potosí, y en la Casa de la Libertad, en Sucre. Pero los acontecimientos que representan una acumulación significativa de prestigio para el pintor suceden sobre todo entre 2012 y 2013. Como motivo de celebración de sus cincuenta años editó y comercializó el *Calendario de oro Mamani Mamani y sus trece ñustas*, un almanaque del 2013 acompañado de fotografías de las *misses* bolivianas luciendo los diseños de Mamani Mamani pintados en sus cuerpos. Esta acción tuvo una gran resonancia en los medios publicitarios de Bolivia, siendo presentada en espacios culturales vinculados con la acción política. En la fotografía siguiente podemos apreciar a Evo Morales y a su viceministro recogiendo de manos de Mamani Mamani el calendario. En esos momentos, el pintor estaba siendo galardonado por la confección del mural *Pueblos del Sol*, en el Mercado Lanza, y *Tiempo de Pachakuti* (2012), realizado en uno de los salones de la Gobernación de La Paz. A lo largo del mismo año, recibió un significativo homenaje por parte de la cámara de diputados.

Fig. 11. Mamani Mamani obsequia a Evo Morales el calendario *2013. El príncipe aymara y sus trece ñustas*.

La suma de estos proyectos logró consolidar una alianza estratégica entre el gobierno de Evo Morales y el pintor, puesto que el Estado se interesó en la potencia visual del arte de Mamani Mamani como propaganda para su gobierno. En consecuencia, el artista sería

ensalzado como representante cultural del impulso político estatal. Durante el año 2013, el pintor tuvo la ocasión de inaugurar su propio espacio artístico, la galería Chakana y la Fundación Cultural Mamani Mamani. Ambas se encuentran ubicadas en una gran casa de estilo colonial, en pleno centro turístico de la ciudad paceña. Conozcamos ahora, a continuación, la presencia del pintor en los diferentes circuitos artísticos de esta segunda etapa en su consolidación artística.

Cuadro nº5:

Circuitos expositivos en su consolidación media (2009 - 2013)

Espacios expositivos	**Nacionales**	**Internacionales**
Galerías	1	2 Dinamarca/Suecia
Centros culturales	5	-
Ferias de arte y culturales	2	2 Miami/Colombia
Bienales de arte	-	-
Universidades/escuelas	-	1 Argentina
Museos	1	2 EE.UU.
Espacios promoción política	2	1 Colombia
Subastas benéficas	1	2 EE.UU.

En el cuadro 5 podemos observar la participación mayoritaria de Mamani Mamani en centros culturales nacionales. Como indicamos más arriba, estos centros presentan un carácter institucional público en Bolivia. Si anteriormente el pintor participaba mayormente en galerías privadas, ahora se vuelca hacia espacios institucionales. La consolidación de su prestigio se concreta en esta etapa también mediante su presentación en ferias de arte y culturales, tanto nacionales como internacionales, en museos importantes de Bolivia y EE.UU. Su novedosa apuesta por la celebración de subastas posicionará al pintor en el ámbito de la ayuda social para extender el cariz de su arte hacia la integración con el ámbito popular, aunque a través de eventos cercanos a la promoción política gubernamental.

Alta consolidación (2013 – 2024)

Los años que siguieron, durante el período que comprende los años 2014 y 2017, Mamani Mamani inició una serie de giras internacionales a un ritmo frenético, combinando latitudes como EE.UU., Europa, India, Dubai, China, Japón y Corea. Mediante estos viajes consiguió expandir todavía más su actividad en torno a una dinámica expositiva temporal bastante destacable, al figurar representando a Bolivia en ferias internacionales de arte y en las embajadas de estos países. Aunque estas muestras conmemoraban períodos concretos de relaciones diplomáticas internacionales, significaron a su vez el despliegue representacional del asentamiento en el poder del gobierno boliviano de Evo Morales. La siguiente ilustración corresponde a la invitación de la exposición de Mamani Mamani realizada en Corea en 2017, contando con el apoyo estatal de Bolivia.

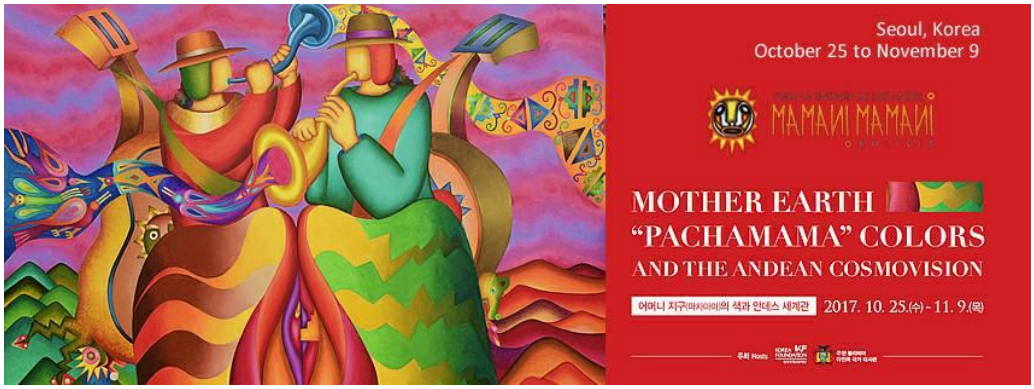

Fig. 12. Comunicación de la exposición de Mamani Mamani en la Korea Fundation. (2017).

Destacaremos en esta etapa homenajes y premios importantes en relación a su carrera artística, la publicación de monografías académicas y la creación de murales monumentales en obras públicas, formando parte del programa propagandístico del gobierno plurinacional de Bolivia. Otros hitos importantes en la carrera del pintor fueron sus colaboraciones en el ámbito textil, organizando desfiles de moda con sus diseños estampados sobre prendas de alpaca, mediante la firma textil Asarti, con la colección *Pachamama*. No fue esta la primera vez que el artista realizaba diseños textiles incorporando su obra. Tiempo atrás ya se conocían sus trajes para las danzas folklóricas y los carnavales de Bolivia. El despliegue fastuoso de las diferentes subastas benéficas celebradas en ocasiones especiales, dentro del programa cultural del país, aportaron a

Mamani Mamani un carisma y popularidad estratégicos para potenciar su reputación como figura pública, aumentando en consecuencia los precios de su obra.

Durante la pandemia desatada a causa del coronavirus Covid19 en el año 2020, las recomendaciones de los sistemas sanitarios del uso de mascarillas quirúrgicas para evitar el contagio despertaron en Mamani Mamani una nueva idea de negocio. La confección de estos insumos sanitarios con la impresión de sus diseños contribuyó a generar una microeconomía estimulada por el artista y un grupo de mujeres paceñas dedicadas a su confección. Fue una acción social eficaz durante la crisis y escasez de trabajo que conllevaron los largos meses de confinamiento por la pandemia. En este tiempo también realizó diversas campañas de marketing ideando productos con sus diseños pictóricos, desde joyas, tazas y termos para bebidas, hasta pañuelos, bolsos y camisetas que el artista promocionaba vendiendo en packs especiales junto a pequeñas reproducciones de sus obras. Sus redes sociales se llenaron de promociones con imágenes anunciando estos productos, e incluso su inspiración le llevó a crear diseños especiales coincidiendo con festividades locales como el día del padre o de la madre, Navidad o los carnavales de Oruro.

Fig. 13 y 14. Productos de *merchandising* Mamani Mamani.

A finales de ese mismo año, Bolivia iniciaba en octubre una nueva etapa política tras el regreso del partido socialista del MAS. El gobierno se renovaba con la figura del nuevo presidente Luis Arce, un año después de la renuncia y exilio de Evo Morales tras las movilizaciones sociales que le acusaron de cometer fraude electoral. Durante los últimos meses del año, Mamani Mamani organizó, en colaboración con el nuevo Gobierno

Plurinacional de La Paz, varios conciertos virtuales gratuitos que reunieron a diversos artistas bolivianos en la promoción de un concierto musical unido a la exposición virtual de sus pinturas.

El año que siguió fue también complicado. Aunque el 2021 parecía prometedor tras las campañas de vacunación a nivel mundial, la situación de pandemia mejoró repercutiendo en la apertura gradual de las fronteras para recuperar cierta movilidad internacional. Este hecho supuso para Mamani Mamani la ocasión de participar en la feria comercial de productos bolivianos EXPOBOL USA, en septiembre de ese mismo año, en Miami, Florida. Las dificultades que se crearon a raíz de la pandemia no afectaron la actividad del pintor. Su confinamiento en Bolivia, concentrado en el desarrollo de productos de *merchandising* con su obra, resultó en la promoción de su figura para alcanzar nuevas oportunidades en el país. La victoria del partido socialista del MAS, tras las elecciones después del periodo de interinaje de Jeanine Áñez, conllevó la renovación de un gran número de cargos políticos e institucionales. Tal fue el caso de la relevación de cargos de los dirigentes de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, en esta ocasión Mamani Mamani fue elegido consejero junto a otras figuras destacadas del ámbito cultural boliviano.

Sin duda, esta ocasión significó para el pintor un fuerte posicionamiento en el ámbito de la cultura boliviana, al formar parte de esta importante comisión con capacidad decisoria sobre las actividades culturales más importantes del país. Gracias a este cargo, el artista nos confirmó haber sido designado por el Ministerio de Culturas, Descolonización y Despatriarcalización de Bolivia para representar al país como comisario de la exposición *Wara Wara Jawira*. La muestra se configuró a partir de una selección de obras del colectivo *Warmi-chacha*, en la 59ª Bienal de Venecia de 2022, la bienal de arte considerada como la más importante de Europa. La participación de Bolivia en este evento generó una fuerte controversia en el país. De forma paralela a la creación de la exposición en el pabellón Bolivia, se publicaron duras críticas que atacaban directamente al pintor y a una supuesta designación favoritista por parte del Ministerio de Culturas y la Fundación Cultural Banco Central de Bolivia.[173]

[173] "Repudio a la instalación de los Mamani Mamani en la Bienal de Venecia", 25-04-22, en *Visor21*, en: <https://www.visor21.com/repudio-a-la-instalacion-de-los-mamani-mamani-en-la-bienal-de-venecia.html> [14 marzo 2022].

Las críticas cursaron en una denuncia ante la Asociación Boliviana de Artistas Plásticos (ABAP) por parte de la curadora Mª Isabel Villagómez y los artistas Maximiliano Siñani e Iván Cáceres. Aseguraban que su proyecto fue aceptado por las entidades culturales arriba mencionadas, pero al desvelarse su participación anterior en actividades culturales durante la gestión de Jeanine Áñez -encarcelada por asumir de forma anticonstitucional la presidencia estatal- su propuesta resultó descalificada. A pocos meses del evento, el Ministerio de Culturas designó a Mamani Mamani, consejero de la FCBCB, para comisariar una nueva muestra que representaría a Bolivia. Si bien se acusaba a estas instituciones de corrupción, ante la designación de Mamani Mamani sin convocar concurso público, el proyecto de Mª Isabel Villagómez se había aceptado con anterioridad, y también sin necesidad de convocatoria previa. Seguramente, tampoco se convocaron concursos durante el mandato de Jeanine Áñez. De hecho, el Ministerio de Culturas, que había sido creado por Evo Morales, fue clausurado por la presidenta, ocasionando las protestas de amplios colectivos de artistas. Es lógico pensar que ante esta reestructuración gubernamental resultara improbable la creación de convocatorias culturales públicas durante su mandato.[174]

Los ataques para desvirtuar al artista fueron creciendo en la prensa virtual, acusándolo de haber plagiado ciertos puntos del proyecto anterior. Mamani Mamani llegó a ser inculpado de nepotismo, al conocerse que sus hijos Illimani e Illampu, artistas del colectivo Warmichacha, también expondrían junto a otros integrantes. Durante una conversación informal sostenida con el pintor durante la muestra, aseguró que él mismo los contrató con sus propios recursos. Comentó, además, que no deseaba pronunciarse públicamente contra esos ataques, puesto que sospechaba que procedían de un colectivo derechista defensor del gobierno de Áñez, siendo firmes detractores de las personalidades cercanas al gobierno actual. Cabe decir que los artistas recibieron amenazas directas con el objetivo de clausurar la exposición. Por ejemplo, unos días después de la inauguración encontraron las puertas manchadas. Al parecer, alguien les había arrojado baldes de pintura. Esta lamentable situación deja entrever de qué forma el arte puede verse gravemente opacado debido a conflictos políticos locales, que incluso llegan a proyectarse en la escena artística internacional.

[174] Sputnik. "Cierre del Ministerio de Culturas en Bolivia desata ola de protestas", 05-06-2020, en *El País.cr*, en: <https://www.elpais.cr/2020/06/05/cierre-de-ministerio-de-culturas-en-bolivia-desata-ola-de-protestas/> [14 marzo 2022].

Retomando el hilo acerca de las acciones que afianzan el prestigio alcanzado por el pintor en los últimos años, se encuentra su ejercicio como docente universitario de un curso de posgrado, que denominó *Ritualidad del color en el arte contemporáneo del mundo andino,* en la Universidad Mayor de San Simón, en Cochabamba, Bolivia. En la misma universidad dictó clases también dentro de la plantilla docente del posgrado en Gestión Cultural. Esta era la primera ocasión en que el pintor ejercía como profesor en una de las universidades públicas más importantes de Bolivia. Se trataba de un nuevo reconocimiento del Estado que reforzaba todavía más su posición como artista consagrado.

Fig.16. Curso impartido por el pintor en una de las universidades de Bolivia.

Durante el año 2021 recibió la importante condecoración Franz Tamayo de la Cámara de Senadores del Estado Plurinacional de Bolivia, por la gestión de la Fundación Cultural Mamani Mamani. Su fundación aglutina las funciones de centro cultural y las de la galería *Chakana*, en la que no solamente expone el pintor, sino que también participan algunos jóvenes artistas. Algunos de ellos exponen a su vez en el espacio Miko Art Gallery, centro dedicado a artistas emergentes bolivianos ocasionalmente auspiciado por el pintor. En el Centro Cultural Mamani Mamani se realizan clases de pintura, danzas folklóricas y otras actividades artísticas, y desde la galería Chakana, Mamani Mamani apoya a artistas como el joven acuarelista Leo Calisaya, entre otros. Algunos de estos artistas se formaron desde niños en su propio taller-escuela.

A lo largo del año 2022 recibió nuevamente otra condecoración honorífica en reconocimiento a su labor artística, entregada esta vez en La Paz por el FILAC (Fondo para el desarrollo de los pueblos indígenas). Por entonces, el artista se concentró en la producción de prendas con la estampación de reproducciones de sus obras, sobre playeras y camisetas, que retomaba la idea de sus inicios como artista, con la incorporación de sus diseños pictóricos en los trajes de las festividades andinas. Cumpliendo con esta dedicación, entregó el manto de este año para la figura procesionaria del Cristo del Gran Poder, encargo particular de los prestes mayores que organizaban la festividad conocida mediante el mismo nombre en La Paz, Bolivia. Esta es una acción muy vinculada con su voluntad de inserción en la cultura popular, una actividad que en ocasiones se convertirá en performática, cuando el mismo artista participa en las fiestas con su obra plasmada en sus trajes. Durante los años siguientes, el artista se mostró igualmente activo, realizó el mural *Mallkuanka. Vuelo sur-norte de colores* (2023), en Philadelphia, EE.UU. Y participó en la Semana Internacional de la moda, mediante la colección de bañadores estampados con sus diseños para el desfile de Miss Bolivia, en colaboración con la empresaria Edita Vojtkova.

2.3. Análisis de los indicadores de reconocimiento de Mamani Mamani

Nos enfocaremos ahora en revisar en profundidad diversos datos recogidos de la difusión mediática virtual de Mamani Mamani, para analizar y comprender algunos aspectos importantes de su reconocimiento artístico actual. Tomamos como pauta las referencias que detalla Vicenç Furió en su libro *Arte y reputación*, en donde especifica los factores importantes que contribuyen a la consecución del éxito artístico. Entre ellos destacan la fortuna crítica dedicada al artista, el análisis de la presencia de su obra en el mercado de arte contemporáneo, y el grado de visibilidad o fortuna visual que presenta en internet. Estos indicadores de reconocimiento, destacados por el autor, han sido determinantes para evaluar el impacto de difusión de Mamani Mamani y su obra en el mundo virtual. Fueron tomados en cuenta tanto a nivel cualitativo como cuantitativo, ordenados en cuadros comparativos para facilitar su análisis.[175]

[175] Vicenç Furió. *Arte y reputación*, op. cit., pp. 32-41.

Fue necesario definir todas las categorías posibles que se aproximaban a la evaluación de la fortuna crítica de Mamani Mamani en relación a publicaciones de prensa y artículos monográficos publicados. En cuanto al análisis de su participación en el mercado, revisaremos los datos de cotización que aparecen en diversas webs profesionales dedicadas a la venta de arte. También registramos algunas referencias de usuarios particulares que de manera espontánea vendían reproducciones de sus obras. A pesar de no disponer de nombres concretos de coleccionistas activos que estén invirtiendo actualmente en la obra de Mamani Mamani, aportaremos nombres de galerías y algún museo en los que se promociona la obra del pintor. Estudiaremos diversos ejemplos de bibliografía específica del ámbito cultural y artístico en los que se cita a Mamani Mamani, o en los que aparece su obra en libros, diccionarios culturales, catálogos, libros y revistas de historia del arte, libros de texto escolares y guías turísticas. Evaluaremos también la presencia del artista y su obra en redes sociales, reflexionando acerca del impacto mediático en relación con su popularidad, conectando con otras esferas sociales y agentes del mundo del arte y de la cultura en general.

Al estudiar la visibilidad del artista en internet, recurrimos al buscador de *Google* para averiguar los indicadores de éxito arriba mencionados. Fue sorprendente comprobar la variabilidad de resultados al escribir Mamani Mamani o bien Roberto Mamani Mamani en el buscador, ofreciendo un total de 16.300.000 resultados en el primer caso y tan sólo 3.200.000 en el segundo. Conversando acerca de este tema con el pintor, llegó a la conclusión de que, exceptuando la popularidad de este apellido, Mamani Mamani significa mucho más que la firma de sus cuadros. El artista asegura que, a día de hoy, Mamani Mamani se ha constituido en una firma artística mundialmente reconocida, llegando a representar la marca oficial de su país, elegida y avalada por el gobierno estatal de Bolivia.

2.3.1. Revisión de la crítica nacional publicada en prensa

La cantidad de publicaciones de prensa virtual que constituyen la fortuna crítica del pintor es muy abundante pero poco variada. Podemos encontrar un amplio número de artículos publicados en diarios bolivianos, dedicados a difundir su figura pública, sobre todo a partir de entrevistas que reúnen datos genéricos de su biografía o explicaciones de la cosmovisión andina como tema general que encabeza su arte. También existen noticias

de la prensa boliviana dedicadas a promocionar eventos y exposiciones del pintor. Y puntualmente encontramos alguna publicación en blogs de *amateurs* que escriben algunas referencias sobre el pintor en castellano, inglés y en francés con algunas imágenes de sus obras. Ante la multitud de publicaciones de prensa destinadas a la difusión mediática de Mamani Mamani, destacamos a continuación una selección de noticias que constituyen una muestra representativa de su actividad y estrategia publicitaria.

Mamani Mamani fue entrevistado por la revista *Información Independiente*, en esta ocasión relató aspectos personales de su biografía y comentó ejemplos sobre la cotización de su obra. También informó sobre colaboraciones empresariales en las que algunos cuadros se reprodujeron sobre carátulas de CD de artistas musicales y productos comerciales como botellas de vino o empaquetado de café.[176] El diario virtual boliviano *Datos* publicó una entrevista con el pintor con el titular *Mamani Mamani se ha convertido en una marca país*, en ella el pintor afirma que el 80% de su obra se vende fuera de Bolivia, y notifica que lleva realizados más de tres mil trabajos.[177] Si son precisas estas afirmaciones, unas cifras tan altas en la producción y venta del arte de Mamani Mamani significarían una gran demanda para el consumo de su obra. De ser así, nos inclinaríamos a pensar en la posible existencia de un taller formado por personas con capacidad para imitar, producir y aumentar el volumen de obras del pintor. Una suposición bastante difícil de constatar que popularmente suele comentarse en Bolivia.

En otro diario boliviano, *La Voz Bolivia*, dedicaron un artículo al pintor con el titular *Mamani Mamani. El príncipe aymara que regala arte y magia con todas sus pinturas*. En él se recogen datos biográficos del artista señalando el gran amor que siente hacia su tierra y la *Pachamama* al plasmarlos en su arte.[178] El canal televisivo boliviano *Bolivisión* anunciaba en 2020 que Mamani Mamani había sido seleccionado entre los treinta mejores pintores del mundo por el Centro Cultural de España en La Paz, institución impulsada por la Oficina Técnica de Cooperación de la AECID y la embajada de España en Bolivia.[179]

---

[176] "No puedo estar sumido en la visión del artista bohemio", en *Revista Información Independiente*, 26-01-2011, en: <http://www.in.com.bo/2011/01/%E2%80%9Cno-puedo-estar-sumido-en-la-vision-del-artista-bohemio%E2%80%9D/> [18 abril 2022].

[177] "Mamani Mamani se ha convertido en una marca de país", en *Datos*, 17-09-2015, en: <https://datos-bo.com/nacion/mamani-mamani-se-ha-convertido-en-una-marca-pais/> [22 abril 2022].

[178] "Mamani Mamani. El príncipe aymara que regala arte y magia con todas sus pinturas", en *La Voz Bolivia*, 18-11-2021, en línea: <https://lavozbolivia.com/mamani-mamani-el-principe-aymara-que-regala-arte-y-magia-con-todas-sus-pinturas/> [22 abril 2022].

[179] "Mamani nominado entre los 30 mejores pintores del mundo por el centro cultural de España", en *Bolivision TV*, 13-11-2020, en línea: <https://www.redbolivision.tv.bo/noticia/mamani-mamani-entre-los-30-mejores-pintores-del-mundo-2/> [25 abril 2022].

Estas publicaciones adoptan un sentido publicitario centrado en la figura del artista, haciendo hincapié en el papel representativo de la identidad boliviana que demuestra en sus pinturas. No existen noticias o críticas de arte en la prensa nacional que permitan un contraste entre la obra del pintor y otros creadores bolivianos, a pesar de la existencia de numerosos artistas que también trabajan en torno a la cosmovisión y las culturas andinas.

Existen publicaciones en internet que hacen referencia directa a colaboraciones empresariales entre Mamani Mamani y entidades comerciales bolivianas. Algunos ejemplos son la empresa de seguros Conesa Kieffer & asociados S.A., que utilizan en *Linkedin* un cuadro de Mamani Mamani en su portada de presentación.[180] La importante empresa nacional de telecomunicaciones de Bolivia ENTEL es un auspiciador habitual de las actividades del pintor. En una publicación oficial de esta empresa anunciaban la recepción de una obra donada por el artista: *Comunicación Inti Phaxi* (2013).[181] También encontramos referencias sobre la firma *ASARTI*, una asociación boliviana de artesanos de Tiquipaya dirigida por la empresaria Nicole Van Diemen para la elaboración de prendas de alpaca y algodón, que reproducen a todo color los diseños de Mamani Mamani.[182]

2.3.2. Valoración de su mercado artístico

Nos ocuparemos ahora de estudiar las referencias publicadas en internet en relación a la presencia de la obra de Mamani Mamani en el mercado de arte contemporáneo. Cabe destacar el artículo publicado por el diario boliviano *Opinión* sobre la cotización de la pintura boliviana contemporánea. Amadeo Castro, presidente de la Asociación Boliviana de Artistas Plásticos Regional Cochabamba (ABAP), presenta un listado de artistas en los que aparece Mamani Mamani, posicionándolo en el nivel superior de una categoría intermedia, con una cotización de su obra entre los 800 y 2.000$. Añade que en este nivel se encontraría también Gonzalo Rivera, Vladimir Rojas, Milger Yapur o Raúl y Gonzalo Lara. El artículo se publicó en el año 2008, y como veremos más adelante, mediante la

[180] "Conesa Kieffer & asociados S.A", en *Linkedin*, en: <https://www.linkedin.com/company/conesa-kieffer-&-asociados-s-a-/about/> [26 abril 2022].
[181] "Mamani Mamani presenta su obra que simboliza a la telefónica ENTEL", en *Entel Institucional*, 2013, en: <https://institucional.entel.bo/inicio3.0/index.php/sala-de-prensa/item/125-cuadro-mamani> [26 abril 2022].
[182] Amada Trigo Amador. "El calor de Asarti en esta temporada", en *Revista OH! Los Tiempos*, Cochabamba, Bolivia, nº1049, 07-07-2019, pp. 6-8, en: <https://www.pressreader.com/bolivia/oh-lostiempos/20190707/281779925686037> [27 abril 2022].

revisión de las cotizaciones presentadas en otros sitios virtuales, la obra de Mamani Mamani asciende actualmente a cifras mayores.[183]

Teniendo en cuenta que desde la publicación de ese artículo han transcurrido dieciséis años, es posible que la cotización de su obra haya aumentado en la actualidad, dada su popularidad alcanzada en la última década. Conversamos acerca de este tema con el pintor en diferentes entrevistas, cuando refirió que el precio máximo al que ha alcanzado su obra en subastas fueron 40.000$ por un cuadro adquirido por el Ministerio Verde de Alemania. El artista recordó otra venta importante en México, en la subasta de unos cuadros que alcanzaron la cifra de 17000$, adquiridos por coleccionistas latinoamericanos. En la actualidad, el artista afirma que el precio medio de su obra alcanza los 20.000$ en Bolivia, señalando que a nivel internacional podría verse duplicada tal cantidad. A pesar de que nos ha sido imposible averiguar los títulos de estas obras y constatar las cifras de venta, recogimos el testimonio del pintor en comparación con los registros de venta anunciados a través de fuentes virtuales.

Para aproximarnos a la estructura del mercado en el que se valora la obra del pintor, referiremos algunas noticias con datos alusivos a las galerías en donde se han expuesto y vendido sus obras. En la escena del mercado internacional encontramos galerías que, por ejemplo, exponen la obra del pintor en Dubai, Abu Dhabi, como es el caso de *Artissima Gallery*. Su página web le dedica una entrada con la presentación del pintor en inglés y fotografías de algunos de sus cuadros.[184] En Tokio, Japón, la galería *Promoarte Latin America Art Gallery* promocionó sus obras de manera activa desde hace años. Recientemente, en marzo de 2022 cerró su portal *online*, no obstante, la web *Arteinformado* todavía anuncia la ubicación física y virtual de esta galería.[185] Realizamos otras búsquedas para localizar obras de Mamani Mamani en museos, y aunque no encontramos ninguna referencia directa, desde la conocida plataforma de arte *Artprice* logramos hallar la ubicación de una escultura en bronce titulada Mother Earth. Nos dirigió a la web de subastas *Hindman*, informando que fue adquirida en enero de 2022 por Leslie

[183] Jean Paul Alemán. "El precio máximo de una pintura boliviana es de 50 mil dólares", *en Opinión. Diario de circulación nacional*, 07-05-2008, en: <https://www.opinion.com.bo/articulo/cultura/precio-maximo-pintura-boliviana-es-50-mil-dolares/20080507180718277780.html#:~:text=La%20cotizaci%C3%B3n%20m%C3%A1xima%20de%20una,(ABAP)%2C%20Amadeo%20Castro.> [15 julio 2022].
[184] "Mamani Mamani", en *Artissima Art Gallery,* en: <https://artissima.gallery/portfolio/mamani/> [28 abril 2022].
[185] "Promo-arte Gallery", en *Arteinformado. Espacio iberoamericano del arte*, en: <https://www.arteinformado.com/guia/o/promo-arte-gallery-114723> [13 julio 2022].

Hindman Scl., por el precio de 531$ al museo *Boca Raton Museum of Art*, situado en Florida.[186]

Existen otras páginas dedicadas a la venta virtual de arte en las que el pintor promociona su obra. Por ejemplo, *Mutualart*, en donde aparece la obra de Mamani Mamani *Untitled* (2000), lote 84, que fue vendida en subasta en el 2013 por *Salcedo Auctions*, aunque desconocemos el precio.[187] En *Saisho Art* encontramos tres de sus obras en venta, y aunque aparecen sin título, podemos consultar los formatos y el precio. La primera presenta las medidas 50x70cm con un precio de 10.013e; la segunda 96x126cm con un valor de 18.665e; y la tercera es de mayor dimensión 110x160cm, con un coste de 23.583e.[188]

En mayo del 2022, la obra de Mamani Mamani fue elegida por la *empresa Prana NFT Studio* para un proyecto singular en la compraventa de su arte. Marcelo Schuab fue el emprendedor que propuso al artista vender la colección *K'amasa* con veintitrés de sus obras en formato digital NFT. Los NFT (token no fungible) son certificados virtuales comercializados a través de la tecnología *blockchain*, un sistema que permite registrar obras únicas en formato digital. La propuesta exigía realizar copias digitales en alta resolución de las obras físicas para convertirlas en formato NFT, de manera que, tras su venta y autentificación de exclusividad, las obras físicas se incinerarían en una ceremonia especial en el lago Titicaca, resultando los NFT las únicas obras originales.[189]

La obra de Mamani Mamani se encuentra también en plataformas de venta muy populares, semejantes a bazares virtuales que venden artesanías. El artista se promociona en el sitio *Deal Shaker*, en donde encontramos obras originales como *Niño cóndor* al precio de 1.500$, esculturas talladas en madera como *Sapito moreno*, con un valor de

---

[186] Ver "Roberto Mamani Mamani (1962)", en *Artprice. The world leader in art market information*, en:<https://www.artprice.com/artist/1042962/roberto-mamani-mamani> y "Lot 1128. Roberto Mamani Mamani (bolivian, b.1962) Mother Earth.", en *Hindman*, en: <https://hindmanauctions.com/items/10547142-mother-earth> [28 abril 2022].

[187] "Mamani Mamani", en *Mutual Art*, en: <https://www.mutualart.com/Artist/Mamani-Mamani/B369209782FFCE40> [15 mayo 2022].

[188] "Mamani Mamani", en *Saisho Art*, en: <https://www.saishoart.com/mamani-mamani> [15 mayo 2022].

[189] Para conocer algunas particularidades de la venta de los NFT, como obras de arte digitales, es interesante consultar el artículo del profesor en sociología: Joan Feliu Franch. "¿Son arte los NFT que se venden como tal?", en *The conversation. Rigor académico, oficio periodístico,* 30-03-2022, en: <https://theconversation.com/son-arte-los-nft-que-se-venden-como-tal-175953#:~:text=Los%20NFT%20(token%20no%20fungible,existen%20en%20el%20mundo%20f%C3%ADsico.> [15 julio 2022]. La colección *K'amasa* puede visualizarse en: "Mamani Mamani", en *Prana NFT Studio*, en: <https://www.prananftstudio.com/artistas/mamani-mamani> [15 julio 2022].

900$ y *Caballito fiesta de colores* por 1.500$.[190] En *Amazon* aparecen como "no disponibles" dos reproducciones en forma de póster de las obras *Awatiñas* y *Atardecer en los Andes*, pero carecen de detalles acerca del precio.[191]

Podemos encontrar otras reproducciones en el sitio *BoliviaMall*, con el detalle de los precios que oscilan de 70 hasta 100 euros.[192] Existen también obras originales en venta a través de portales de internet, por ejemplo, en *Boliviabella* encontramos un cuadro original del año 1999 ofertado por un aficionado desde Michigan, en los EE.UU. En los comentarios de la publicación podemos comprobar que fue vendido entre particulares por 1.000$ en el 2011. Parece que el cuadro despertó el interés de otras personas que escriben entre 2011 y 2018, anunciando que compraban o vendían otras obras de Mamani Mamani.[193] En la plataforma *Mercado Libre*, en el 2020, una persona vendía desde Chile seis reproducciones de Mamani Mamani que habían sido adquiridas tiempo atrás, en la galería del pintor. El vendedor afirmaba que eran copias oficiales, cada obra ostentaba un valor de 9.150$.[194]

2.3.3. Obra social y subastas públicas

Otra de las estrategias principales que utiliza el artista para vender su arte y potenciar, además, su nivel de popularidad, es a través de las subastas. El arte de Mamani Mamani manifiesta una cercanía popular con el pueblo boliviano mediante acciones de ayuda social que parten de la recaudación de fondos de la venta de sus obras. Nos comentó que está muy agradecido de lo mucho que ha llegado a obtener como artista, por lo que según la ley del *ayni* de la cosmovisión andina, cuando alguien recibe debe dar de igual modo. De este precepto andino singular surgió la idea de las subastas. Organizó su primera subasta internacional en el 2008, en el Polyforum Sisqueiros de México. Los precios de

[190] "Mamani Mamani", en *Deal Shaker*, en:<
<http://104.248.22.131/es/listing/search?q=Mamani+Mamani1> [15 julio 2022].
[191] "Mamani Mamani", en *Amazon*, en:<https://www.amazon.com/-/es/Mamani-los-awanti%C3%B1as/dp/B07BH4BLSK> y <https://www.amazon.com/-/es/Mamani-atardecer-los-Andes/dp/B07BH4WWR4> [15 julio 2022].
[192] "Mamani Mamani", en *BoliviaMall*, en: <https://www.boliviamall.com/es/mamani-mamani-c-3719.html> [29 abril 2022].
[193] Mike Moran. "Mamani Mamani original art for sale. Se vende este cuadro de Roberto Mamani Mamani", en *Boliviabella*, en: <https://www.boliviabella.com/mamani-mamani-original-art-for-sale-se-vende-este-cuadro-de-roberto-mamani-mamani.html> [24 abril 2022].
[194] "Cuadros Mamani Mamani Bolivia", en *Mercado Libre*, en: <https://articulo.mercadolibre.cl/MLC-523828592-cuadros-mamani-mamani-bolivia-impresiones-originales-_JM> [15 julio 2022].

sus obras presentaron un precio de salida que oscilaban, según la pieza, entre los 3.000 y 10.000$. Los beneficios conseguidos se destinaron a programas de ayuda para niños en Bolivia. El pintor también nos refirió otras colaboraciones a lo largo de su carrera, a nivel internacional realizó en 2012 y 2013 dos subastas benéficas para la fundación *Under the Rainbow* y *Hope Worldwide Bolivia* en Maryland, en la galería Strathmore Fine Art y en Washington, en la Duke Ellington School of Arts.[195]

A nivel nacional, sus colaboraciones en el ámbito de la ayuda social son numerosas. Por ejemplo, donó los derechos de reproducción de algunas de sus obras a la fundación *Under the Rainbow* en Bolivia. La entidad *SOS* edita y vende tarjetas con reproducciones de sus pinturas con finalidad benéfica. Junto a la escritora argentina Sílvia Álvarez editó un libro de poemas acompañado de reproducciones de algunos cuadros del pintor. También realizó talleres y algunos murales dedicados a los niños que vivían en la cárcel con sus madres. Para el banco de la papa *PROINPA*, en Cochabamba, organizó una subasta de la colección *Papa. El tesoro de los Andes*, para recaudar fondos destinados a la conservación del banco de semillas de patata. Paralelamente, colaboró con la fundación *Ichuri*, una entidad que ofrece formación profesional a jóvenes de escasos recursos. Diseñó el logo de esta fundación y calendarios con ilustraciones de sus obras para su venta con finalidad benéfica.[196]

Una de las acciones sociales con las que Mamani Mamani obtuvo una gran difusión en Bolivia fue en el año 2011, en el concierto de UNICEF *Un canto por la esperanza*. El artista participó con la exposición y posterior subasta denominada *La energía de los colores para los niños*. Se editó un catálogo para la ocasión con los precios de salida de sus obras que oscilaban entre los 300 y 3.500$.[197] Posteriormente, en el año 2013, abrió Chakana, su propia galería, vinculada a la Fundación Mamani Mamani. Desde esta

[195] "Mamani Mamani subasta cuadros en México", en *Los Tiempos*, (7/6/2008), en: <https://www.lostiempos.com/actualidad/cultura/20080607/mamani-subasta-cuadros-mexico> [22 abril 2022]. Las subastas internacionales que siguieron en 2012 y 2013, en Maryland y Washington, están registradas en la trayectoria artística que elaboramos en diversas entrevistas junto al pintor.
[196] Según nos explicó en la entrevista realizada durante la Bienal de Venecia (07/05/2022), en internet pudimos corroborar algunas de estas referencias: El libro de poemas de Sílvia Álvarez. *Bolivia mi tierra de acogida*, La Paz, La Andariega, 2009. En la web de la autora se anuncia que los beneficios de la venta del libro fueron dirigidos a financiar el proyecto *Suma Qamaña*, de la Fundación EFEL. Esta entidad ofrece un programa socioeducativo en su centro de Achocalla, dirigido a los niños que viven en el Penal de San Pedro con sus padres privados de libertad. Sobre la subasta para la fundación PROINPA, detalla la colaboración de Mamani Mamani el artículo de Deanne Estrada. "Fighting poverty with potatoes and paintings", en *Sanrem Innovation Lab*, Virginia, EE. UU., 10-09-2008, en: <https://sanremcrsp.cired.vt.edu/fighting-poverty-with-potatoes-and-paintings/> [20 abril 2022].
[197] UNICEF. *Un canto de esperanza. La energía de los colores para los niños*, 2011, en *CUPDF*, en: <https://cupdf.com/document/catalogo-mamani-mamani.html?page=3> [27 abril 2022].

entidad ofrece formación artística especialmente para niños, en dibujo y pintura, y también en danzas tradicionales de Bolivia. Por su actividad en la fundación, Mamani Mamani fue galardonado con la condecoración Franz Tamayo, otorgada por la Cámara de Senadores del Estado Plurinacional de Bolivia en 2021.[198] En el año 2019 colaboró con la marca textil Asarti en el diseño de prendas de alpaca con reproducciones de sus obras, en un desfile de modas titulado *Arte y moda por la vida*. En el mismo acto se realizó una subasta de sus cuadros con la destinación de los fondos obtenidos en beneficio de pacientes de cáncer.[199]

A lo largo del 2020, en tiempos de pandemia por Covid19, el artista llevó a cabo diversas acciones y colaboraciones sociales que le hicieron ver todavía más popular. Participó en el concierto virtual *Dale color a la vida*, que organizó en colaboración con el Gobierno Plurinacional de La Paz, reuniendo actuaciones musicales y una exposición virtual de sus pinturas. También se realizó una reproducción de un cuadro del pintor en las unidades móviles del servicio de donación de sangre de La Paz.[200] Y decoró con sus pinturas la sala de radioterapia en el hospital de la misma ciudad. Los diseños que aparecen, aves y *Pachamama*, tienen una intención mística protectora para los pacientes, reforzada con la intención de refugio centrada en la identidad cultural, según comenta el pintor.[201]

Durante la pandemia, dada la escasez de mascarillas para protegerse de la enfermedad, el artista puso a la venta diferentes colecciones de estos insumos con reproducciones de sus obras, confeccionados por mujeres paceñas.[202] Para ayudar en la recaudación de fondos para pacientes con Covid19 organizó una subasta solidaria *online*, poniendo en venta

---

[198] "Asamblea legislativa condecora a la casa nacional de moneda, archivo y biblioteca nacionales de Bolivia y al centro cultural "Mamani Mamani", en *Fundación Cultural BCB*, 03-11-2021, en: <http://www.fundacionculturalbcb.gob.bo/eventos/evento62.php#:~:text=Para%20finalizar%2C%20el%20Centro%20Cultural,recibi%C3%B3%20este%20reconocimiento%20tan%20significativo.> [28 abril 2022].

[199] Amada Trigo Amador. "El calor de Asarti en esta temporada", en *Revista OH! Los Tiempos*, Cochabamba, Bolivia, nº1049, 07-07-2019, pp. 6-8, en: <https://www.pressreader.com/bolivia/oh-lostiempos/20190707/281779925686037> [14 abril 2022].

[200] "Hemocentro devela el cuadro de Mamani Mamani que revestirá su unidad móvil", en *SCE Santa Cruz Económico*, en: <https://www.sce.bo/hemocentro-devela-el-cuadro-de-mamani-mamani-que-revestira-su-unidad-movil/> [21 abril 2022].

[201] SEDES (Servicio Departamental de Salud). "Roberto Mamani Mamani – Embajador de la Salud por el SEDES La Paz durante la pandemia del covid19", en *Youtube*, en:< <https://www.youtube.com/watch?v=cLOMe-wiCvE> [21 abril 2022].

[202] "Usa arte, regala arte y ayuda arte. Lema que usa Mamani Mamani para la venta de barbijos con fin benéfico", en *Unitel*, en: <https://unitel.bo/dar-la-nota/usa-arte-regala-arte-y-ayuda-arte-lema-que-usa-mamani-mamani-para-la-venta-de-barbijos-con-fin-benefico_76323> [22 abril 2022].

nueve cuadros, cuyos precios de salida oscilaban entre los 3.500$ y 7.000$.[203] En el mismo año, el gobierno autónomo municipal de La Paz, desde la Secretaría Municipal de Culturas, creó un mercado de arte virtual a precios de subasta, titulado *Sami Qhatu 2020*, en donde expusieron ochenta artistas nacionales. Mamani Mamani participó presentando dos obras: *Munasiri* y *Munata*, ambas de 30 x 25cm, con un precio de salida de 1.400 Bs (200$) cada una.[204] Cabe destacar la considerable cifra conseguida (22.000$) por una talla del pintor subastada en beneficio de pacientes con cáncer, en el año 2023.[205]

Generamos a continuación unos esquemas comparativos con los datos alusivos a la cotización de la obra del pintor. Según su posicionamiento, ya sea en el mercado especializado en el que prima la novedad y exclusividad de las obras, o bien en el secundario, en el que se venden cuadros de etapas anteriores que quizás pertenecieron a diferentes coleccionistas, el precio varía considerablemente. Otro factor determinante en el incremento del precio es el año de venta: a mayor reconocimiento acumulado por el artista, el precio de sus obras experimenta un incremento de valor.

Esta consideración nos lleva a reflexionar acerca de los procesos en relación al reconocimiento de los artistas, a menudo variables e imprevisibles, como ya advirtió Vicenç Furió. Aunque en su estudio se dedicaba a analizar la reputación póstuma de artistas importantes de los siglos XVI, XVII y XVIII, demostrando que a lo largo del tiempo existen fluctuaciones en sus recepciones críticas y sus reputaciones, los resultados conducen a cuestionarnos si el reconocimiento póstumo de Mamani Mamani sufrirá también alteraciones. Aunque haya alcanzado como artista contemporáneo un nivel de éxito importante, convirtiéndose en una figura popular en Bolivia, resulta imprevisible conocer de qué manera evolucionará su reputación. Estudios como los que realizaron Vicenç Furió y Nuria Peist, a partir de la localización y análisis de textos de teóricos, historiadores y críticos de arte, demuestran la importancia de la producción bibliográfica

[203] Mamani Mamani. "Venta solidaria al combate del covid19", en *Compartir es un arte*, en: <https://compartiresunarte.wixsite.com/misitio-1> [21 abril 2022].
[204] "Munasiri"; "Munata", en *Virtual Gallery*, en: <https://www.virtualgallery.com/galleries/secretaria_municipal_de_culturas_de_la_paz_a80359579/tecnicas_mixtas_sami_qhatu_2020_s20187/munasiri_vendida_en_subasta_o246634> [22 abril 2022]; Ricardo Bajo. "Sami Qhatu, el mercado de artes plásticas, mostrará más de 300 trabajos hasta el 20.", en *La Razón*, 10-12-2020, en: <https://www.la-razon.com/la-revista/2020/12/10/sami-qhatu-el-mercado-de-artes-plasticas-mostrara-mas-de-300-trabajos-hasta-el-20/> [22 abril 2022].
[205] "El chachapuma de Mamani Mamani es subastado en Bs 150.000, los fondos irán en apoyo de niños con cáncer.", 24-06-2023, en *Agencia boliviana de información*, en: <https://www.abi.bo/index.php/noticias/sociedad/38671-el-chachapuma-de-mamani-mamani-es-subastado-en-bs-150-000-los-fondos-iran-en-apoyo-de-ninos-con-cancer> [30 junio 2023].

especializada dedicada a los artistas a lo largo del tiempo. Ello supone una fuente de información importante para la conservación de la memoria póstuma de los artistas y sus obras.[206]

Cuadro nº6:

Cotización de la obra de Mamani Mamani

Mercado primario – Instituciones culturales especialistas en arte	**Cotización ($)**	**Año**
Asociación Boliviana de Artistas Plásticos Regional Cochabamba	2.000	2008
Según testimonio del artista	20.000 Bolivia 40.000 exterior	2022
Galerías profesionales virtuales	10.000 - 20.000	2022
Boca Ratón Museum of Art, Florida (escultura en bronce)	531	2022

Mercado secundario – Plataformas virtuales populares y subastas	**Cotización ($)**	**Año**
Subastas benéficas (precios de salida)	1.400 – 10.000	2011
Obras originales vendidas por particulares	1.000	2011
Reproducciones oficiales vendidas por particulares	75 – 9.000	2020
Promocionadas por el artista	900-1.500	2022

Del estudio de estas tablas podemos comprobar diferencias importantes en la cotización de la obra del pintor entre el mercado primario, conformado por las obras de reciente producción del artista, y el mercado secundario, en el que encontramos obras de períodos anteriores en subastas, e incluso ofertadas por coleccionistas particulares. Las cifras en el mercado primario ascienden significativamente desde el año 2008 a la actualidad, aunque hallando diferencias muy dispares. No obstante, se mantiene la aproximación del artista en la valoración actual de su obra en torno a los 20.000$, coincidiendo con el valor aproximado que su arte alcanza en Bolivia y en las plataformas de los medios virtuales. En cambio, no encontramos mayores referencias que ratifiquen el valor de su obra referido por el pintor, según él tasado en 40.000$.

[206] Vicenç Furió. "¿Clásicos del arte? Sobre la reputación póstuma de los artistas de la época moderna", en *Arte y reputación…,* op. cit., pp. 55-95.

Si revisamos las cifras del mercado secundario podríamos deducir apresuradamente una importante caída en su valoración en comparación con el primario. Es preciso aclarar que los resultados varían según las dimensiones de cada pieza, y si las obras son originales, minimizando el valor si son reproducciones. En general, podemos confirmar una tasación aproximada de hasta 10.000$ para obras originales vendidas en subastas y algunas reproducciones oficiales vendidas por particulares. Y una valoración media de unos 1.000 o 1.500$ para obras de pequeño formato.

2.3.4. Bibliografía específica sobre el pintor

La cantidad de fuentes escritas sobre el artista constituyen un factor relevante con respecto a la evaluación de su reputación. Su importancia es clave en la preservación de la memoria del pintor y su obra, puesto que su fama puede sufrir oscilaciones con el paso del tiempo. Según menciona Furió, el éxito artístico acumulado en el presente podría decaer en el olvido en el futuro, o incluso que el artista se viera en vida relegado a un estado marginal, si acaso se diera un reverso imprevisto motivado por el cambio de gusto de la sociedad. La existencia de bibliografía especializada sobre el artista contribuye al incremento de su reputación en la actualidad, así como a la preservación de su recuerdo en la posteridad, facilitando su entrada en la historia del arte.[207]

El volumen de referencias escritas sobre la obra y la figura de Mamani Mamani, y la naturaleza de estas publicaciones centradas en un interés artístico-cultural, denotan el apoyo del mundo sociocultural e intelectual con el que se ha relacionado el artista a lo largo de su trayectoria. Podemos encontrar diferentes tipologías de publicaciones dedicadas al pintor. Sus obras de referencia básica son sus primeras monografías, que adoptan el carácter de catálogos amplios con reproducciones de sus cuadros a todo color. Estas obras son *Pintores bolivianos contemporáneos. Mamani Mamani* y *Entre sapos, whakabolas y algunas K'alanchas más*.[208] Fueron publicadas en una etapa temprana del éxito del pintor, en un intervalo de tiempo reducido, 2005 y 2009 respectivamente.

Ambas se realizaron durante el primer ciclo de su segundo momento de reconocimiento. Este hecho nos lleva a reflexionar acerca de la necesidad del pintor por justificar en estas

[207] Idem.
[208] Álvaro Cuellar (ed.). *Pintores contemporáneos,* op. cit.; y Roberto Mamani Mamani. *Entre sapos whakabolas*…, op. cit.

fuentes su consolidación como artista. Su primera monografía se construye reuniendo su obra desde los primeros tiempos, con testimonios de ciertos personajes importantes que escriben para él alabando su obra. Reúne también una biografía de su primer momento de reconocimiento, y detalla los coleccionistas y entidades que adquirieron los cuadros reproducidos.

Su segunda monografía titulada *Entre Sapos, Whakabolas y algunas K'alanchas más*, ya no es un manual con la intención de justificar su reputación, sino el catálogo de la exposición retrospectiva realizada por el Museo Nacional de Arte de Bolivia. Esta publicación, respaldada por el sello de esta importante institución, ratifica su importancia gracias a los comentarios que figuran en el prólogo del director de la carrera de Antropología y el ministro de culturas de entonces, Pablo Groux, quienes enaltecen la trayectoria del pintor. Mediante esta exposición retrospectiva y la edición del correspondiente catálogo quedaría inaugurado el segundo momento del reconocimiento del artista, promoviendo el aumento de su prestigio que facilitará nuevas oportunidades futuras.[209]

Existen otros catálogos que acompañaron algunas de sus exposiciones, especialmente en la galería *Taipinquiri* de Bolivia, y otros de muestras colectivas en las que participó el pintor, encontrándose referenciados a través de la plataforma de búsqueda bibliográfica *WorldCa*t.[210] Otras publicaciones relevantes sobre el artista son los trabajos de grado y de máster. Esta tesis doctoral es la continuación de mi trabajo final de grado, *Empoderamiento aymara en la pintura de Roberto Mamani Mamani. Misión política y mística andina en los murales del Condominio Wiphala,* y el de máster, *La presencia de la cosmovisión andina en el arte de Mamani Mamani y otros artistas contemporáneos*, ambos realizados en la Universidad de Barcelona.[211] Preguntamos al pintor si acaso la

[209] Mamani Mamani. *Entre Sapos, whakabolas*…, op.cit., p. 5.
[210] Conseguimos localizar dos catálogos del pintor en esta galería, aunque nos comentó que se realizaron otros más. Estos son: *Aves sagradas. Reencuentro con los achachilas*. La Paz, Bolivia, Taipinquiri, 2002; *Tata Santiago o mata indios*. La Paz, Bolivia, Taipinquiri, 2003. Existen otros publicados por otras entidades, como: *Mamani Mamani: Exposición antológica*. Universidad privada Franz Tamayo, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 2002; Mamani Mamani. *Espacio de arte Entel*, La Paz, Bolivia, 2002 y *Un canto de esperanza. La energía de los colores para los niños*, La Paz, UNICEF, 2011. Entre los catálogos de muestras colectivas con la obra de Mamani Mamani destacan: *Arcángeles actuales de Bolivia*, en Madrid, en 1995 y Arte Américas, realizada en Brasil en 2005. Recientemente, una de las obras del pintor aparece en el catálogo de la exposición bianual *Miradas. Andina, originaria, campesinas*, en el Museo Nacional de Arte de La Paz, en Bolivia, en 2021.
[211] Laura González Tinoco. *Empoderamiento aymara en la pintura de Roberto Mamani Mamani. Misión política y mística andina en los murales del Condominio Wiphala*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2017; y *La presencia de la cosmovisión andina en el arte de Mamani Mamani y otros artistas contemporáneos*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2019.

publicación *on line* de estos trabajos le ayudó de alguna forma a impulsar también su carrera. Confirmó haber sido de gran ayuda en la preparación de sus clases universitarias, especialmente en el curso *Ritualidad del color en el arte contemporáneo del mundo andino,* que dictó en la Universidad Mayor de San Simón, en Cochabamba, Bolivia.

Para poder valorar el interés público de la obra de Mamani Mamani a través de la consulta de estos trabajos, los publicamos en plataformas virtuales académicas de divulgación popular con acceso abierto. En el sitio *ResearchGate,* la publicación *La presencia de la cosmovisión andina en el arte de Mamani Mamani y otros artistas contemporáneos*, alcanzó desde el año 2019 hasta 2024, más de 22.000 lecturas. Aunque la web *Academia* presentó menos tráfico de visitas, nos permitió realizar un seguimiento de consultas estimadas por países, con la finalidad de conocer aquellos que demostraban un mayor interés en esta publicación.

Cuadro nº 7:

Contabilización de lecturas por países del trabajo académico:

***La presencia de la cosmovisión andina en el arte de Mamani Mamani y otros artistas contemporáneos* (2019).**

Ubicación	Detalle estimado de consultas
Bolivia	750
España	214
Perú	200
Argentina	195
EE.UU.	128
Chile	78
Francia	61
Ecuador	57
Colombia	37
México	35

Como podemos comprobar, la mayor afluencia de consultas proviene del país del pintor. Le sigue España, a pesar de que Mamani Mamani sólo expuso en una ocasión. El resto

de países han formado parte de las giras expositivas del artista, coincidiendo con un mayor número de visualizaciones recogidas en Perú, Argentina, EE.UU. y Chile. Aunque estas consultas no demostraban tener un conocimiento *a priori* del pintor o su obra, descubrimos que la temática de búsqueda se relacionaba directamente con la cosmovisión andina. Esta coincidencia reflejaba un acercamiento internacional concentrado sobre todo en países de habla hispana, relacionados cultural e históricamente con áreas geográficas andinas, mediante un interés común en el arte o la cosmovisión indígenas.

Existen también otros trabajos publicados *online* de otras universidades en las que se menciona al pintor y se incluyen ilustraciones de sus obras.[212] En internet podemos encontrar artículos y libros con reconocimiento académico que, aunque no hablan expresamente del pintor, utilizan ilustraciones de su obra acompañando el texto, al relacionar su contenido conceptual con la representación visual de la identidad indígena de sus cuadros.[213]

Revisaremos ahora los libros que citan al pintor, si bien no están enfocados exclusivamente al estudio del artista, reproducen su obra en algunas páginas. Mamani Mamani se encuentra en el libro de Denisse Ostermann, titulado *Propuestas y tendencias del arte boliviano a fines del milenio* (2002). Anteriormente destacamos su importancia en la promoción de la obra del pintor como directora del *Centro Cultural Taipinquiri*, en el que Mamani Mamani participó durante años realizando exposiciones individuales. En

[212] Nina Caballero Dámaso. *La madre tierra. Presencia sagrada del espíritu de Dios en el pueblo aymara*. Tesis de grado. Universidad Pontificia Javeriana. Carrera de Teología, Bogotá, 2013, en: <https://docplayer.es/85257892-Anexo-1-pontificia-universidad-javeriana-biblioteca-alfonso-borrero-cabal-s-j-entrega-de-tesis-y-trabajos-de-grado-luis-gabriel-espindola-garcia.html#show_full_text> [19 abril 2022]. Nayra Elba, Salazar González. *Sistema web basado en comercio electrónico para la venta y administración de productos artísticos. Caso Mamani Mamani*. Tesis de grado. Universidad Privada Franz Tamayo, Carrera de Ingeniería de Sistemas, 2018, en: <http://bibliovirtual.unifranz.edu.bo/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=19794&shelfbrowse_itemnumber=30533#holdings> [03 abril 2022]. Y Raúl Santos, Villca Ramírez. *Tutor virtual para visitas guiadas. Caso galería Chakana*, tesis de grado en informática, Universidad Mayor de San Andres, La Paz, Bolivia, 2016. Carla Ludmer. Castro Bustamante. *Producción de prendas de vestir para damas con diseños del artista Mamani Mamani. Diseños de altura*. Tesis de Maestría en Administración de Empresas, Universidad Andina Simón Bolívar, La Paz, Bolivia, 2011, en: <http://repositorio.uasb.edu.bo:8080/handle/54000/215> [27 abril 2022].

[213] La obra de Mamani Mamani forma parte de las ilustraciones del libro de la FAO (Food and Agriculture Organization of the United Nations). *Pueblos Indígenas y Tribales: Construyendo la Diversidad Biológica y Cultural para la Seguridad Alimentaria y de los Medios de Vida*. Roma, FAO org., 2009, en: <https://www.fao.org/3/i0838s/i0838s.pdf> [04 abril 2022]. En los siguientes artículos aparecen ilustraciones de la obra del pintor: Elizabeth, López Canelas. "Mujeres guardadas en Potosí", en *Ramona centro cultural*, 08-08-2019, Cochabamba, en:<https://www.ramonacultural.com/contenido-r/mujeresguardas/>. Y también en Katherine, Fernández. "Qué es una poliniferia alimentaria", en *Revista Otro Mundo Es Posible*, 11-02-2022, en: <https://www.otromundoesposible.net/que-es-una-poliniferia-alimentaria/> [12 enero 2022].

el libro, el pintor aparece como integrante del "arte telúrico" junto a otros artistas bolivianos. Su nombre se encuentra también en otros manuales de arte boliviano publicados más o menos en el mismo tiempo. La aparición de estas obras en un período de tiempo similar deja entrever un interés especial dirigido al estudio del arte contemporáneo en Bolivia, especialmente centrado en el desarrollo de la pintura.[214]

En otros libros fuera del ámbito artístico, pero relacionados con las ciencias sociales, se suele dedicar un texto de presentación al pintor a modo de biografía, incluyendo algunas ilustraciones con sus obras.[215] El libro de Christian Buechler *Entre la Pachamama y la galería de arte* (2006) inserta la obra del artista dentro del estudio de biografías dedicadas a pintores indígenas paceños, en un acercamiento desde la antropología del arte. De manera similar, El sociólogo Hugo José Suárez dedicó algunas páginas al pintor en su libro *La Paz en el torbellino del progreso. Transformaciones urbanas en la era del cambio en Bolivia*, comentando el conjunto pictórico de los murales del Condominio Wiphala, en El Alto de La Paz. Existen otro tipo de publicaciones en las que podemos reconocer su importante popularidad. Este es el caso de las guías de viaje de *Lonely Planet* de Bolivia del año 2004 y 2010, que anuncian la visita al taller del artista como una ocasión que ningún turista debe dejar perder. Encontraremos también de la misma época,

[214] Denisse Ostermann. *Propuestas y tendencias del arte boliviano a fines del milenio*. 1er Salón nacional de arte, Academia de Bellas Artes y Taipinquiri, Centro de Cultura, Arquitectura y Arte, La Paz, ed. Latina, 2002. Reproducimos aquí el listado de artistas denominados por *Taipinquiri* como "telúricos": Magda Arguedas, Jorge Arias, Mauricio Bayro, Martha Cajías, Jaime Calisaya, Ted Carrasco, Inés Córdova, David Crespo Gastelú, Eusebio Choque, Víctor Hugo Echeverría (escultor), Humberto Jaime, Gil Imaná, Fabricio Lara, Mamani Mamani Roberto, Gustavo Medeiros, Alberto Medina, Franklin Molina, Fernando Montes Peñaranda, Hortensia Montenegro, Marina Núñez del Prado (escultora), Chrystal Ostermann (escultora), Gonzalo Rivero, Francine Secretan (escultora), Ligia Siles, Erick Tito (escultura), Ramón Tito (escultura), Filhy Torrelio, Leif Yourston, Víctor Zapana (escultor), pp. 139-140. Otros manuales de arte contemporáneo boliviano en los que aparece Mamani Mamani son: Armando Soriano Badani. *Pintores bolivianos contemporáneos*, los amigos del libro, Cochabamba, 2000. P. 128; Mario Ríos Castelú. *Creadores de luz, espacio, forma. Artistas plásticos de Bolivia*. Taipinquiri, La Paz, 1998. Pp. 85-86; Jorge Villanueva Suárez. *Dibujantes, pintores y escultores bolivianos.* Producciones CIMA, La Paz, 2001. Pp. 105-106. Estas obras se encuentran citadas también en la biografía sobre Mamani Mamani aportada por Elías Blanco Mamani. *Diccionario Cultural Boliviano*. Museo del Aparapita. La Paz, en: <http://elias-blanco.blogspot.com/2012/02/roberto-mamani-mamani.html#comment-form> [28 abril 2022].

[215] Organización Panamericana de la Salud. "protegiendo a la familia", en *Imágenes que inspiran: La movilización de las Américas para eliminar el sarampión y la rubéola*, Washington, D.C., OPS, 2009, pp: 32, 33, en: <https://iris.paho.org/handle/10665.2/49236> [21 abril 2022]; Javier Galván. *Culture & Customs from Bolivia*. Connecticut, EE.UU., Greenwood Press, 2011, pp. 11, 153, 142, 179,166; Sarah Hines. *Water for All: Community, Property, and Revolution in Modern Bolivia*. California, University of California Press, 2021; Jorge León Quiroga Canaviri y Marcelo Eduardo Zaiduni Salazar. *La economía de la vida: la bioeconomía Ande Amazónica*. La Paz, Alexgraphics, 2022; Sílvia Álvarez. *Bolivia, mi tierra de acogida…*, op.cit. Se trata de un libro de poemas acompañados con las obras del pintor.

algunas referencias acerca del pintor en libros de texto y otras fuentes de consulta escolar.[216]

En internet también existen artículos académicos en inglés y español en revistas de ciencias sociales que mencionan a Mamani Mamani. Recogen ciertos aspectos de su obra destacando su valor estético y su representación identitaria indígena. Fueron publicados en su mayoría entre 2010-2020, coincidiendo con el acrecentamiento de su reputación en las últimas décadas. La gran mayoría de estos artículos dedican apenas unas líneas a la presentación del pintor y su arte, incluyendo algunas ilustraciones de sus obras. Otros, en cambio, profundizan en el estudio de algunos de sus cuadros, favoreciendo su difusión visual en internet.[217]

---

[216] Hans Christian Buechler. *Entre la Pachamama…*, op. cit.; Hugo José Suárez. *La Paz en el torbellino del progreso*…, op. cit., pp. 123-131, en: <https://alhim.hypotheses.org/files/2019/05/la_paz_torbellino_prog.pdf.> [29 abril 2022]; Andrew Dean Nystrom; Morgan Koon. *Lonely Planet Bolivia: Travel Survival Kit*. London, England, Lonely Planet publications, 2004; Anja Muti; Kate Armstrong; Paul Smith. *Lonely Planet Bolivia: Travel Survival Kit*, London, England, Lonely Planet publications, 2010; Brenda Barceló. *Nuestras culturas. An Intermediate Course in Spanish*, Boston, Cengage Learning, 2008. Fabián Samaniego; Nelson Rojas (et al.). *Mundo 21. Español para el siglo 21. Curso de español intermedio.* Boston, Cengage Learning, 2012; Jose Luis Salazar (et.al.). *Gran documental y atlas de Bolivia. Geografía, historia y vida*, Cochabamba, Bolivia, Kipus, 2004.

[217] Referimos estos artículos a continuación: Hr Roy; Jr May. "Pachasophy: Landscape Ethics in the Central Andes Mountains of South America.", en *Environmental Ethics*, vol. 39, Issue 3, pp. 301-319, 2017, en: <https://doi-org.sire.ub.edu/10.5840/enviroethics201739322> [26 abril 2022]; Denise Arnold; Elvira Espejo. "The intrusive k'isa: Bolivian struggles over colour patterns and their social implications", en *World Art*, vol 2, pp. 251-278, 2012, en: <https://doi-org.sire.ub.edu/10.1080/21500894.2012.689257> [21 abril 2022]; James Grant. "Deep colors, deep source", en *Bolivia Times*, *Revista Américas*, 01-03-1998, vol. 50, nº2, p. 20; Peter Daszak; Sara Howard. "Cover Essay: Gleaming Power of the Andes", en *Sapped. EcoHealth* nº7, 4-12-2010, pp. 267–268, en: <https://doi-org.sire.ub.edu/10.1007/s10393-010-0361-7> [21 abril 2022];
Deanne Estrada. "Fighting poverty with potatoes and paintings", en *Sanrem Innovation Lab*, Virginia, EEUU, 10-9-2008, en: <https://sanremcrsp.cired.vt.edu/fighting-poverty-with-potatoes-and-paintings/> [20 abril 2022]; Mabel García Barrera. "Literatura y Arte Indoamericano actual. La resignificación de una nueva frontera estética, política y cultural", en *Arte, individuo y sociedad*, Chile, ediciones Complutense, Universidad de La Frontera, vol. 3, nº 2, pp 431-450, 2020, en: <https://doi-org.sire.ub.edu/10.5209/aris.63816> [22 abril 2022]; Javier Sanjinés. "La estética andina (alteña) actual y el conflicto entre figuración y representación", en *Journal De Comunicación Social*, nº 9 (9), pp. 13-42, 2020, en: <https://doi.org/10.35319/jcomsoc.201991214> [22 abril 2022]; Denisse Gabriela Guidi Dominguez. "Mamani Mamani sensaciones del cielo y de la tierra", en *Catálogo Digital de Publicaciones DC Universidad de Palermo*, Buenos Aires, Argentina, 2011, pp. 27-28, en: <http://www.fido.palermo.edu>vista>detalle_articulo> [22 febrero 2021]; Jorge Mansilla. "Discurso de Jorge Mansilla Torres en la exposición de Mamani Mamani: Toda la energía de los Andes para México, en el Museo José Luis Cuevas, México D.F, 26 de mayo de 2008)", en *Mantología*, 2013, en: <http://www.mantologia.com/con-el-color-mamani-de-mamani/> [03 mayo 2020]; Beatriz Masuco. "Avatares de la improvisación y la estética de los vínculos", en *Revista Argentina de humanidades y ciencias sociales*, vol 11, nº2, Buenos Aires, Argentina, 2013, en: <https://www.sai.com.ar/metodologia/rahycs/rahycs_v11_n2_02.htm> [10 junio 2022]; Jose Luis Herrera. "La cosmogonía andina a través de la pintura. Entrevista con Roberto Mamani", en *Casa del tiempo*, nº26, dic-ene 2010, p.41, en: <http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/26_27_iv_dic_ene_2010/casa_del_tiempo_eIV_num26_27_37_42.pdf> [04 abril 2019]; Rubén Darío Zapana Cruz. "Conocimientos culturales aimaras en las

Cabe destacar otro tipo de escritos, publicados en revistas gubernamentales de Bolivia, en los que aparecen referencias más extensas a la obra del pintor, incluso a veces a modo de entrevistas en las que se recogen sus comentarios acerca de su producción. Estas revistas se encuentran también publicadas *online* y presentan un trasfondo de propaganda, representando las acciones políticas impulsadas por el Ministerio de Educación y el de Obras Públicas. La inclusión de la obra de Mamani Mamani en estas publicaciones resulta una evidencia más de la conexión cultural entre el pintor y el ideario político del gobierno boliviano. De la revisión de sus contenidos se deduce un acercamiento por parte del socialismo populista del partido del MAS hacia el arte de Mamani Mamani, hallando en su obra una atracción visual poderosa en la representación de las culturas indígenas de Bolivia, que ilustran una cercanía singular con el pueblo boliviano.[218]

Presentamos a continuación un cuadro comparativo contabilizando la variedad de publicaciones dedicadas al pintor y su obra, localizadas a lo largo de estos años de investigación. Los datos registrados aquí hacen referencia a escritos específicos que originalmente se imprimieron en papel y tuvieron circulación en diversos ámbitos socioculturales, en su mayoría localizados en Bolivia. Hemos excluido de este esquema otras publicaciones localizadas en plataformas virtuales como *blogs* y páginas web de *amateurs* que sólo aportan información repetitiva, quedando exentas de la consideración de bibliografía artística especializada.

comunidades educativas primarias de la red educativa Machaqa Thaki, Platería, Puno, Perú 2021", Universidad César Vallejo, Perú, 2022, en: <https://hdl.handle.net/20.500.12692/79002> [27 abril 2022].

[218] En la revista gubernamental *La Migraña* se recogen diversas entrevistas dedicadas al pintor: "La fuerza de los Andes es arte en comunidad. Entrevista a Mamani Mamani", en *La Migraña. Revista de análisis político*, nº3, diciembre, La Paz, Bolivia, 2012, pp. 108-117; Ana Moscoso Cortés. "Crear desde el ser andino. Entrevista a Mamani Mamani.", en Ministerio de educación, viceministerio de educación alternativa y especial. *Cuadernos para el análisis y debate sobre educación alternativa y especial. Educación, producción y trabajo en el marco de la agenda patriótica 2025*, nº3, septiembre, La Paz, Bolivia, 2014, pp 14-21, en: <https://www.minedu.gob.bo/files/publicaciones/veaye/03.-Cuaderno-de-anlisis-y-Debate-No.-3.-Educacion-Producci.pdf> [28 abril 2022]; Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia. *La Migraña. Revista de análisis político*, nº2, 2012, en: <https://www.vicepresidencia.gob.bo/IMG/pdf/migrana-02.pdf> [28 abril 2022]; Roberto Mamani Mamani. "Arte y arquitectura andina para Vivir Bien" en Marcelo Arce Rivero. *AEVIVIENDA*, Estado plurinacional de Bolivia, 2016.

Cuadro nº 8:

Bibliografía especializada en Mamani Mamani

Publicaciones	Intervalos de publicación	Número
Monografías	2005/2009	2
Catálogos localizados	(1995 - 2021)	9
Trabajos académicos	(2011 - 2019)	6
Artículos ciencias sociales (inglés)	(1998 - 2017)	5
Artículos ciencias sociales (español)	(2008-2013) / (2020-2022)	9
Artículos en revistas gubernamentales	(2012-2016) /2022	4
Citaciones en libros	(1998-2013) / (2021-2022)	12
Libros de texto	2004/2008/2012	3
Guías de viaje de Bolivia	2004/2010	2

De la revisión de este cuadro podemos observar los períodos en que se desarrollan las publicaciones acerca del artista. Si nos remontamos a su primer momento de reconocimiento, entre 1983 y 2009, encontramos sus primeras monografías, algunos catálogos anteriores a su exposición en el Museo de Arte Nacional del 2009, artículos en revistas en inglés y español, citaciones en algunos libros de arte y escolares, y la guía de viaje de Bolivia *Lonely Planet*. Será a lo largo de su segundo momento de reconocimiento que el artista comenzará a aparecer en publicaciones de ámbito gubernamental a partir de 2012, coincidiendo con el desarrollo de trabajos académicos. El artista logrará mantener, de manera sostenida, menciones variadas sobre su figura y su obra en el resto de publicaciones señaladas hasta la actualidad.

2.3.5. Presencia en redes sociales

Dedicamos ahora brevemente unas líneas dirigidas a la revisión de la actividad del pintor en sus redes sociales. Las plataformas virtuales como *Youtube*, *Facebook*, *Instagram* o *Twitter* permiten al artista divulgar no sólo su obra, sino también expresar su sentir en relación a sus creaciones y notificar a sus seguidores, su público, cada acción llevada a cabo. El artista también las utiliza como plataformas para difundir y vender

merchandising, puesto que la firma Mamani Mamani es una marca reconocida en Bolivia, dada su popularidad alcanzada en los últimos tiempos.

Existen diferentes cuentas de *Facebook* con evidentes objetivos estratégicos: fomentar la visibilidad y el prestigio del artista, o difundir su marca comercial con la finalidad de aumentar la venta de sus productos. Algunas de estas cuentas presentan fotografías de sus exposiciones, de las actividades culturales en las que participa y de algunas promociones de *merchandising* con la reproducción a gran escala de sus cuadros. El acceso público a las imágenes de las redes contribuye a difundir la concepción de un artista muy activo, constatando también el desarrollo de su trayectoria gracias a los álbumes que recogen sus actividades durante el transcurso de los años.

Mediante las redes sociales, el artista reúne un compendio visual elaborado para un público que consume no sólo su obra, sino también su vida pública. Mamani Mamani nos muestra su arte, y a él mismo, inmerso en un conjunto de actividades que lo enaltecen y validan su posición como artista exitoso, utilizando las redes sociales como herramientas para llamar la atención de su público potencial. Los *like*, los comentarios y la contabilización de visualizaciones de sus vídeos promocionales contribuyen a alimentar el *feedback* entre obra artística y espectador, o entre el artista y lo que su público espera de él. Demostrar actividad en el mundo virtual resulta una creación artificiosa de todo aquello que al pintor le interesa destacar, justificando en cierto modo su estatus de artista consagrado que difunde constantemente una producción artística imparable.

2.3.6. El vínculo con la cultura popular

A partir del análisis de los indicadores de éxito en la experiencia artística de Mamani Mamani, podemos vislumbrar un curioso ejemplo de arte contemporáneo que abarca tanto la alta cultura como la cultura popular, adaptable según cada registro de participación. Si bien su pintura recupera diseños tradicionales de la cerámica y de los tejidos andinos, los soportes visuales que utiliza y las formas de producción escapan a veces de las creaciones artísticas convencionales. Si en el comienzo de la trayectoria del pintor la novedad era recuperar símbolos indígenas para llevarlos al lienzo, a la esfera del arte plástico para ser expuestos en el ámbito de la alta cultura, el ciclo se cierra ahora aprovechando la popularidad de su trabajo y de su persona como figura pública.

Mamani Mamani se presenta como artista y empresario al producir y comercializar sus diseños sobre objetos de utilidad funcional a bajo coste, accesible a cualquier bolsillo y mundialmente disponible mediante plataformas digitales. La producción artística de Mamani Mamani, coincidiendo con la diversidad de soportes posibles en la creación de arte contemporáneo, se proyecta desde el lienzo tradicional a otros ámbitos de reproducción visual: desde murales en lugares públicos a los trajes festivos con los diseños de sus pinturas, o desde el empaquetado de productos alimentarios a la realización de campañas de marketing para la venta de *merchandising* y el diseño de moda con el estampado de sus diseños.

El pintor destacaba durante nuestras entrevistas la importancia de poder abarcar todos los públicos posibles, favoreciendo que cualquier persona pudiera tener "un Mamani Mamani". Esta voluntad quedaba resuelta, según el pintor, en dos tipologías de venta: su obra original de coste variable en función del tamaño de las obras, o bien la adquisición de reproducciones, pudiendo ser litografías o productos de *merchandising*. Cuando abordamos la cuestión en base a la diferencia entre la obra original y sus reproducciones, para realmente poder obtener "un Mamani Mamani", el artista resolvió el tema atendiendo al valor que podrían alcanzar los objetos funcionales de la marca Mamani Mamani en el futuro. E incluso señalaba que, por entonces, quizás algunos de estos objetos podrían ser considerados casi tan auténticos como sus obras conservadas en los museos.

La reproducción de su obra, desde esta perspectiva popular a precios reducidos, posibilita una gran distribución que contribuye a su voluntad por aproximarse a lo cotidiano, en una cercanía que seduce a los ambientes sociales locales, al promover la exaltación de las culturas andinas ancestrales. Más allá del éxito económico de la venta de su arte y de su prestigio como artista, la reproducción y distribución popular de su obra podrían contribuir a desarrollar tal misión. Pero del análisis de la trayectoria del pintor y su actividad en las redes sociales observamos que su estrategia profesional y motivación final radican también en otros puntos clave necesarios para sostener su posición como artista. Son especialmente importantes tanto la promoción de sus cuadros originales como de su figura pública, organizando exposiciones importantes en espacios institucionales asociados con la alta cultura.

En el capítulo anterior hablamos de Néstor García Canclini sobre el concepto de culturas híbridas, en referencia a la diversidad de fusiones culturales que conforman el escenario cultural contemporáneo de Sudamérica. Mencionamos que para el autor no existía

separación entre lo culto, lo popular o lo masivo, un hecho que también podríamos observar -aparentemente- en los procesos creativos de Mamani Mamani. Su arte contempla desde sus cuadros expuestos en galerías, museos y ferias internacionales hasta sus incursiones en el mundo de la moda, las reproducciones de sus obras en pequeño formato a precios económicos y la distribución de objetos de *merchandising*. Gracias a este desarrollo centrado en la capacidad reproductiva de su obra, obtiene una gran difusión de su marca, facilitando además el acercamiento de su arte a los sectores más populares y de mayor difusión publicitaria. El estudio de la obra de Mamani Mamani y de las estructuras que definen su mercado artístico suponen un abordaje que trasciende la historia del arte, puesto que abarca otros aspectos relacionados con la antropología y la sociología del arte:

> No funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario deconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura, y averiguar si su hibridación puede leerse con las herramientas de las disciplinas que los estudian por separado: la historia del arte y la literatura, que se ocupan de lo "culto"; el folclor y la antropología, consagrados a lo popular; los trabajos sobre comunicación, especializados en la cultura masiva. Necesitamos ciencias sociales nómadas, capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos. O mejor: que rediseñen sus planos y comuniquen horizontalmente los niveles.[219]

Su acercamiento al ámbito de lo popular vino impulsado especialmente a partir de sus creaciones murales en Bolivia, siendo el conjunto pictórico del Condominio *Wiphala* en El Alto y el mural del mercado Lanza de La Paz, las que impulsaron mayormente su visibilidad entre la población de la capital gubernamental. A lo largo de su trayectoria también realizó encargos con sus diseños para las danzas festivas bolivianas, que él denomina "danzas mayores". En poco tiempo, el pintor transformó su firma en marca, acercándose a otros ámbitos como el diseño de moda con la empresa textil *ASARTI*, creando vestidos, joyas, bolsos y chales con sus diseños. Y en julio de 2022 diseñó una colección de bañadores para las modelos que participaron en el certamen de Miss Bolivia.

Mamani Mamani es capaz de transformar la exclusividad de un lienzo original para adaptarlo a otros soportes, convirtiéndolos en reproducciones de su arte sobre productos

[219] Néstor García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad,* México D.F, Grijalbo, 1989, pp. 14-15.

de consumo. La firma exclusiva del artista se vuelve marca de diferentes productos: desde llaveros, camisetas, calendarios, tazas y termos de bebida (productos de *merchandising*), hasta mascarillas, pañoletas, joyas y prendas exclusivas (productos de diseño de moda). Otros acercamientos a lo popular masivo, en la inserción del mercado local, fueron diversas colaboraciones en el ámbito del marketing de otras marcas, como reproducciones de su obra sobre los *packaging* nacionales de marcas de café, de vino o de botellas de Coca-Cola, así como la aparición de sus diseños en carátulas de CD de reconocidos artistas musicales andinos como los *Awatiñas*.

En Mamani Mamani lo culto y lo popular pueden parecer fusionados cuando en su galería, o en ferias y exposiciones en las que participa, se organizan actividades culturales como danzas bolivianas, luciendo trajes o prendas comerciales con los diseños del artista. Compartiendo el mismo espacio expositivo se exponen productos de *merchandising*, como termos, calendarios y mascarillas con el estampado de sus diseños y pequeñas reproducciones en forma de postales. Aunque su arte pareciera transitar en estos espacios entre lo culto y lo popular, no parece afectar al sentido cualitativo original de la muestra expositiva principal. Cuando a veces las danzas bolivianas suelen irrumpir en la sala para celebrar la exposición, se establece la ocasión para relacionar el sentido de la cultura popular andina con el arte del pintor.

En su trabajo dirigido a los ambientes populares, como los diseños de los trajes de algunos grupos de danzas folklóricas de Bolivia, transforma la concepción de la fiesta en su intento por ensalzarla en actividad culta, al plasmar su arte en los trajes. Mamani Mamani engrandece estas actividades cuando las denomina: "danzas mayores, con una importancia semejante al ballet clásico, en el que la música y el movimiento pueden llegar a considerarse también como arte culto, siendo en su conjunto: música, danza y trajes, piezas especiales que se deben proteger y conservar".[220]

Canclini reflexiona en su libro acerca de la aproximación entre lo culto y lo popular y su hibridación compartida, puesto que dependiendo de la necesidad que demarque el mercado, se asigna un valor simbólico que califica las producciones según las variables de la oferta y demanda del campo sociocultural. El pintor también aproxima sus prácticas entre artista y artesano, entre empresario y estratega comunicacional, abriendo mercados

[220] Roberto Mamani Mamani. (Comunicación personal, 16-07-2022).

y ocasiones para aumentar su reconocimiento y popularidad. El autor resume así estas prácticas que dependen de las transformaciones del mercado asociado al ámbito cultural:

> La modernización disminuye el papel de lo culto y lo popular tradicionales en el conjunto del mercado simbólico, pero no los suprime. Reubica el arte y el folclor, el saber académico y la cultura industrializada, bajo condiciones relativamente semejantes. El trabajo del artista y el del artesano se aproximan cuando cada uno experimenta que el orden simbólico específico en que se nutría es redefinido por la lógica del mercado.[221]

El tono social que adopta la obra de Mamani Mamani, como artista contemporáneo conectado con los ambientes populares, se desarrolla también en base a un sentido funcional de su arte, quedando al servicio de la población e incluso mostrándose adaptable a las necesidades de cada comitente, sea empresa o bien particular. El artista nos comentó que la capacidad utilitaria de su arte provenía de su cultura. Entre los aymaras y los quechuas, el arte no se realizaba tan sólo para ser disfrutado mediante su contemplación. El artista era valorado en su misión artesanal, en la plasmación de diseños que otrora todos comprendían como lenguaje simbólico, mientras que hoy mucha de esa información se ha olvidado. Su objetivo como artista es recuperar y difundir esa simbología antigua que reúne en su conjunto la sabiduría de la cosmovisión andina, mostrándose cercano a su pueblo para ayudar a proteger las culturas ancestrales y representar la riqueza cultural boliviana en el exterior.[222]

***

Del estudio de la trayectoria del artista, podemos concretar que la consagración final de Mamani Mamani se corresponde con el desarrollo de diferentes procesos sociales relacionados con el campo artístico. No obstante, en el caso del pintor, muchos de esos procesos se encuentran estrechamente vinculados con otros ámbitos culturales de alcance más general. A lo largo del tiempo, su obra fue expuesta en ferias y eventos culturales tanto en Bolivia como en el exterior, a veces elegida para promocionar marcas comerciales locales y otras como representación visual de la ideología socialista e indigenista del Estado Plurinacional.

[221] Néstor García Canclini. *Culturas híbridas*…, op. cit., p. 18.
[222] Roberto Mamani Mamani. (Entrevista en la Bienal de Venecia, 6-7 mayo 2022).

No hemos de olvidar que la obra de Mamani Mamani se encuentra vinculada a un momento histórico asociado con el auge de las culturas indígenas de los Andes. Coincide con el momento de desarrollo de los estudios andinos en el ámbito de la Historia del Arte colonial, la Antropología y la Sociología. También es frecuente la presentación del pintor como el artista del "proceso de cambio" por parte de entidades culturales cercanas al gobierno del MAS. Este lema fue ampliamente utilizado como *slogan* de propaganda, dando a entender su diferencia radical con los gobiernos liberales anteriores. El mensaje enlazaba con la ocasión de que, por primera vez un indígena, Evo Morales, alcanzaba el poder en democracia para gobernar Bolivia. El éxito de Mamani Mamani estaba conectado también con la victoria del presidente y la larga historia de lucha indígena, defendida desde la colonización y los movimientos del indianismo y el katarismo. Como explicamos en el capítulo anterior, su obra fue reconocida por el gobierno como expresión visual que exaltaba la unidad nacional centrada en la identidad indígena.

La consagración de Mamani Mamani responde a un proceso acumulativo de éxitos profesionales representados por sus hitos artísticos más importantes. Al tratarse de un pintor cuyo éxito se ha desarrollado en vida, el factor de su popularidad y el interés en su acrecentamiento juegan un papel importante en su trayectoria, siendo siempre un estímulo paralelo a su acción artística. Mamani Mamani ha logrado a día de hoy posicionarse como el pintor representativo de la marca Bolivia, siendo a su vez una de las figuras públicas más conocidas en su país. Cabe decir que el artista ha acumulado un importante prestigio de forma gradual a lo largo de su carrera, pero siempre de forma sostenida en el tiempo. Si atendemos al currículum del pintor, observaremos una continuidad anual en su actividad profesional, cumpliendo recientemente en el año 2023 cuarenta años como artista.

Alcanzar la cumbre de su consagración en vida significó para Mamani Mamani sumar méritos significativos, pero también desarrollar estrategias para mantener su posición estable dentro del ámbito artístico contemporáneo. Para conseguir este objetivo fue importante el desarrollo de una red de contactos vinculados con el círculo artístico, así como la promoción de un mercado consolidado para vender su obra, asociado a circuitos expositivos de relevancia. De forma paralela, fueron muy importantes la difusión mediática de su obra y su figura como artista, y también la publicación de monografías especializadas.

Tras el análisis de su trayectoria, organizamos temporalmente las etapas determinantes que condujeron al artista hacia la consecución de su consagración. Coinciden con la misma estructura que identificó Nuria Peist en su libro acerca del éxito en el arte moderno: dos momentos de reconocimiento claramente identificables y mensurables. Un primer momento de reconocimiento nacional (1983-1991), en donde el artista concreta su estilo definitivo y organiza sus primeras exposiciones, algunos contactos profesionales y la apertura inicial de un mercado nacional. Seguido de un segundo momento destinado a establecer su consagración como artista. Esta progresión en la acumulación de prestigio conlleva la superación de tres etapas consecutivas: la inicial, en donde despunta su participación expositiva internacional y las muestras nacionales destacables (1991-2009). Seguidamente, la fase de consolidación media (2009-2013), en la que se aprecia un mayor dinamismo en torno a su promoción expositiva. Y finalmente, la etapa de alta consolidación, en consonancia con el reconocimiento actual de su obra con un importante grado de popularidad, lo cual repercute en el acrecentamiento de su mercado artístico, en cuanto a estímulo para las ventas y el aumento en la cotización de su obra.

Como hemos apuntado más arriba, la consagración de Mamani Mamani fue impulsada también al ser seleccionado por el Estado boliviano como artista representativo de sus planteamientos políticos. Esta realidad conduce a pensar si un cambio de gobierno en Bolivia podría suponer un detrimento significativo en la futura fama del pintor. El golpe de Estado, orquestado a manos de Jeanine Áñez, representó un breve paréntesis -tan sólo de un año- en el que se produjeron cambios estructurales gubernamentales y una relevación de cargos significativos, también en el ámbito cultural. A pesar de que el pintor afirmara que ese cambio de gobierno no afectó su ejercicio profesional, desconocemos si la posibilidad de un cambio gubernamental más duradero podría afectar la reputación posterior del artista.[223] Es bien conocida la disputa continuada entre facciones políticas cercanas a la derecha y la izquierda socialista. Como vimos en los acontecimientos de la Bienal de Venecia, esta pugna política se materializaba en el ámbito artístico, en vista del intento de sabotaje mediático contra Mamani Mamani y el recientemente restablecido Ministerio de Culturas, probablemente por parte de entidades que detentan nuevamente alcanzar el poder.

[223] Idem.

3. Tradición y simbología indígena en Mamani Mamani.

La cultura indígena ancestral experimentó cambios importantes tras la conquista de los españoles. En un primer momento, su llegada se interpretó como el principio de un nuevo tiempo, un nuevo *pachakuti* gobernado por nuevos dioses. Algunas tribus, que se encontraban en situación de vasallaje con los grandes imperios, aprovecharon la llegada de Cortés y Pizarro para unirse a ellos y conformar grandes ejércitos. Fueron indígenas originarios que se levantaron por una supuesta libertad junto a unos pocos españoles. La disolución del incario comenzó dando muerte a sus gobernantes, como sucedió con Manco Cápac, lo que supuso el fin del imperio de los hijos del Sol, quebrando la armonía de su visión cosmológica y su sistema de vida. Comenzó entonces una nueva era bajo el estigma de la dominación tras la conquista, que supuso la desestructuración de las sociedades indígenas a nivel demográfico, económico, social e ideológico.[224]

Diferentes investigadores como Nathan Wachtel, Luis Millones o Steve J. Stern, entre otros, apuntan que la población originaria experimentó una caída demográfica alarmante no justificada por las bajas bélicas, sino debido a epidemias víricas como la viruela, el tifus, el sarampión y la gripe, las nuevas enfermedades de procedencia europea. Los trabajos forzosos en las minas, las plantaciones y la construcción de los edificios que conformarían las nuevas ciudades, supusieron la activación de una socioeconomía generada a la española, a costa de muchas vidas aniquiladas bajo el crudo criterio de la explotación indígena. El sistema económico comunal centrado en el trabajo colectivo, la reciprocidad y la redistribución de la producción mudó a una economía de mercado y la obligación de soportar los tributos impuestos en nombre de la Corona Española. El cambio social generó fuertes desplazamientos de población, abandonando las tierras cultivables comunitarias, que sucumbían al pillaje de los españoles, y la escisión de los tradicionales lazos entre familias y clanes.[225]

Cabe mencionar que el éxito en el desarrollo de la conquista fue debido a las habilidades diplomáticas con las que los encomenderos, funcionarios y doctrineros negociaron

[224] "Los indios y la conquista española", en José María González Ochoa. *América hispana (1492-1598)*, Madrid, Acento editorial, 2001, pp. 115-132.
[225] Nathan Wachtel. *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*, Madrid, Alianza editorial, 1976, pp. 313-314; Luis Millones. *Historia y poder en los Andes centrales (desde los orígenes al siglo XVII)*, Madrid, Alianza editorial, 1987, pp. 154-155; Steve J. Stern. *Los pueblos indígenas del Perú y el desafío de la conquista española*, Madrid, Alianza editorial, 1986, pp. 84, 92.

alianzas clave con los curacas o jefes tribales. Muchas de estas naciones como los chancas, los cañaris, o los huancas, encontraron en los españoles una oportunidad para liberarse de las imposiciones del imperio Inca. De esta forma, pensaban recuperar su autonomía local, demostrando superioridad frente a otros grupos autóctonos. Impresionados por sus armas y destreza militar, lucharon junto con los españoles y, una vez consumada la conquista y desmantelado el Estado inca, algunos curacas acumularon poder y beneficios. No obstante, a largo plazo, las alianzas y negociaciones con los españoles se tornarían difíciles de sostener, sobre todo debido al aumento gradual en la exigencia de mano de obra que, a mayor demanda, acuciaba el preocupante descenso poblacional indígena. De hecho, a menudo este tipo de negociaciones encubrían relaciones de violencia ejercidas bajo la dominación colonial, sobre todo en el requerimiento forzado de trabajadores.[226]

En este sentido, los españoles supieron aprovechar algunos de los sistemas de producción incaicos en beneficio propio. Por ejemplo, se sirvieron del pago en especies como tributo cuando los indígenas no podían pagar con dinero, puesto que la moneda fue introducida en época colonial. También reintrodujeron la *mita*, una forma de trabajo colectivo que los españoles utilizaron en algunos casos, como en el ejercicio de la minería. Sin embargo, estas prácticas indujeron una creciente demanda de mano de obra que, unida a las exigencias de la explotación laboral bajo condiciones extremas, muchos optaron por huir de sus comunidades ante las presiones por acudir al trabajo cuando la vida se encontraba en juego. La situación generó una continua movilidad geográfica de la población indígena, lo que distorsionó muchas de las estructuras sociales originarias.[227]

Según Luis Millones, ante tal escenario de sometimiento y dominación, se fue forjando la resistencia contra la colonización en los Andes centrales, lo que derivó en continuos procesos intermitentes de rebelión. Estos se iniciaron en época inca a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, figurando como protagonistas más conocidos Manco Capac y sus hijos Tito Cusi Yupanqui y Tupac Amaru, mediante el movimiento rebelde del *Taqui Oncoy*.[228] A pesar del fracaso de sus contiendas, el espíritu emancipador contra la dominación española siempre aguardó latente a despertar para reiniciar nuevos ciclos de lucha, como en el caso de Tupac Amaru II, Tupac Katari y su esposa Bartolina Sisa en el

[226] Steve J. Stern. ibid, pp. 62-70.
[227] Nathan Wachtel. *Los vencidos*, op. cit., pp. 320-321.
[228] Luis Millones. *Historia y poder en los Andes centrales*, op. cit., pp. 153-160.

siglo XVIII, y Zárate Willka a finales del XIX. A lo largo de estos ciclos combativos se configura la creencia mesiánica del *pachakuti* como un nuevo tiempo en que los pueblos originarios volverán a restablecer el equilibrio perdido. Esta misma creencia se mantuvo durante el siglo XX, cuando los movimientos indianistas y kataristas canalizaron las demandas indígenas por la participación en la política boliviana, apoyando la defensa de la identidad indígena y la revalorización del legado de sus culturas ancestrales. En el capítulo primero ya mencionamos cómo el gobierno del MAS se suma a este legado de lucha indígena, atribuyendo a su gobierno la culminación de sus reivindicaciones en la constitución del Estado Plurinacional.[229]

Ante las fatalidades soportadas por los indígenas a lo largo de los siglos, y bajo la pesadumbre moral de la derrota, se hizo necesario buscar refugio en el resguardo de la tradición, con la esperanza de que algún día los originarios restaurarían su mundo recuperando nuevamente el poder. A pesar del avance de la evangelización y debido a que la presión de la colonización por introducir la cultura hegemónica no se llevó a cabo de forma homogénea, muchas comunidades mantuvieron sus lazos ancestrales en zonas rurales y poco pobladas. Lograron mantener su cohesión comunal en base a la unidad del *ayllu*, en la conservación de sus tradiciones y su particular forma de gestionar la producción agroecológica de sus tierras.

Aunque muchos originarios fueran convertidos al cristianismo, gran parte de sus cultos ancestrales se perpetuaron. La cosmovisión andina y su espiritualidad fue conservada en la práctica particular y familiar, en la privacidad oculta de la clandestinidad. Tras la persecución de las antiguas idolatrías, destruyendo templos y capturando a sus sacerdotes, en muchos casos el cristianismo se solapó con creencias ancestrales para adoptar a veces una suerte de sincretismo religioso particular, derivado de la fusión intercultural hispanoamericana. No obstante, la fe católica se encargó de implantar sus costumbres, regulando de otro modo la vida de las personas al introducir el calendario litúrgico y sus sacramentos, como las festividades religiosas, la unión matrimonial, el bautizo, o el entierro cristiano. Con el tiempo, se produciría una escisión entre las nuevas generaciones adoctrinadas en el cristianismo y las anteriores, al rechazar las costumbres e incluso los idiomas ancestrales de sus padres y abuelos.[230]

[229] Ver: pp. 43-44 del presente trabajo; Álvaro García Linera. *Identidad boliviana*…, op. cit., pp. 43, 53.
[230] José María González Ochoa. *América hispana*, op. cit., pp. 125, 127, 128.

En el capítulo primero ya vimos cómo este fenómeno de negación identitaria fue atribuido a un tipo de violencia sutil anclada a través de los siglos, identificada en la actualidad por los autores descoloniales como Walter de Mignolo, en referencia a la "colonialidad del ser" (también del saber y del poder). Estos términos manifiestan la existencia de una herida colonial todavía abierta en la actualidad. La socióloga boliviana Silvia Cusicanqui retomará el tema, unido, como vimos, al complejo concepto del colonialismo interno. Mediante este término señalaba el daño que el segregacionismo y la discriminación habían causado en los patrones conductuales de las personas, llevándolas en muchos casos a negar su identidad indígena.[231]

Merece la pena resaltar aquí cómo el cineasta boliviano Jorge Sanjinés retrató este fenómeno de negación identitaria indígena en su film *La nación clandestina* (1989).[232] Su protagonista aymara Sebastián Mamani abandona su comunidad para hacerse militar, incluso cambia su apellido para llamarse Maisman, seguro de que así podrá eludir sus orígenes indígenas para superar la discriminación y ser aceptado en el ambiente citadino de La Paz. Sin embargo, pronto comprobará que rechazar su identidad fue un error. Repudiado como traidor por su comunidad originaria, decide regresar para recuperar el honor perdido, danzando hasta morir, cargando la máscara del *tata danzanti*. El subtítulo de la cartelera del film: "Sólo los hombres y los pueblos que asumen su identidad pueden volver a ser ellos mismos." Resulta muy cercano al mensaje que el pintor, también apellidado Mamani, proclama acerca de su arte como muestra visual de su identidad aymara.

La obra de Mamani Mamani se presenta en la contemporaneidad conectada a la tradición reivindicativa que exalta la identidad indígena. El desarrollo de su carrera artística coincide con momentos sociopolíticos que serán determinantes en la defensa de los derechos de los pueblos originarios, plasmando mediante su arte los códigos simbólicos que encierran la memoria ancestral indígena. En el capítulo anterior vimos cómo el pintor comenzó a desarrollar este compromiso mediante el rescate del imaginario aymara-quechua entre los años 80 y 90, en un contexto histórico en el que los colectivos indígenas se organizaban por el reclamo de sus derechos para enfrentar las presiones del Estado neoliberal. A partir de los años 70, la movilización indianista y katarista alcanzó un protagonismo importante en este sentido, en el reclamo de la soberanía de los pueblos

[231] Ver pp. 71-74 del presente trabajo.
[232] Jorge Sanjinés; Grupo Ukamau. *La nación clandestina*, Bolivia, 1989.

originarios a partir de acontecimientos críticos -aunque decisivos- para el posterior desarrollo del actual Estado Plurinacional.

Las representaciones de Mamani Mamani adoptan un sentido de resistencia que enfrentan las anteriores tendencias de los gobiernos neoliberales de invisibilización indígena. El artista concibe su bagaje originario como un escudo personal, como una protección en la entereza del sentimiento identitario sustentado en el ensalzamiento de lo indígena. Es mediante este escudo que el artista afirma ser capaz de enfrentar las críticas o los ataques racistas, en un placaje neutro ante la amenaza de influencias externas, concentrado en la serena plasmación de la simbología andino-amazónica libre de violencia. Como observaremos en el desarrollo de este capítulo, su arte se fundamenta en la articulación de formas y caracteres fácilmente reconocibles por el colectivo indígena, alcanzando en los últimos tiempos una gran difusión.

Los próximos apartados están dedicados al estudio de la obra de Mamani Mamani. En primer lugar, nos ocuparemos de comprender las directrices de la cosmovisión andina que han guiado la inspiración artística del pintor. Aunque gran parte de esta motivación parte de su abuela Juana Mamani y de su propia experiencia personal, atenderemos las fuentes de referencia en este ámbito, que fueron revisadas por el artista como, por ejemplo, los libros de Carlos Milla Villena. Añadiremos también algunos testimonios de reconocidos *amautas* y *yatiris*, los sabios conocedores de la tradición andina que a su vez conocen de cerca el trabajo de Mamani Mamani. Tras comprobar la vasta extensión de su producción artística, realizamos una muestra selectiva en representación de los preceptos que integran la cosmovisión andina. Fue a partir de esta selección que organizamos una estructura para el segundo apartado en nueve temas, que integran los conceptos clave de la cosmovisión y el pensamiento de los Andes como la esencia de su arte.

3.1. Teorías contemporáneas de la cosmovisión andina en torno al *pacha*

La cosmovisión andina plantea una forma de comprender e interactuar con el medio ambiente que parte fundamentalmente de la sabiduría indígena de los pueblos originarios de Sudamérica, localizados a lo largo de la cordillera de los Andes. Su pensamiento tiene como punto de partida el concepto de *pacha*. Entre los *amautas* e investigadores de la sabiduría andina existe la creencia consensuada de que el término encierra un significado conjunto de tiempo y espacio unidos de manera indivisible. Aun así, al desarrollar en

profundidad los postulados de este término, existen diversas interpretaciones que expresan la dificultad por abarcar plenamente su comprensión.[233] Conoceremos a continuación algunas de las referencias consultadas por Mamani Mamani acerca de la explicación del *pacha* frente a la divinidad de la *Pachamama*, tan representada en sus pinturas, siendo los principales elementos que estructuran el pensamiento creador de la cosmovisión andina.

El famoso escritor y arquitecto Carlos Milla, reconocido *irpiri* peruano (guía andino), expone el significado de *pacha* constituido también por los elementos tiempo y espacio. Estos quedan sintetizados bajo la denominación de *purapa*, y añade el *taypi* como centro y eje sobre el cual gira dicha unión espacio-temporal. Comenta, además, que su símbolo corresponde a una escalera o *chakana*, en representación del espacio unido a una espiral como abstracción del tiempo cíclico. El autor prosigue en su definición de la cosmovisión andina relatando que proviene de un pensamiento holístico y cosmocéntrico, ubicado en la experiencia pragmática de la naturaleza: "observación correcta de la realidad del cosmos, de cuyo equilibrio y esencia formamos parte." Y manifiesta su rechazo hacia la cosmología que -según el escritor- es una disciplina que procede del mundo occidental, en su pretensión de comprender el cosmos mediante el *logos*, en forma de supuesto revelador de la verdad única.[234]

Coincidiendo con la descripción de *pacha* de Milla, la historiadora Thérèse Bouysse recurre a los estudios de John Murra, en relación a la diversificación de cultivos de los *lupaqa*, para demostrar la conexión entre tiempo y espacio en la cultura andina. Estos pastores de altura se trasladaban hacia otras latitudes, a menudo para interactuar con grupos étnicos de otras regiones para cultivar los maizales en los valles y los cocales en el trópico. De esta manera, diferentes conjuntos sociales compartían entre sí el conocimiento de las rutas interterritoriales, orientándose en el espacio en base al tiempo que les llevaba trasladarse hacia estos lugares, según la posición del sol o de las estrellas en la noche. La autora aclara que el sentido de *pacha* que hoy día se asocia en los Andes a la tierra, como *Pachamama*, en el aymara antiguo abarcaba conceptos mucho más amplios vinculados a la noción de totalidad y abundancia. *Pacha* tampoco coincidía con la idea del universo de occidente como:

[233] Carlos Milla Villena. *Ayni. Introducción a la paleosemiótica*, Cochabamba, Asoc. Cultural Amaru Wayra, 2002, p. 21.
[234] Ibid., p. 34.

> Totalidad indiferenciada que abarca todo, ni como un flujo primordial, sino como una composición, un encuentro de elementos igualados u opuestos. […] Y así también *pacha* en sentido de tiempo no se refiere a la eternidad, ni a una sucesión infinita de momentos, sino a épocas delimitadas. […] En su conceptualización del pasado los aymara tampoco piensan en un movimiento linear, sino en una serie de edades, llamadas también *pacha*.[235]

Thérèse Bouysse recoge de cronistas del siglo XVI el conjunto de edades antiguas que recordaban los aymaras de entonces. Distingue tres tiempos antiguos: *Taypi Q'ala* o el tiempo de los dioses originarios del lago Titicaca y *Tiwanaku*; *Puruma*, tiempo oscuro en el que no había sol y se ocupaban tierras vírgenes; y *Awqa* o *Pachakuti*, un tiempo de guerras y cambios. Según la opinión de la autora, la terminología derivada de *pacha* podría haber cambiado tras la colonización española y su proceso de evangelización para adaptarse a la religión cristiana, según la división entre el cielo, el mundo humano y el infierno. Este orden quedará plasmado respectivamente en el *alajpacha*, *akapacha* y *mankapacha*, espacios simbólicos que estudiaremos en profundidad a lo largo de la obra de Mamani Mamani.[236]

Otros autores, como el político e investigador aymara Fernando Huanacuni Mamani, comprenden el significado de *pacha* a partir de la unión de las palabras *paya* (dos) y *chama* (fuerza). Estas dos energías proceden del cielo y de la tierra, y en su unión dan lugar al *pacha*. Debido a esta integración de fuerzas cósmico-telúricas se origina la vida, que comprende todo aquello que es visible (*Pachamama*) con lo invisible (*Pachakama*). Huanacuni afirma que el *pacha* es mucho más que tiempo y espacio, resolviendo que: "es la capacidad de participar activamente en el multiverso, sumergirse y estar en él." [237]

Como veremos en el análisis de la obra de Mamani Mamani, cuando afirma que su arte se inspira en la cosmovisión andina recurre a muchas de las representaciones simbólicas que podrían resolverse como manifestaciones vitales de lo visible y que Huanacuni identifica con la *Pachamama*. No obstante, el pintor también hace mención a la

---

[235] Thérèsse Bouysse; et. Al. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, La Paz, Hisbol, 1987, pp. 15, 19.

[236] Ibid., pp.16-35. Tras la revisión de diversos cronistas, no queda demostrado que la concepción de los tres mundos de la cosmovisión andina fuera una creencia adaptada del cristianismo. La autora reconoce la dificultad expositiva de la moralidad cristiana del bien y el mal, y la oposición entre cielo e infierno en el adoctrinamiento de los indígenas, puesto que fueron conceptos de incorporación colonial sin paralelo equivalente al pensamiento andino original. De manera tradicional, suele ser habitual que muchos autores reclamen la cosmovisión de los tres *pacha* como creencia singular oriunda de los Andes.

[237] El autor utiliza el concepto de multiverso en relación a "la existencia de diversas verdades y no sólo una: universo". En Fernando Huanacuni Mamani. *Vivir bien/Buen vivir. Filosofía, políticas, estrategias y experiencias regionales*, La Paz, Instituto Internacional de Integración CAB, 2010, p. 99.

espiritualidad andina como ese mundo de energías invisibles de los Andes, de la práctica ritual de ofrendas y *ch'allas* dedicadas a los *achachilas* como espíritus de las montañas y en honor de la *Pachamama*. En cierta manera, el pintor vive acorde con las palabras de Huanacuni: se sumerge en su creación artística reproduciendo las prácticas sociales y espirituales de su cultura, enlazando diferentes referencias temporales (precolombinas, coloniales y actuales) y espacios alternativos para mostrar su arte.[238]

Jorge León Quiroga y el *amauta* Marcelo Eduardo Zaiduni añaden que esas dos energías -visible/invisible- que componen el *pacha* son complementarias, engloban otras fuerzas energéticas más allá del tiempo y el espacio, como por ejemplo la luna y el sol, o la pareja masculino-femenino. Las dos fuerzas que componen el *pacha* constituyen en sí mismas la unidad básica para crear vida, al contener un equilibrio entre las dos. Añaden, además, que la vida se despliega en equivalencia a la operación (2x2) o multiplicación de los pares: (tiempo + espacio) x (materia + energía), obteniendo como resultado las cuatro variables que componen el número 4 y el cuadrado, símbolo representativo de la totalidad física. De este ejercicio se desprende la concepción dual y complementaria de las fuerzas vitales de la naturaleza. El símbolo del cuadrado también se asocia a la relación de los cuatro elementos (tierra, fuego, aire, agua) y los puntos cardinales (norte, sur, este, oeste).[239]

Carlos Milla enumeró una serie de elementos constitutivos de la cosmovisión andina que dotaban de sentido la existencia de *pacha* en la praxis sociocultural de las sociedades andinas. El autor centra sus esfuerzos en demostrar la vinculación de los preceptos de la cosmovisión con la observación astronómica, especialmente en relación con la constelación de la Cruz del Sur. Esta formación estelar fue traducida mediante la abstracción geométrica de la *chakana* o cruz cuadrada, e inspiró desarrollos matemáticos aplicables a la arquitectura andina, como la edificación de la ciudad de *Tiwanaku*.

Según el autor, las coordenadas derivadas de la posición de ciertas estrellas configuraron el desarrollo de extensas rutas como el Camino de *Wiracocha*, en conexión también con importantes centros generadores de energía geodésica. La concepción de *pacha* también despertó un sentir espiritual ligado a la cosmovisión andina, al fomentar una ritualidad

[238] Roberto Mamani Mamani. "Roberto Mamani Mamani, artista boliviano- Entrevista en RT", en *RT en Español*, 16-02-2021, en: <https://www.youtube.com/watch?v=8urwto-CrPY> [04 septiembre 2021]; Roberto Mamani Mamani, "Mamani Mamani Artista de los Andes", en *Youtube*, 03-06-2020, en: <https://www.youtube.com/watch?v=7XOqBE7Y1Y8> [04 septiembre 2021].
[239] Jorge León Quiroga y Marcelo Eduardo Zaiduni. *La economía de la vida: la bioeconomía ande-amazónica*, La Paz, Alexgraphics, 2022, pp. 32, 64.

que celebraba el culto a la generación de abundancia, en base a la observación de las leyes armónicas de la naturaleza y el movimiento de los astros. Todos estos elementos culturales impulsaron altos niveles de desarrollo social comunitario que ordenaban la vida íntima y familiar, así como la organización administrativa y política de las personas y el territorio.[240]

Las simbologías nombradas por estos autores han sido reproducidas de forma visual en la obra de Mamani Mamani. El artista es plenamente consciente de la unificación del tiempo y el espacio, y de la materia y la energía, describiendo la totalidad del *pacha* a través de representaciones de la cruz cuadrada y otras simbologías que caracterizan la visión dual y complementaria de la cosmovisión andina. Como observaremos en los siguientes apartados, existen cuadros en los que encontraremos referencias al culto dedicado a los astros y las estrellas, interrelacionados con las entidades espirituales que protegen la armonía de la vida en la Tierra.

El sentido espiritual de *pacha*, que aporta el *yatiri* aymara y diácono católico Calixto Quispe Huanca, se acerca a las descripciones de los anteriores autores, pero añade un significado místico cercano a su pertenencia cultural. Es en este sentimiento de proximidad y calidez, con la identificación de *pacha*, que reconocemos coincidencias con la expresividad pictórica manifestada por el pintor. Reproducimos algunas de las aportaciones del *yatiri* que complementan su significación:

> Es el eterno misterio, el nido donde creemos existir dentro del universo vital cósmico. Por eso decimos nido de oro y plata en la dimensión del infinito y sus múltiples manifestaciones. Es la casa grande, el nido de vida donde el espíritu nos hace vivir en armonía. […] Es todo lo que existe. Todo es de la *Pacha* y todo está en la *Pacha*. […] Es la fuente, la esencia de energías que trasciende y que alimenta a toda la existencia. Es el santuario, el centro donde hay un punto de inicio y un final. Es el nacer y pasar a la otra vida, es el partir y retornar al centro. De ahí viene el inicio de una nueva era según lo cíclico.[241]

Como podemos apreciar, la significación de *pacha* se presenta aquí mediante el sentido de la vitalidad infinita del universo como un misterio, pero se entiende ubicado en el plano

[240] Carlos Milla Villena. *Ayni*…, op. cit., p. 98. Cita complementada con el testimonio de Margarita Zenteno Vilca, originaria de Potosí y heredera de la sabiduría aymara, transmitida por su padre Jerónimo Zenteno Gómez. (Comunicación personal, 24-05-2023).
[241] Calixto Quispe Huanca, en Vicenta Mamani Bernabé; Calixto Quispe Huanca. *Pacha*, Cochabamba, Verbo divino, 2007, pp. 11-12; 28-29.

físico que habitamos, regido por el sol y la luna, formando ese nido de oro y plata. El sentido de eternidad viene definido por la infinita capacidad reproductora de vida de la *pacha*, entidad interpretada como femenina, productora de los alimentos y las diferentes formas y ciclos de vida. La descripción de *Pacha* de Calixto Quispe continúa acercándose a la descripción dualista y complementaria de la cosmovisión andina:

> Es la realidad que nos da la razón de todo lo que existe, en la medida que vemos, sentimos, palpamos y sabemos de lo bueno y de lo malo. Todo es hembra y macho, dos opuestos que se complementan y se afirman para dar continuidad a la vida. […] Es la energía cósmica y telúrica que da coraje y existencia a todo ser. […] Es el tiempo, el espacio. Es el espíritu y la carne, la luz y oscuridad, arriba y abajo. Tú, yo y nosotros en su totalidad.[242]

La primera premisa manifiesta que el pensamiento andino dirige el conocimiento del entorno y el *pacha* mediante la observación experimental, en base a la información que nos trasladan del medio nuestros sentidos. Es a través de ellos que obtenemos la "razón" de todo lo existente. Carlos Milla ya había observado esta forma de conocer el mundo tan característico de la cosmovisión andina, que prioriza la experiencia sensitiva antes que el conocimiento de la realidad mediante la razón o el *logos*.[243] El *pacha* queda configurado por la interacción de elementos complementarios, siguiendo el concepto de afirmación de la unidad completa a partir de la unión femenino – masculino. Fuera de esta visión, la individualidad desparejada se concibe incompleta debido a su incapacidad reproductiva. Veamos ahora, a partir de la descripción del *pacha* de Calixto Quispe, cómo describe a la *Pachamama*:

> No se manifiesta personificada ni se identifica con algo individual, sino que trasciende a todos los seres. Es la tierra sagrada, por eso es madre tierra, *Pachamama*. Es como el cuerpo material donde se nace, vive y al final se va a la otra vida. No nos habla con palabras humanas sino por medio de signos, y por eso el hombre los lee e interpreta para vivir en armonía desde la advertencia. Es una unidad, una totalidad, es un conjunto de vida de seres vivientes que dan sentido a la existencia. Somos uno en la diversidad, y por la reciprocidad relacional nos ayudamos. Esto nos permite satisfacer al diferente. De esa

[242] Ibid., pp. 30-31; 44-45.

[243] Carlos Milla Villena. *Ayni*…, Op., cit., p. 34. En base a esta referencia, el autor comenta lo siguiente: "Solamente quien esté ubicado dentro del Círculo Pacha entenderá su realidad y no estará sujeto a errores de verdades ni "revelaciones" ajenas. […] Los boreales, inventores de los dogmas, entienden el cosmos de acuerdo con el *logos* y, creyendo que su cosmo-logía los hace dueños de la verdad […] Pero, la realidad sólo puede ser entendida por intermedio de la cosmovisión, es decir, la observación correcta de la realidad del cosmos, de cuyo equilibrio y esencia formamos parte."

> manera somos uno para todos y todos para uno. Es un permanente celebrar unidos la vida en comunidad, por ser una humanidad de equilibrio por siempre y para siempre.[244]

Como podemos comprobar, la *Pachamama* adopta un sentido entre entidad sagrada comprometida con la sostenibilidad de la vida y la maternidad de todos los seres que viven en ella. Más que un sentido de deidad, el autor la describe como gran fuerza vital en conexión con el medio natural, que acoge todo un sistema de relaciones sujetas a un entramado vital interdependiente. Como veremos en la obra de Mamani Mamani, la *Pachamama* aparecerá personificada como una voluminosa mujer que sostiene a su criatura. A veces, también, como madre montaña que aloja diferentes formas de vida. En esa biodiversidad recreada por el pintor, también reconocemos el sentido de convivencia en comunidad, entre la sociedad y todos los seres que también habitan la tierra.

Según esta visión ancestral de entender el mundo, se llegó a concebir que todo elemento participante de la realidad palpable se encontraba conectado a una extensa red de relaciones, sostenidas por el principio de reciprocidad vital o ley del *ayni*. Desde tiempos remotos, la cosmovisión andina conservó un sistema de pensamiento concebido a través de la noción del *pacha*. Su fundamento se centraba en comprender y respetar los principios que sostenían el milagro de la vida, aprendiendo de las leyes fundamentales de la naturaleza para integrarlas también en el seno de las sociedades comunitarias. Este modo de concebir el entorno natural reúne un sistema de representación simbólica que tiene como resultado la concreción del pensamiento andino en forma de imaginario colectivo, un compendio visual que resume los conceptos clave de la sabiduría quechua-aymara. Estos códigos fueron ampliamente representados desde época precolombina hasta la actualidad, vinculados principalmente a la producción de artesanía textil y alfarera en la configuración de un exclusivo lenguaje simbólico. El desarrollo de una ritualidad destinada a agradecer y estimular la abundancia agraria que otorga la Madre Tierra *Pachamama*, contribuyó también a perpetuar y extender los usos de las representaciones relacionadas con este pensamiento.

La obra de Mamani Mamani se nutre de forma constante de este bagaje visual y espiritual, legado principalmente por su abuela aymara, quien le inspiró a través de los diseños coloridos de sus tejidos y por su vivencia cotidiana inmerso en la sabiduría indígena quechua-aymara. Sin embargo, más allá de su experiencia vital, el pintor consulta otras

[244] Calixto Quispe Huanca, op. cit., pp. 36-38; 50-51.

fuentes que giran en torno a las culturas originarias y le ayudan a profundizar en el conocimiento de la cosmovisión andina. En este sentido, el dibujo realizado por el cronista peruano Juan Santacruz Pachacuti Yamqui, en su obra *Relacion de antiguedades deste reyno del Piru* (1613 ca.), es el mejor ejemplo para comprender la plasmación simbólica del pensamiento cosmogónico andino a través de la imagen.

Generalmente se piensa que su diseño reproduce un relieve sobre plancha de oro que se hallaba ubicado en el altar mayor del templo de *Qoricancha*, en Cuzco. Max Peter Baumann analiza el dibujo de Santacruz Pachacuti, y añade que antiguos cronistas habían reportado la existencia de un gran óvalo de oro colocado en la esquina del mismo templo, decorado con esmeraldas y otras piedras preciosas. En el techo se ubicaban cristales brillantes que simbolizaban el firmamento con sus estrellas más importantes. Baumann resuelve que la ilustración coincidiría con la decoración simbólica del templo de *Qoricancha*, en la representación visual de los conceptos clave de la cosmovisión andina.

El esquema superior del dibujo de Pachacuti representa la unidad andrógina del dios *Wiraqocha*, en la forma oval que sintetiza el universo en equidad armónica. En su composición se observa una ordenación del mundo en base a un eje simétrico de elementos complementarios que estructuran, en un nivel superior, el mundo celeste, incluyendo los astros principales y la constelación de la Cruz del Sur. Bajo este, el mundo terrenal queda ordenado entre la *Pachamama* (la tierra) y *Mamaqocha* (las aguas), en un espectáculo contemplado por la pareja formada por el hombre y la mujer. El dibujo simboliza la unión entre el tiempo y el espacio, ordenados de arriba a abajo y de izquierda a derecha, formando la conjunción armónica entre lo femenino y lo masculino. Ambos reproducen la unidad reproductiva necesaria para generar los ciclos de vida, conformando una equivalencia directa entre otros ejemplos de pares complementarios, como la luz y la oscuridad del día (sol) y la noche (luna), y la conexión entre lo espiritual y la materia.[245]

[245] Max Peter Baumann (ed.) *Cosmología y música en los Andes*, Madrid, Iberoamericana, 1996, pp. 58-59.

Fig. 17. Dibujo de Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua del relieve de oro del altar mayor del templo de *Qoricancha*, Perú.[246]

Mamani Mamani, a lo largo de algunas entrevistas, manifestó la existencia de un pensamiento propio y exclusivo de los pueblos originarios ande-amazónicos. Si bien el artista sigue los preceptos de la cosmovisión andina de acuerdo con la tradición aymara, reconoce la existencia de un vínculo común entre las diferentes creencias de los pueblos

[246] Dibujo de Juan de Santacruz Pachacuti reproducido por Pierre Duviols, en "La interpretación del dibujo de Pachacuti-Yamqui", en Thérèse Bouysse Cassagne (dir.) *Saberes y memorias en los Andes. In memoriam Thierry Saignes*, París, IHEAL, 1997, pp. 101-123.

indígenas. Este coincide con el respeto sagrado hacia el medio ambiente, entendiéndolo como un organismo vivo del cual depende cualquier forma de vida. Mamani Mamani observó, mediante el estudio y representación de las formas simbólicas de estas culturas, significados profundos destinados a comprender y conceptualizar los procesos de sostenibilidad del medio natural.[247]

La abstracción de la realidad, codificada en su particular sistema simbólico, planteaba diferencias importantes con los parámetros del conocimiento occidental. Otros artistas y escritores tomaron conciencia de este hecho, reclamando el reconocimiento de la existencia particular del pensamiento andino. Aunque no pretendemos desarrollar aquí, de manera exhaustiva, los trabajos publicados en defensa de su originalidad, nombraremos algunos autores decisivos para comprender la forma en que abordaron esta cuestión. Josef Estermann introdujo el concepto de filosofía y *ecosofía* andina defendiendo la presencia de un auténtico pensamiento originario de los Andes. Y justificó su pervivencia en oposición a "la negativa académica occidental de reconocer la existencia de una auténtica filosofía no-occidental, […] insistiendo en la universalidad *a priori* de la filosofía occidental como el único paradigma que merece este título."[248]

Aunque la idea de filosofía andina ya había sido trabajada con anterioridad por los autores Augusto Salazar Bondy y Enrique Dussel, el tema adopta una resonancia especial mediante las obras de Estermann.[249] Utiliza también el término de *ecosofía* andina para referirse a la cosmovisión andina, como sistema de vida y pensamiento centrado en el paradigma del *Suma Q'amaña* o Buen Vivir. De este mismo concepto nos ocuparemos más adelante, en relación a su representación simbólica con las obras de Mamani Mamani.

Para la explicación de los conceptos de *ecosofía* o *pachasofía*, Estermann toma como referencia el dibujo de Juan de Santa Cruz Pachacuti, ilustrado más arriba. De su análisis determina que reproduce el cosmos simbólicamente como "casa universal", y resalta las premisas que sintetizan el pensamiento en torno a la cosmovisión andina. Subraya que la *ecosofía* no consiste en una ley (*nomos*) o razón humana (*logos*), sino en una sabiduría (*sophia*) que acompaña los ciclos vitales de la naturaleza: producción, reproducción, y

[247] Roberto Mamani Mamani. "Roberto Mamani Mamani, artista boliviano- Entrevista en RT", en *RT en Español*, 16-02-2021, en: <https://www.youtube.com/watch?v=8urwto-CrPY> [04 septiembre 2021].
[248] Josef Estermann. *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*, La Paz, ISEAT, 2006, p. 10.
[249] Augusto Salazar Bondy. *¿Existe una filosofía de nuestra América?*, México, Siglo XXI, 1968; Enrique Dussel. *Filosofía de la liberación*, Bogotá, Nueva América, 1980.

conservación. Quién realmente produce es la *Pachamama*, siendo el ser humano su guardián cuidador, en un ciclo de producción no disociado, como sucede en el mundo occidental, de la ecología. El *Pacha* concibe una relación holística universal, en donde cada organismo se vincula a los demás en línea con los principios de complementariedad y reciprocidad.

Puesto que el *pacha* es una entidad natural generadora de abundancia, pero no de recursos ilimitados, existen ocasiones en las que suceden desequilibrios. El autor los identifica como tiempos de *pachakuti*, llegando a agravarse en situaciones de crisis e incluso cataclismos cósmicos. Para ilustrar lo dicho, recurre al ejemplo de una economía de explotación desmesurada de los recursos naturales no renovables, lo que dañaría consecuentemente el equilibrio de la vida. Ante tal escenario, el único remedio consistiría en el empeño por restaurar ese desequilibrio. La concepción de *pachakuti* se encuentra sujeta al principio de ciclicidad temporal que, en contraste con la percepción lineal de Occidente, en los Andes se concibe en espiral. Este concepto se describe en una sucesión recurrente regida por los ciclos astronómicos, meteorológicos, agrícolas y vitales en general. La idea se asemeja a un eterno retorno y vuelta a comenzar que difiere del sentido occidental de constante progreso o desarrollo socioeconómico. Los ciclos de crisis y retroceso son inevitables y a veces previsibles, en los que el sistema se reorganiza naturalmente para restablecer su armonía pasado un tiempo.[250]

El escritor boliviano Fausto Reinaga también realizó un aporte especial cuando reclamó la existencia de un pensamiento endógeno de los Andes. Tras abandonar los ideales del marxismo y del indianismo, acaba por declararse defensor del *amautismo*, en homenaje a la sabiduría guardada por los sabios de la cultura andina: los *amautas*. Esta motivación le llevó a publicar *El pensamiento amáutico* (1978) y *La revolución amáutica* (1981). Cabe señalar que en estas obras no llega a desarrollar una teoría del pensamiento *amáutico*, sino que desvela su propio pensamiento -un tanto idealizado- acerca de los indígenas quechua-aymaras, descendientes de las sociedades de *Tiwanaku* y del incario. No obstante, y a pesar de ser un autor criticado debido a su actitud radical en contra del

[250] Josef Estermann. "Ecosofía andina: un paradigma alternativo de convivencia cósmica y de Vivir Bien.", en *FAIA*, vol.2, nº 9-10, 2013, pp. 5, 9, en *Dialnet Uniroja*, en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4714294.pdf> [08 abril 2023].

pensamiento occidental, su obra aporta ciertas claves que esgrimen la defensa de un pensamiento auténtico y exclusivo de los habitantes andinos.

Describe el pensamiento *amáutico* como "cósmico", en referencia al sentido relacional del ser humano que interactúa en armonía y respeto con todo su entorno. Frente a la defensa de este modelo, que a veces denomina también pensamiento indio, Reinaga acomete contra la filosofía occidental, al ser introducida en Latinoamérica como hegemónica. Su obra queda repleta de pasajes comparativos entre su idea de *amautismo* y numerosos filósofos occidentales, interpretados según el interés del autor para anteponer de manera insistente el pensamiento indio. Incluso lo referirá como el conocimiento mediante el cual será posible salvar en el futuro la vida en el planeta:

> El indio de América como pensamiento, como sentimiento, como acto, es ayllu, es Comunidad. […] Y la Comunidad es la imagen y la expresión humana del Cosmos. […] El indio no ha vencido, no ha expulsado a Europa… ¿Por qué? Porque esta guerra es guerra de pensamiento. Y el blanco se ha hecho dueño único del pensar. El pensamiento indio ha vivido, ha permanecido dentro de la Comunidad. […] En estos momentos de terror universal, el pensamiento *amáutico* viene a ser la SALVACIÓN. […] Gracias al pensamiento *amáutico* no desaparecerá el hombre ni se convertirá en ceniza el planeta Tierra. […] Árbol, montaña, animal, Tierra, Luna, estrella, más que sus hermanos [del indio], son él mismo, son su sí mismo. Porque el indio piensa, cree y hace lo que cada uno de los elementos de la Naturaleza.[251]

Al comparar las obras de Reinaga y Estermann, sus posiciones frente al reclamo de la existencia de un conocimiento andino, reconocido como filosofía o corriente de pensamiento, distan entre sí en gran manera. La actitud tan descriptiva de Estermann, de los conceptos tradicionales, es muy diferente de la pasión encendida de Reinaga por defender el pensamiento cósmico de los indígenas. No obstante, ambos coinciden en la exaltación de la importancia de la cosmovisión andina, interpretada por Fausto Reinaga como *amautismo*. Los autores la describen como conocimiento todavía vigente entre los pueblos ancestrales, que podría inspirar cambios beneficiosos en las sociedades actuales al promover la preservación del equilibrio en la naturaleza. Tanto en Reinaga como en Estermann existe un acercamiento al sistema conceptual indígena desde una firme convicción en denominarlo pensamiento o filosofía. Ambos muestran un respeto especial orientado a superar la tradicional mención de "sabiduría de los pueblos indígenas",

[251] Fausto Reinaga. *El pensamiento amáutico*, La Paz, Partido Indio de Bolivia, 1978, pp. 21, 22, 24, 29.

relegada a considerarse tan sólo conocimiento simbólico-experimental, aislado del pensamiento lógico centrado en los parámetros de la razón.

Si bien en las descripciones que realiza el pintor, acerca de su obra, no utiliza las terminologías propuestas por Reinaga o Estermann, coincide de forma manifiesta en la divulgación de la cosmovisión andina como pensamiento local originario. Sin embargo, se refiere a él como conocimiento indígena que pertenece a la sabiduría de los abuelos, sin sentir la necesidad de justificarlo como una corriente filosófica. En este aspecto, su sentir se encuentra más próximo al *amautismo* de Reinaga, como el pensamiento cósmico ancestral que guardan los sabios *amautas*.[252]

A lo largo de este apartado hemos revisado algunos conceptos clave comúnmente utilizados para describir la ordenación de la realidad física en los Andes, un entorno natural que a su vez trasciende y enlaza con un sentido mistérico y espiritual. El *pacha* es el elemento integrador de toda una amalgama de seres vivos que habitan el mundo en dependencia total de esta entidad. Como vimos, el *pacha* posee un carácter universal que dinamiza la comunión de elementos participantes en la transformación del espacio o medio ambiente, puesto que integra la acción del transcurso del tiempo y los cambios físicos que, por ende, experimentan la materia y la energía.

En relación a la representación visual de la cosmovisión andina, suele ser habitual la alusión al dibujo de Juan de Santa Cruz Pachacuti entre los investigadores, quienes justifican la existencia de este pensamiento originario desde tiempos prehispánicos. Diversos autores se han apoyado también en el estudio de campo antropológico para observar la pervivencia de este conocimiento ancestral entre los pueblos andinos actuales. En el caso del pintor aymara Mamani Mamani, comprometido con la defensa de la memoria cultural indígena, reconoceremos algunas coincidencias en su obra con la ilustración de Pachacuti. A día de hoy, sus cuadros han llegado a convertirse en un compendio de símbolos que enriquecen y complementan el imaginario actual de la cosmovisión andina.

Esto demuestra la existencia de un gran bagaje simbólico rescatado de la sabiduría popular, en gran parte del diseño textil, la decoración alfarera y los relatos mitológicos

[252] El pintor colaboró con su firma y la inclusión de ilustraciones con sus cuadros en: Laura González Tinoco. *El manifiesto amawtico*, febrero 2021. En esta obra se recogen algunos de los principios del *amautismo* planteados por Fausto Reinaga, aplicados en la actualidad en defensa de las culturas indígenas de Bolivia.

que todavía recuerdan los abuelos. Para el desarrollo de este apartado hemos incorporado referencias de las obras más importantes que fueron consultadas por Mamani Mamani a lo largo de su carrera, motivado por el interés de profundizar en el conocimiento de la cosmovisión andina. Mediante estas menciones ofrecemos al lector un cuerpo teórico complementado con otras fuentes que desarrollaremos con mayor profundidad en el siguiente apartado, para acercarnos al marco conceptual andino manejado por el artista como inspiración de su obra. De esta forma, descubriremos un singular entramado de relaciones simbólicas entre las imágenes representadas y su significado en la esfera sociocultural.

3.2. Tipologías temáticas del imaginario andino que inspiran los diseños del pintor

El estudio detenido de la obra de Mamani Mamani ha demostrado una unidad coherente que no presentaba etapas marcadamente diferentes a lo largo de su producción artística. Tal homogeneidad se constató tanto en su forma -su estilo es invariable- como en su contenido, al reproducir casi siempre sus temas en torno a la cosmovisión andina y, en menor medida, alguna referencia al entorno amazónico. El volumen de cuadros que unificamos bajo un mismo tema suele coincidir con el criterio de ordenación que realiza el mismo artista, que acostumbra a reunirlos en series temáticas. Sin embargo, existen ciertas diferencias entre los títulos genéricos de los temas que elegimos para definir la estructura de este apartado y los que el pintor utiliza en sus series.

Cuando comprobamos que la cosmovisión andina siempre ha sido el nexo común de su obra, resolvimos definir una muestra pictórica que actuara como modelo representativo de su trabajo. Detectamos nueve temas clave desarrollados ampliamente por Mamani Mamani, a partir de imágenes simbólicas correspondientes al imaginario colectivo quechua-aymara. Definimos así los apartados, en relación al textil y su influencia en los colores vivaces del pintor, las representaciones del Buen Vivir de la cosmovisión andina, la simbología de la *chakana* y su interpretación con el paisaje y las entidades energéticas, además de la relación complementaria entre *chachawarmi* (hombre-mujer) asociados con las representaciones de la *Pachamama* y el Sol. A continuación, resolvimos un apartado dedicado a los animales y los seres espirituales del mundo andino, que resulta un tema bastante amplio tratado por el pintor. Posteriormente, estudiamos la importancia de la

representación de la hoja de coca, también la soberanía alimentaria andina, hasta finalizar con las festividades del folklore boliviano. Mediante este compendio de categorías temáticas, nuestro objetivo se centra en facilitar aquí la comprensión de su trabajo dentro de los parámetros característicos de la cultura y el pensamiento andinos, centrándonos en la base teórica de la cosmovisión andina: la carta de presentación de su arte.

A lo largo de la revisión de su obra, comprobaremos el mismo fenómeno de interconexión conceptual que ocurre naturalmente en las directrices del pensamiento andino que fundamentan los pilares de la cosmovisión andina. Muchos conceptos contienen elementos que volveremos a encontrar en los siguientes apartados temáticos, interactuando entre sí con significados complementarios que mantienen un entramado relacional. La obra de Mamani Mamani reúne y combina toda una variedad de simbologías que escenifican los códigos de un universo dinámico, concebido a raíz de una multitud de relaciones físico-vitales interdependientes entre sí. Este apartado responde también a la inquietud del pintor por vincular el bagaje simbólico andino, representado en sus cuadros, con el conocimiento ancestral que guardan todavía los abuelos y los sabios *amautas*.

Cabe destacar algunas fuentes que sirvieron de inspiración al pintor, como, por ejemplo, las obras del peruano Carlos Milla y las publicaciones sobre arte virreinal de la historiadora boliviana Teresa Gisbert. A lo largo de este trabajo contrastaremos sus diseños con algunas figuras artesanales procedentes de *Tiwanaku* que, por su gran popularidad, el artista seguramente conocía y, debido a su similitud formal, creemos que le ayudaron en la concreción de sus imágenes. Fueron igualmente importantes las informaciones que el pintor ya conocía del ámbito popular, conforme a tradiciones, rituales andinos, creencias particulares y relatos legendarios. Durante el desarrollo de nuestras investigaciones resultó necesario recurrir también a algunas fuentes orales -testimonios de informantes aymaras y *amautas*- que contribuyeron a aportar una mayor información, que será posteriormente respaldada con publicaciones antropológicas sobre los mismos temas.

3.2.1. La energía de los Andes: entre la mística del color y la herencia textil artesanal

El estudio y el manejo de los efectos del color son importantes en Mamani Mamani. Como observamos en su trayectoria desplegada en el capítulo segundo, el artista relata que comenzó a pintar fabricando sus propios pigmentos: anilinas y diferentes tintes sobre soportes humildes que reutilizaba para pintar, como el cartón o el papel de periódico.[253] Pronto comenzó a desarrollar un sistema de abstracción a partir de colores vibrantes, con combinaciones coloristas arbitrarias en todo aquello que representaba en sus cuadros. Actualmente realiza sus pinturas principalmente en pastel al óleo y a veces acrílico, creando diseños redondos y ondulantes, con degradados de colores intensos que confieren volumen y un efecto de esplendor radiante a las formas representadas.

De esta forma, Mamani Mamani logra recrear su lema: "Toda la energía de los Andes"[254], aunque el efecto de sus figuras coloridas pretende alcanzar un paso más: sintetizar en su obra la luz solar. La efectiva plasmación de un efecto vibrante a través del color coincide con su esfuerzo por imitar la intensidad lumínica percibida en los colores observados al natural durante el día, en las altas latitudes andinas. En un trabajo anterior sobre el artista comentamos esta similitud entre la fuerza de su colorismo y la energía lumínica de los Andes:

> El efecto de la nitidez de su luz [del sol andino], sobre los objetos contemplados, hace que nos resulten especialmente brillantes en su colorido, inusualmente definidos en sus formas, especialmente cuando el sol se encuentra en su zénit y las sombras son mínimas. […] Este hecho físico fue tan importante entre los pobladores andinos que llegaron a tomar conciencia de la intensidad lumínica concibiéndola como estímulo y signo del impulso vital.[255]

El mismo artista explica la importancia del color tanto en su obra como en las manifestaciones culturales andinas, a través del uso de los colores "fuertes" o "vivos" en las danzas y en los tejidos, celebrando la alegría de la vida. Es por ello que en casi todas sus entrevistas enuncia la frase que le transmitió su abuela: "Para nosotros, los aymaras,

[253] En relación al uso del color en Mamani Mamani, ver: "2.1. Tiempo de siembra. Caminar bajo el impulso de ser artista.", cap.2, pp. 88-89; 93-94.
[254] Ibid., pp. 94-95. Este lema de Mamani Mamani aparece explicado en el capítulo dos, en relación al desarrollo de su trayectoria artística.
[255] Laura González Tinoco. *Misión política y mística andina en los murales del Condominio Whipala, La Paz, Bolivia*, Universidad de Barcelona, 2017, p. 20.

los colores fuertes son para ahuyentar los malos espíritus y no quedarse en la oscuridad." O bien, la afirmación: "Mamani Mamani se hace color en la luz."[256]

Para este uso del color, encuentra una inspiración especial en la tradición textil de los *awayos* y en la profunda conexión que como aymara siente con el paisaje: su admiración por las montañas agrestes de los Andes, reverenciando la sacralidad de la tierra, sumido en el seno de la *Pachamama*. El artista se manifiesta consciente de la estrecha relación que siente con ella, como la gran madre que proporciona todo lo necesario para que suceda el milagro de la vida. Y en base a esa conexión, llega a la conclusión de que su arte es también la expresión física y espiritual de la misma Madre Tierra. El pintor siente que desarrolla una misión en la sociedad como artista, ocupado en divulgar el mensaje de reconexión del ser humano con la naturaleza:

> Para mí, el arte es algo que se origina en la profundidad del ser; para mí, el arte es *Pachamama*, es igual que la tierra. En la cultura aymara siempre existe una estrecha relación entre el hombre y el medio ambiente. Existe una comprensión del ecosistema en el mundo aymara, por esta razón agradecemos a la *Pachamama*.[257]

Mamani Mamani afirma que comenzó a apreciar los colores vivos observando las fibras tan coloridas con las que tejía su abuela. En ese ejercicio contemplativo sentía una paz y una atracción especial al observar las franjas de colores dispuestas ordenadamente en los tejidos, ejerciendo un fuerte contraste en su combinación. A partir de esta observación comprendió que los colores eran en sí mismos la expresión simbólica de la vitalidad energética que caracteriza a la Madre Tierra. Agradece por ello a su abuela como responsable de su inspiración artística, de quien heredó el uso del color como expresión mística que demuestra su devoción hacia la *Pachamama*.

> Mamani Mamani es un estallido de color, abusa de los colores, es un colorista, un extremista del color. Mi abuela siempre me decía: Tienes que soñarte a colores, porque el color es la alegría de la vida. El arte boliviano antes de Mamani Mamani era melancólico, triste, lleno de ocres. Alguien dijo que Mamani Mamani puso color a los Andes. Yo empecé a pintar llamas azules, las montañas verdes, naranjas, etc. Las fiestas son de colores, cuando se agradece a la *Pachamama* todos usan mantas, polleras de colores fucsias, turquesas, en todo un estallido de color. Mi abuela tenía razón, el color

[256] Christian Buechler. *Entre la Pachamama*…, op. cit., p. 134; Roberto Mamani Mamani. "Esbozo autobiográfico", en Cuellar Álvaro (ed). *Mamani Mamani. Pintores*…, op. cit., p. 145.
[257] Mamani Mamani. "Los colores de la Madre Tierra", en Cuellar Álvaro (ed). *Mamani Mamani. Pintores bolivianos contemporáneos*. La Paz, Aguilar, 2005, p.10.

> es la alegría de la vida. Veo mi arte así porque hemos venido a ser felices a la Tierra, hemos venido a alegrarnos.[258]

A lo largo de los vídeos dedicados al artista en las plataformas virtuales, el pintor manifiesta que su dedicación creativa le llevó a experimentar diferentes técnicas en torno al uso del color. A modo de meditación, solía contemplar absorto la disposición simétrica de los colores en los tejidos, lo que le llevó en cierto modo a establecer una conexión sensible con la *Pachamama*, despertando su motivación por plasmar el mismo efecto colorido de los *awayos* en su obra. Pronto comprendió que su producción artística mostraba un sentimiento profundo de reclamo identitario, que emanaba en parte de la vitalidad del color, unido a una interpretación particular de la simbología aymara.[259]

Su obra expresaba un estilo particular, a la vez que representaba el acervo colectivo indígena mediante imágenes simbólicas que despertaban el orgullo de pertenecer a los pueblos originarios. Descubrir el efecto que promovía la contemplación de su obra entre el público aymara y quechua le llevó a entender su producción como una ofrenda a la *Pachamama*, una *waxt'a*, también denominada *mesa*: "A la *Pachamama* le gustan los colores, se alegra, es feliz, por eso una ofrenda, una *mesa*, tiene muchos colores. Los colores de las lanas, de las illas, de los dulces, etc. Entonces yo digo: un cuadro mío es como una ofrenda a la *Pachamama*."[260]

Este tipo de ofrenda presenta características alimenticias, siendo destinada a satisfacer el apetito de la *Pachamama*. Se trata de una práctica aymara ancestral muy extendida en Bolivia, con características similares entre otros grupos étnicos como quechuas, uru-chipayas y kallawayas. De manera ancestral, se ofrecía a la *Pachamama* como agradecimiento y solicitud de protección en relación al ciclo productivo agrario. Parece que, con el tiempo, esta práctica se extendió hacia otros usos, cumpliendo el papel de

---

[258] Mamani Mamani, en Nadia Quart. "Mamani Mamani artista de los Andes", 03-06-2020, en *Youtube*, en: <https://www.youtube.com/watch?v=7XOqBE7Y1Y8> [19 abril 2023].
[259] Existe una gran variedad de entrevistas y vídeos informativos sobre el pintor. Utilizamos las siguientes como fuentes más representativas: Roberto Mamani Mamani. "Roberto Mamani Mamani, artista boliviano- Entrevista en RT", en *RT en Español*, 16-02-2021, en: <https://www.youtube.com/watch?v=8urwto-CrPY> [04 septiembre 2021]; Roberto Mamani Mamani, "Mamani Mamani Artista de los Andes", en *Youtube*, 03-06-2020, en: <https://www.youtube.com/watch?v=7XOqBE7Y1Y8> [04 septiembre 2021]. Y algunas comunicaciones personales con el artista. (4 noviembre 2022) y (18 febrero 2023).
[260] Idem.

ofrenda como pedido para recuperar la salud, encontrar el amor y resolver otras necesidades del ámbito personal.[261]

La preparación de estas ofrendas suele confiarse a expertos en la materia, como *yatiris* o *amautas*. En la ciudad de La Paz es tradicional dirigirse a comprar estas *mesas* a los puestos de la calle Linares, mayormente conocida como calle de las Brujas. Y para consultas personales y *despachar* ofrendas, muchos acuden a los *yatiris*, cuyos puestos se ubican en "la ceja" de El Alto. La comparación del arte de Mamani Mamani con estas *mesas* tradicionales radica en el hecho de que deben ser preparadas por manos expertas, por individuos con características especiales dotados de entendimiento espiritual. Si bien el pintor nunca ha reclamado el título de *amauta* o *yatiri*, se presenta como artista portador de la energía de los Andes al manifestar una sensibilidad especial para plasmar el mundo espiritual andino, como un elegido de los *achachilas* y la *Pachamama*.

En concordancia con las palabras del pintor, hemos creído conveniente resaltar la semejanza entre la abundancia del color en su obra y la composición elemental de la *mesa* ritual. Dicha asociación, como ofrenda a la *Pachamama* que el artista menciona, se halla en el uso de algodón o lanas teñidas con las que se confecciona una base para la ofrenda en forma de nido. Además de otros elementos dispuestos en orden, como la planta de *kho'a* y la *muña*, *llamp'u* o sebo de llama y hojas de coca, nunca faltan los *misterios*. Estos elementos consisten en tablillas de cal y azúcar de color blanco, o bien teñidas de diversos colores. Su nombre proviene de los relieves figurativos que simbolizan el pedido del mandante de la ofrenda. Podemos encontrar símbolos simples como sapos, dinero, llamas, estrellas, corazones, arcoíris y herraduras para atraer la suerte de la *Pachamama*. Pero también escenas complejas para representar el trabajo, la adquisición de bienes, o la protección de la *Pachamama* en el transcurso de un viaje. Muchos de estos símbolos aparecen de manera constante en la obra del pintor, formando parte del mensaje codificado en las imágenes de su obra.[262]

[261] Gerardo Fernández. *Yatiris y ch'amakanis del altiplano aymara. Sueños, testimonios y prácticas ceremoniales*, Quito, Abya Yala, 2004, pp. 121-122.
[262] Información transmitida por Margarita Zenteno Vilca, cuyo padre Gerónimo Zenteno Gómez fue minero de profesión y conocedor de los usos rituales de la hoja de coca en Oruro. (Comunicación personal, 24-05-2023).

Fig. 18. Disposición de una *waxt'a* a punto de ser entregada al fuego, en favor de la protección de la *Pachamama* para un matrimonio que se consolidaba en breve. Fotografía personal.[263]

En cierta manera, creemos que el sentido simbólico de las ofrendas llega a compararse con el significado de prosperidad de algunos símbolos utilizados por Mamani Mamani en sus cuadros, por lo que adquieren un valor benefactor comunitario. Cuando el pintor refiere su pintura como ofrenda, su intención es comparable al sentido votivo del ritual colectivo de la *waxt'a* en Bolivia, al exaltar y divulgar mediante su arte la cultura andina

[263] Más allá de la mezcla de colores, la *waxt'a* contiene una serie de códigos simbólicos que organizan el mensaje dirigido a la *Pachamama*. La simbología de las tablillas blancas denominadas misterios reúne a la pareja con traje de novios, representados también como hombre y mujer en las figurillas colindantes. Su deseo de tener descendencia se representa algo más abajo, mediante la figurilla de la *wawa*, junto al misterio del sapo, símbolo de la abundancia de la *Pachamama*. La unión amorosa queda simbolizada mediante los dos corazones, junto a otras figuras de colores que manifiestan alegría, como la botella de alcohol, la estrella y representaciones diminutas de dinero en billetes de Bolivia y euros. La combinación de moneda local y extranjera denota la representación de una familia dedicada al transporte y al comercio, simbolizada también mediante el camión (abajo) y una tienda (arriba a la izquierda).

como tributo a la *Pachamama*, pero también al conjunto de la sociedad. La costumbre de agasajar a la *Pachamama* mediante ofrendas coloridas es una práctica de la que participa también el pintor de manera habitual. Las *waxt'as*, como las *kho'adas*, las danzas y los *akullikus*, forman parte de los rituales y creencias espirituales relacionados con la manifestación de su identidad indígena aymara.

A través del análisis del discurso de Mamani Mamani, nos percatamos de que sus colores intensos acaban por convertirse en la clave que expresa su alegría profunda por celebrar la vida, agradeciendo a la *Pachamama* el disfrute de sentirse muy vivo. Y es en esa vitalidad que manifiesta su sentido de pertenencia cultural, llevándole a hallarse realizado en su misión como artista al promover con orgullo la sabiduría ancestral indígena. Es por ello que asegura, de manera contundente, que el color acaba por convertirse en una característica muy significativa de su obra y de su cultura: "El color está en nuestros genes, es esa conexión de tierra adentro, de tus mayores, sale dentro de ti. Pasa igual con las tejedoras. Manejo una paleta geométrica *tiwanakota* porque corresponde a mis orígenes. Utilizo colores simples, casi siempre primarios."[264]

De la declaración de Mamani Mamani podemos entrever que su inspiración, basada en la tradición de sus raíces, tiene un fuerte vínculo con los textiles andinos. El sentido de sus palabras refiere la contemporaneidad de este arte manejado por mujeres que, si bien han sabido conservar los diseños ancestrales hasta el presente, logran recombinarlos en creaciones actuales, manteniendo vivo el legado del conocimiento textil. La intención mística del color asociada a la energía de los Andes, de la que hablábamos anteriormente en relación a las ofrendas, también se encuentra en la producción de los tejidos tradicionales. En relación con las propiedades mágico-espirituales de los textiles, Denise Y. Arnold y Elvira Espejo recogieron diversas prácticas que atestiguan la sobrevivencia de antiguas creencias asociadas a la concepción simbólica y sagrada del textil. Desde concebir el tejido como una criatura (*wawa*) que ha de desarrollarse hasta convertirse en adulto al finalizar la prenda, hasta la contención de los espíritus que favorecen la creatividad, reteniéndolos dentro de los tejidos, controlados por sus bordes marginales.[265]

[264] Mamani Mamani en "Roberto Mamani Mamani, artista boliviano"- Entrevista en RT", 16 febrero 2021, *RT en Español*, en: <https://www.youtube.com/watch?v=8urwto-CrPY> [20 abril 2023].
[265] Denise Y. Arnold; Juan de Dios Yapita; Elvira Espejo Ayca. *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*, La Paz, ILCA, 2016, pp. 39, 88, 135-147. El sentido mágico del impulso creativo que estimulan los espíritus de los antepasados en la producción textil, también se relaciona con la atracción de abundancia. Un ejemplo de ello sería su favorecimiento en la generación de alimentos agrarios.

En otro pasaje, las autoras refieren el uso del término aymara *sama* para los colores de los hilos, que viene a significar un signo de estímulo vital: "Cada color tiene su aliento o *samaña*, asociado con los espíritus de aliento que moran en ciertas piedras o rocas (*samiri*) en los cerros."[266] Este hecho enlazaría con el ejercicio artístico de Mamani Mamani, al captar la energía de los Andes a través del color de sus pinturas, cuando traslada el efecto vital del paisaje, de los achachilas, para enmarcado en el interior de sus cuadros. Esa misma creencia, acerca del sometimiento de los espíritus de las fuerzas vitales de la naturaleza, se asocia tanto en los tejidos como en la pintura del artista con el desarrollo de las capacidades creativas en dichas manifestaciones artísticas.

Las siguientes ilustraciones, al igual que casi toda la obra en general del pintor, comparten características pictóricas semejantes al despliegue del color en los tejidos andinos. Seleccionamos algunas de sus obras en las que la influencia del diseño textil resulta más evidente, en relación con la disposición de los colores y la inclusión de ciertos motivos cuya procedencia deriva precisamente de esta tradición. Para comprender el desarrollo de este aspecto pictórico en Mamani Mamani fueron importantes las investigaciones de Verónica Cereceda en torno a la semiótica del textil. La autora parte de la consideración de los tejidos tradicionales como portadores de un sistema de signos visuales que establecen una comunicación simbólica entre las sociedades andinas. De forma paralela, el pintor utiliza también estos símbolos textiles, a la par que otras figuraciones andinas, representados según su sentir creativo para expresar su identidad aymara y exaltar las culturas indígenas.[267]

Una de las características de los tejidos andinos, que podemos reconocer claramente en la obra de Mamani Mamani, son las degradaciones de color.[268] Esta técnica proviene de las *k'isa*, las bandas anchas de color con degradaciones de un mismo tono ordenados del más oscuro hacia el más claro y viceversa. Estas bandas suelen mostrar una composición simétrica, reproduciendo el color a modo de espejo partiendo de su eje central, es decir, si comienza desde el tono más oscuro hacia el más claro, se disponen luego del más claro

[266] Ibid., p. 115.
[267] Verónica Cereceda. "Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga", en *Chungara Revista de Antropología Chilena*, vol.42, n.1, 2010, pp. 181-198, en:< <https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562010000100029> [08 marzo 2023].
[268] Utilizamos el término "degradación" del color tomado del diseño gráfico. Consiste en crear efectos de disolución transitando de manera suave hacia otras tonalidades u otros colores, generalmente de forma lineal o radial. Otro término equivalente sería el "gradiente" de color. Ver, por ejemplo: "Gradients and patterns", en *W3C Recommendation*, en: <https://www.w3.org/TR/2011/REC-SVG11-20110816/pservers.html#LinearGradients> [08 marzo 2023].

hacia el más oscuro. El efecto óptico que provoca sería similar a la captación de la luz en el tejido, en la sensación unificada de observación de un mismo color a partir de sus tonalidades progresivamente atenuadas hasta disolverse hacia la más clara, cercana al color blanco, para luego retomar gradualmente mayor intensidad. Verónica Cereceda señala que las *k'isa* tienen su origen en la observación del arcoíris.[269] No obstante, es común entre los aymaras el temor por mirarlo detenidamente, puesto que existe la creencia de que proviene de las profundidades terrestres, tiene un origen *saxra*, demoníaco, que puede llegar a capturar el *ánimo* de las personas.[270]

Esta creencia fue confirmada por mi informante aymara Margarita Zenteno, originaria de Potosí. Y en relación al origen de las *k'isa* en los tejidos comentó que más bien proceden de la observación de *Mamaphaxsi*, cuando la luna en su fase plena brilla iluminando la noche. La extensión de su luz aclara en distintos tonos progresivos la oscuridad del cielo nocturno, un efecto especialmente reconocible cuando existe cierta bruma o humedad en el ambiente. Los aymaras reconocen la aparición de este halo, rodeando la luna, como señal de cielos nubosos al día siguiente y, según su opacidad, pueden determinar la probabilidad de lluvias. Según Margarita Zenteno, esta luz reproducida en los tejidos no provendría del efecto solar sino lunar, puesto que tejer es un oficio vinculado tradicionalmente a las mujeres y su relación con este astro:

> En las alturas de los Andes no podemos mirar directamente al sol, brilla tanto que no podemos verlo. Pero su luz se refleja en la luna, esa luz indirecta sí podemos ver, y también imitar, porque *Mamaphaxi* ordena el ciclo de las mujeres y por eso siempre la estamos viendo. Mirar directamente el arcoíris es peligroso, te puede hacer enfermar si te roba el *ajayu*.[271]

Cuando le pregunté acerca de la utilización de los colores vivos en los tejidos y su posible relación con la imitación de los colores del arcoíris, respondió que originalmente usaban los tonos naturales de las fibras animales, especialmente de camélidos. La introducción de los colores vivos fue posterior, recalcando la posibilidad de captar más bien la

[269] Verónica Cereceda. "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku", en Xavier Albó (Comp.). *Raíces de América. El mundo aymara*, Madrid, Alianza editorial, 1988, pp. 343 – 347.
[270] El cronista Martín de Murúa confirma el temor que los incas tenían al arcoíris: "El arco del cielo, al que llamaban *cuychi*, les fue siempre cosa horrenda y espantable […]. Reverenciábanlo, y no osaban alzar los ojos hacia él. […] Otros decían que salía el arco de algún manantial o fuente y que, si pasaba por algún indio, moriría o le sucederían desastres y enfermedades.", en Manuel Ballesteros (ed.). *Martín de Murúa. Historia general del Perú* (1611 ca) Crónicas de América, Madrid, Historia 16, 1987, p. 438.
[271] Entrevista con Margarita Zenteno Vilca, originaria aymara de Potosí, Bolivia. (Comunicación personal, 24-05-2023).

intensidad del efecto lumínico del sol sobre los objetos y el medio ambiente, antes que la imitación del arcoíris: "El sol andino es tan fuerte debido a la altitud en la que se encuentra el altiplano, en donde el cielo nos parece ser muy azul, las estrellas en la noche son muy brillantes, y los colores naturales, vistos al sol, parece como que brillan con luz propia."[272]

Verónica Cereceda recuerda que la luz en el tejido andino queda plasmada de manera intensa a la vez que suave y dulce, en la transición continuada de las diferentes tonalidades de un mismo color. El efecto coincide con el significado de la palabra *k'isa*, que denomina también los duraznos secos con los que se prepara el famoso refresco de *mocochinchi*. De esta forma, la dulzura en la plasmación luminosa del color se visualiza como un efecto óptico integrado, desplegado en el interior de la *k'isa* como una banda ancha, enmarcada por un contraste más oscuro, cercano al negro, en sus extremos:

> El ojo puede así coger la escala como un todo, unificando los colores a partir de los rasgos dominantes. […] La belleza de las degradaciones descansa, pues, en su reducción. […] Las *k'isa* no son más que una estructura de contraste: sombra vs luz, mediada por el tono intermedio y sus matices.[273]

Otra de las técnicas textiles que también podemos apreciar en el arte de Mamani Mamani son las bandas anchas de color unitario y nítido. Estas se denominan *allqa*, y se disponen en los tejidos mediante colores claros u oscuros. Ejercen un efecto de contraste, pudiendo alternar diferentes franjas de colores de diferente intensidad cromática, aunque también pueden combinarse en parejas de colores primarios con su par complementario: rojo/verde, amarillo/violeta, azul/naranja. Su disposición en el tejido confiere diseños cromáticos que realzan el juego entre la luz y la sombra según se combinan colores claros u oscuros.[274]

La muestra que incluimos a continuación presenta técnicas semejantes de plasmación del color en el textil. Estas composiciones todavía se encuentran vigentes en la confección moderna de los *awayos* bolivianos, siendo útiles para comparar la técnica pictórica de Mamani Mamani. Si atendemos a los siguientes cuadros, (fig. 19 y 21), observaremos diferentes efectos de contraste en la combinación de los colores. Estos se disponen en

[272] Idem.
[273] Verónica Cereceda. "Aproximaciones a una estética andina…", op.cit., pp. 333, 339.
[274] Ibid., p. 336. Existen diferencias a la hora de denominar estas bandas de color. En el artículo de Cereceda, "Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga", son nombradas como *chhuru* en vez de *allqa*, y ambas se confeccionan separadas por los *qallu*, unas estrechas líneas de color claro. Creemos que esta diferencia se halla en las distintas anchuras de las bandas: más anchas en las *allqa* y más estrechas en las *chhuru*.

forma de franjas paralelas, siguiendo el efecto de dilución de las *k'isa*. Tomemos como ejemplo la *k'isa* de tonalidades rosas de la figura 20. Su diseño resulta similar a la forma en que Mamani Mamani representa las montañas en tonalidades rosadas o realiza combinaciones cercanas a la escala cromática. Tanto la *k'isa* como las montañas quedan contenidas en sus márgenes mediante el negro y una claridad cercana al blanco. La profusión del color en las combinaciones de Mamani Mamani se reconoce también en los *awayos* fotografiados, aunque el pintor reserva las tonalidades más claras para conferir volumen a las zonas céntricas de las montañas, o perfilarlas al acercarse al sol. En ese efecto de exposición lumínica utiliza el blanco para los nevados, junto al amarillo y anaranjado para crear los reflejos del resplandor solar. Los juegos de claroscuro se disponen en el paisaje para reproducir una perspectiva del color reduccionista: tonos fuertes y colores oscuros en donde habitarían las sombras, y otros más suaves y claros al ser iluminados por la luz.

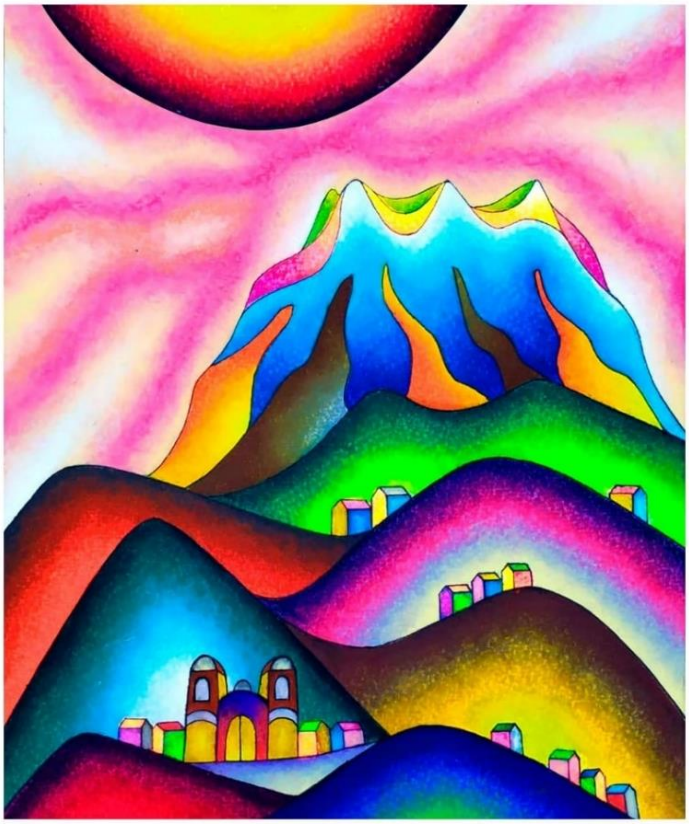

Fig. 19. Mamani Mamani. *Serie Pueblos con soles*. (2022).

Fig. 20. Textil de *awayo* boliviano. Colección personal.

Fig. 21. Mamani Mamani. *Amalgama de montañas* (2019).

Fig. 22. Textil de *awayo* boliviano. Colección personal.

La siguiente ilustración, *Awicha ojos de coca* (fig. 23), muestra un ejemplo diferente acerca del interés del pintor por los textiles andinos. Las formas representadas responden a diseños geométricos también comunes en la decoración alfarera de los *k'eros* ceremoniales y los relieves arqueológicos de *Tiwanaku*. El artista reproduce con gran detalle el tejido que luce el personaje, ocupando casi la superficie total del cuadro, envolviendo en un volumen unitario la figura de la mujer. Si observamos con detalle, todavía podemos observar las degradaciones del color, pero ahora la mayor atracción se concentra en los diseños geométricos y figurativos. La fotografía del *awayo*, en la figura 24, ejerce de modelo comparativo con este cuadro. Muchos *awayos* incorporan diseños esquemáticos populares como la cruz escalonada o *chakana* (fig. 25), la espiral angulada y algunos animales como los que aparecen en el tejido aquí representado.[275]

[275] El animal del cuadro nº23 correspondería al ave del lago Titicaca conocida como *choka* (Fulica ardesiaca). La representación de determinados animales suele indicar la procedencia regional de los tejidos. En la fig. 24 se observa, además de la *choka*, el cóndor de los Andes y el *quirquincho* o armadillo andino (Chaetophractus nationi) natural de la puna.

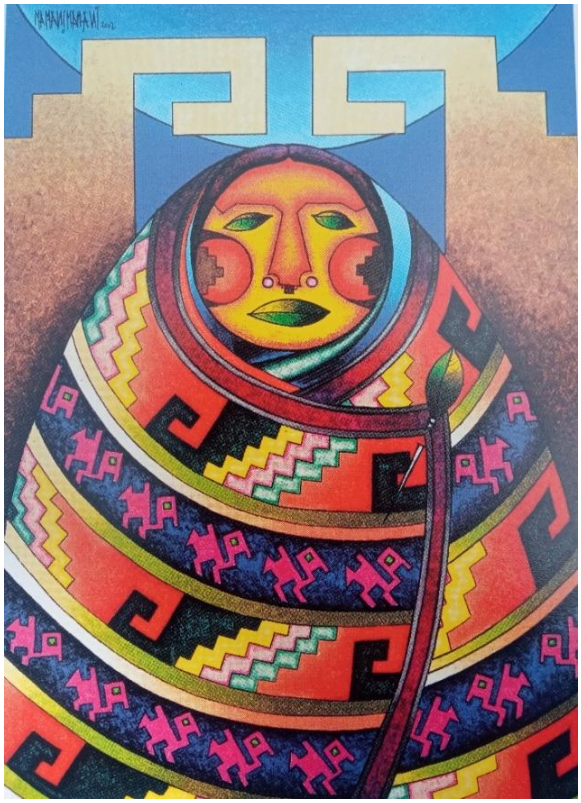

Fig. 23. Mamani Mamani. *Awicha ojos de coca* (2002).

Fig. 24. Textil de *awayo* boliviano. Colección personal.

Fig. 25. Bloques monolíticos con relieves inversos de *chakana*. *Tiwanaku*.

En la obra de Mamani Mamani encontramos muchas referencias sobre la forma tradicional de vestir en las zonas andinas. Retrata a las mujeres del altiplano con voluminosas polleras con *mankhancha* (enaguas), *chompa* (jersey), mantilla sobre los hombros o manta gruesa de abrigo sujeta sobre el pecho mediante un *tupu* o alfiler. El sombrero estilo bombín y las joyas vistosas son a la vez complementos y signos de distinción. Suelen llevar a sus hijos envueltos a modo de *k'epi* (bulto) en *awayos* que cargan sobre sus espaldas. E incluso, mediante la misma técnica, llevan así sus pertenencias durante el trasiego diario, a veces llevando volúmenes pesados. En los últimos años, diversas firmas de moda recuperaron la vestimenta de la chola paceña como emblema de alta costura en Bolivia. Fueron frecuentes la organización de pasarelas con una gran difusión en la prensa nacional.[276]

La idea no pasó desapercibida para el pintor, llevándole a contactar con diversas firmas como Asarti y Kawaii para reproducir sus cuadros a modo de estampados sobre tejidos, formando parte de las pasarelas de moda del país. La experiencia de plasmar su arte sobre el textil alcanza otros ámbitos culturales importantes de los que ya hablamos en el capítulo anterior. También suele ser frecuente la incorporación de sus diseños en los trajes de Carnaval y danzas folklóricas. Incluso llevó a cabo el diseño de los bañadores de las

[276] EFE. "La Paz recibe las nuevas tendencias en la moda de la "cholita" boliviana", en *Fashion network*, (1-08-2009), en: <https://es.fashionnetwork.com/news/La-paz-recibe-las-nuevas-tendencias-en-la-moda-de-la-cholita-boliviana,69561.html> [09 marzo 2023].

concursantes en la selección de Miss Bolivia 2022. El interés por ensalzar el diseño textil en prendas actuales, como motivo de distinción de la identidad indígena, alcanzó también el ámbito gubernamental. Fueron frecuentes las comparecencias públicas del expresidente Evo Morales luciendo americanas exclusivas con incorporaciones de finos tejidos andinos.[277]

En el cuadro *Llokalla llamero* (figura 26), Mamani Mamani nos muestra un personaje portando *lluch'u* o *ch'ullu*, el tradicional gorro andino que visten los hombres. El motivo de las *qarwas* (llamas) suele ser bastante frecuente, siendo representado todavía en los gorros de manufactura moderna. Si atendemos al despliegue del color en esta obra, reconoceremos nuevamente el contraste entre colores complementarios como el rojo y el azul. La degradación del color en diferentes tonalidades, recordando el efecto de las *k'isa*, se concentra claramente en el poncho del personaje. Pero la mayor plasmación lumínica que reproduce la técnica textil se halla en los contornos de la figura. El colorido anaranjado del fondo parece dotarlo de un aura mística, cuando Mamani Mamani funde y difumina las diferentes tonalidades hasta aproximarlas al blanco. La ilusión óptica se manifiesta en un gran contraste de color, lo que transmite una atractiva sensación de volumetría al cuerpo dibujado.

[277] "Elección Miss Bolivia 2022. Las candidatas lucen trajes de baño con diseños de Roberto Mamani Mamani", en *Red Unosur*, (17 julio 2022), en: <https://www.redunosur.com/eleccion-miss-bolivia-2022-las-candidatas-lucen-trajes-de-bano-con-disenos-de-roberto-mamani-mamani/> [08 marzo 2023].

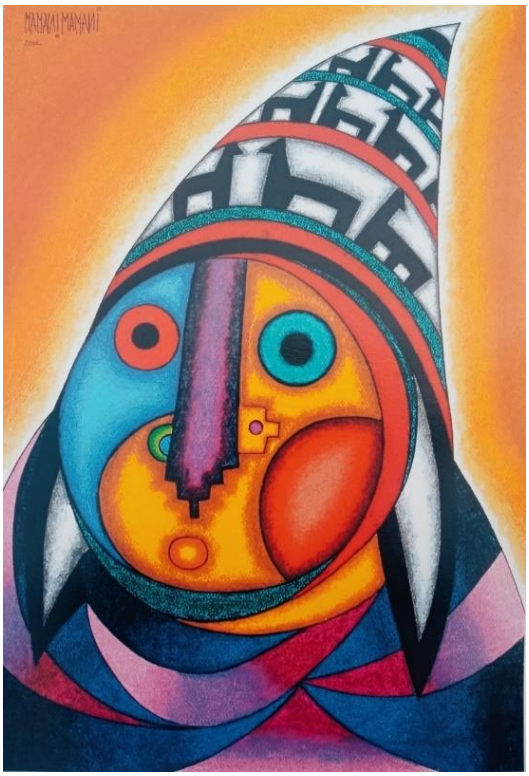

Fig 26. Mamani Mamani. *Llokalla llamero* (2002).

El último ejemplo se trata de una representación del dios solar *Inti* o de la deidad tiwanakota *Wiracocha* (fig. 27). Al observar con detenimiento esta representación resultan reconocibles diversas características que coinciden con los diseños textiles ya estudiados, así como los relieves arqueológicos de *Tiwanaku*. El rostro rectangular recuerda a la figura textil 28, pudiendo distinguir otras decoraciones textiles como la cenefa en forma de zig-zag (fig. 24), los motivos escalonados tiwanakotas (fig. 25) y la incorporación de pequeños rostros denominados *ajllira*, similares al tejido fotografiado en la figura 29.[278] El detalle de la representación de las grandes orejas se corresponde con la creencia popular de que los originarios *tiwanakotas* poseían largos lóbulos como signo distintivo de su raza.[279]

[278] Denominación recogida de Elvira Espejo, natural del *ayllu* aymara de Qaqachaka, en Oruro. Se reproducen ejemplos similares en: Denise Y. Arnold; Juan de Dios Yapita; Elvira Espejo Ayca. *Hilos sueltos*…, op.cit., p. 154, 155.

[279] Información aportada por Margarita Zenteno. Se cree que los aymaras descendientes de la civilización *tiwanakota* poseen las orejas alargadas como rasgo físico distintivo. En Bolivia, a veces se refieren a ellos como "los orejas largas". (Comunicación personal, 24-05-2023).

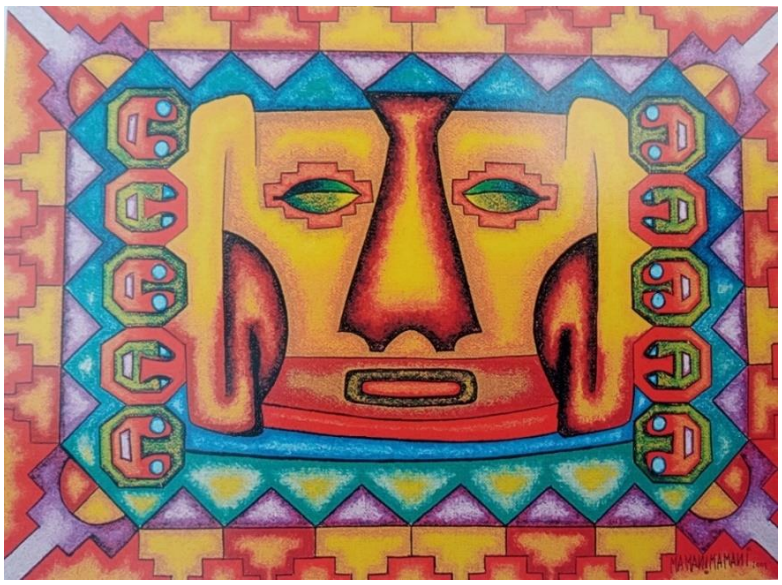

Fig. 27. Mamani Mamani. *Roca Titicaca*. (2008).

Fig. 28. Textil de *awayo* boliviano. Colección personal.

Fig. 29. Textil de *awayo* boliviano con cabezas semejantes a felinos. Colección personal.

Hasta ahora hemos comprobado la importancia del color como una constante invariable en la obra de Mamani Mamani. La expresividad con que los tejidos andinos lucen singulares efectos de color, luz y formas simbólicas sirven de inspiración al pintor, lo que motiva también su interés por exaltar y difundir su identidad aymara. Veamos ahora, en el siguiente apartado, cómo se integra el sentido de la alegría vital que tanto el artista como las comunidades indígenas manifiestan no sólo a través de los colores intensos, sino también mediante su estilo de vida, ejerciendo el modelo del Vivir Bien.

3.2.2. Representaciones para el *suma q'amaña* o Vivir Bien

El término Vivir Bien, o *suma q'amaña* en aymara, es equivalente al Buen Vivir o *sumak kawsay* quechua. Manifiesta un sentido general de vivir en armonía en sociedad y con el medio ambiente. Según Antonio Hidalgo y Ana Cubillo, el concepto procede originalmente de los intelectuales indígenas de la Amazonía ecuatoriana, creado como respuesta reivindicativa ante los programas de desarrollo sostenible y desarrollo con identidad que durante los años 80 llevaron a cabo las entidades de cooperación internacional como el Banco Mundial, el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y, desde 1992, por el Fondo para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas de América Latina y el Caribe (FILAC; Fondo Indígena). Aunque estas organizaciones dinamizaron sus proyectos desde una perspectiva de promoción identitaria tradicional, en la práctica, su

enfoque operacional se dirigió hacia el crecimiento económico, alejándose en el fondo de las reivindicaciones indígenas.

Descontentos con las acciones desarrollistas de procedencia externa, algunos antropólogos idearon una alternativa al desarrollo fundamentada en la experiencia identitaria indígena. La primera vez que aparece el concepto *sumak kawsay* fue en el Plan Amazanga de la Organización de Pueblos Indígenas de Pastaza. La teorización del *suma kawsay* tomaría cuerpo a través del modelo autóctono de la cosmovisión amazónica, con Carlos Viteri como uno de sus primeros exponentes. Antonio Hidalgo y Ana Cubillo aseguran que, gracias a las relaciones entre los movimientos indígenas de Ecuador, Bolivia y Perú, el concepto fue asimilado por los intelectuales de estos países adaptando el término a la realidad de sus territorios, según los parámetros del pensamiento y cosmovisión andinos.[280]

Creemos necesario destacar que la incorporación del *sumak kawsay*, adaptado a la realidad boliviana del *suma q'amaña*, suponía reforzar y apoyar la continuidad de la lucha indígena. Su teorización complementaba las demandas de los movimientos indígenas de documentos aymaras anteriores, como la *Tesis de Pulacayo* o los manifiestos de *Tiwanaku*, impulsando la revalorización de las culturas originarias conforme a la conservación de un estilo de vida único y potencialmente sostenible con el medio ambiente.[281]

La filosofía de vida del Vivir Bien abarcaría otras zonas de Latinoamérica en las que todavía subsisten culturas indígenas, como confirma en su tesis Adriana Rodríguez. La investigadora plantea que el *Sumak kawsay* quechua, el *suma q'amaña* aymara y el *ñande reko* guaraní son expresiones paralelas de la teorización del Vivir Bien. La profundidad de esta ideología forma parte del estilo de vida de la cosmovisión indígena, aunque existan diferencias culturales entre quechuas, aymaras y los pueblos amazónicos. Las premisas centrales de este pensamiento promueven en general un modo de vida comunitario, siguiendo la tradición indígena ancestral para convivir en respeto con todos los seres y el medio natural. Desde la conmemoración del quinto centenario de la resistencia, en 1992, comienza a establecerse una confluencia de propuestas en torno al Buen Vivir como

[280] Antonio L. Hidalgo; Ana P. Cubillo. "Deconstrucción y genealogía del "buen vivir" latinoamericano. El (trino) "buen vivir" y sus diversos manantiales intelectuales", en *International development policy*, 2017, en: <https://journals.openedition.org/poldev/2517#ftn7> [22 marzo 2023].
[281] Guillermo Lora. *Tesis de Pulacayo* (1946); Manifiestos de Tiwanaku (1973) y (1977).

alternativa al desarrollo, en contra de los procesos de asimilación cultural y las políticas neoliberales.

Adriana Rodríguez afirma también que, aunque el Vivir Bien parte de los postulados promovidos por la intelectualidad indígena, vinculándose con la acción de los movimientos indígenas sudamericanos, también se asocia y forma parte de la propuesta decolonial originaria del pensamiento crítico sudamericano. Especialmente, de los teólogos de la liberación, que defendían la viabilidad de la sabiduría ancestral como propuesta emancipatoria en contra de la opresión. Desde la década de los noventa, la ideología del Vivir Bien se ha ido incorporando a las propuestas de otros sectores sociales como, por ejemplo, al ecologismo, al giro decolonial y al feminismo, enriqueciendo el debate en contra del sistema globalizante capitalista, del patriarcado y de las políticas neoliberales desarrollistas y extractivistas.[282]

El *sumak kawsay* y el *suma q'amaña* forman parte, respectivamente, de las Constituciones de Ecuador (2008) y Bolivia (2009). Ambas abogan por el reconocimiento del aporte identitario indígena en la configuración de la nacionalidad de cada país, promoviendo la interculturalidad y la plurinacionalidad de los pueblos originarios. Aunque se habla del Buen Vivir o Vivir Bien en estos gobiernos, a veces estos términos se utilizan bajo fines neodesarrollistas y extractivistas que generan conflictos con los territorios y las formas de vida indígenas. Suele conceptualizarse bajo políticas socialistas, como "socialismo del siglo XXI", "biosocialismo republicano" o "socialismo comunitario", reinterpretando los planteamientos originales del Vivir Bien en función de los intereses gubernamentales.[283]

Para comprender mejor de qué manera la ideología del *suma q'amaña* influye en la obra de Mamani Mamani, nos concentraremos en revisar las conceptualizaciones del Vivir Bien que llevaron a cabo los intelectuales de ascendencia aymara David Choquehuanca Céspedes y Fernando Huanacuni Mamani. Ambas figuras se han vinculado al gobierno de Evo Morales como ministros de relaciones exteriores, siendo David Choquehuanca en la actualidad el viceministro del Estado Plurinacional de Bolivia. Como experto en la cosmovisión andina, colaboró en la incorporación del Vivir Bien en la elaboración del documento constitucional de 2009. También son conocidos los veinticinco postulados del

[282] Adriana Rodríguez. *Teoría y práctica del Buen Vivir: orígenes, debates conceptuales y conflictos sociales. El caso de Ecuador*, tesis doctoral, Bilbao, Universidad del País Vasco / Instituto Hegoa, 2016, pp. 353-355.
[283] Ibid., p. 359.

Vivir Bien desde la perspectiva aymara del *suma q'amaña*, recogidos y difundidos por el diario La Razón. Transmiten un mensaje centrado en potenciar la vida comunitaria desde el respeto hacia la naturaleza, considerada más importante que los propios intereses del ser humano. Las teorizaciones de estos autores acerca de los postulados más importantes de la cosmovisión andina, como la ley recíproca del *ayni*, serán interpretados en imágenes por el pintor.

En sus escritos también defienden la riqueza de la diversidad cultural, el respeto de las diferencias étnicas, así como hacia cualquier ser vivo. El canciller recogió, además, la necesidad de saber comer, beber, danzar, trabajar y comunicarse bien, como aspectos que fortalecen en su justa medida, el beneficio del Vivir Bien en la comunidad. Otras consideraciones a tener en cuenta son el respeto a la mujer, el precepto *ama qhilla, ama llulla, ama suwa* (no seas flojo, no seas mentiroso ni seas ladrón) y el fortalecimiento de la soberanía alimentaria, que fueron integradas en la configuración teórica del Vivir Bien.[284]

Todas estas propuestas lograban estimular la continuidad de la reivindicación indígena al exaltar la pervivencia, en la vida cotidiana, de los fundamentos de la cosmovisión andina. En este sentido, como mencionamos en el capítulo primero, el partido político del MAS-ISP se posicionó como heredero defensor de la lucha indígena, alcanzando su máxima expresión mediante la Constitución del Estado Plurinacional.[285]

Fernando Huanacuni colaboró con CAOI (Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas) para redactar un pequeño libro, a modo de manual, dedicado al Vivir Bien. Su publicación obtuvo una gran difusión, siendo divulgado como declaración de intenciones por parte del gobierno Plurinacional de Bolivia. Su objetivo se centró en explicar y justificar la vigencia del *suma q'amaña*, el Vivir Bien aymara, como propuesta indígena dirigida a establecer "el proceso de cambio" que manifestaba la ocasión de una importante transformación sociopolítica. Se presentó como un tiempo de transición, en el que la historia de la reivindicación indígena culminaría en la consecución del poder a manos del presidente aymara Evo Morales. Este hecho conlleva la necesidad de cambiar las

[284] David Choquehuanca. "25 postulados para entender el "Vivir Bien", en *Periódico la Razón*, 08- 02- 2010, en *Plataforma del Buen Vivir*, en: <http://www.plataformabuenvivir.com/wp-content/uploads/2012/07/Vivir-Bien-Bolivia-Choquehuanca.pdf> [24 marzo 2023].
[285] Consultar en el presente trabajo: "1.1. El proceso de construcción de la identidad (pluri)nacional boliviana", cap.1, p. 44.

estructuras gubernamentales de herencia colonial para adecuarlas al legado ancestral, que según los *amautas* (sabios andinos) denominaron como la ocasión de un nuevo *pachakuti*.

Coincidiendo con los postulados divulgados por David Choquehuanca, la publicación *Vivir Bien - Buen Vivir*, de Fernando Huanacuni, los retoma para desarrollarlos en un completo programa ideológico que justifica su inserción en la perspectiva gubernamental. Se relaciona, por tanto, con referencias dirigidas a justificar su validez, citando los documentos legales asociados al Vivir Bien, como la Constitución de Ecuador y Bolivia, y la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, entre otros. El concepto del Vivir Bien se presenta como ideología común y exclusiva de los diferentes pueblos originarios de Latinoamérica y Centroamérica, como un amplio paradigma comunitario denominado también "cultura de la vida". En este sentido, se trata de establecer diferencias críticas con Occidente, al distinguir el Vivir Bien del "Vivir Mejor" capitalista, cuyo fin perseguiría el progreso desde una sociedad consumista y depredadora de los recursos naturales.

Con el objetivo de demarcar una teoría del Vivir Bien, se justifica la necesidad de respetar y retomar el cuidado de la naturaleza siguiendo la cosmovisión indígena, la defensa identitaria plurinacional y el sistema de organización social comunitario. Estos objetivos serán incorporados tanto en las relaciones con la sociedad como en la gestión del territorio, en perspectivas de trabajo destinadas a gestionar diferentes áreas de interés social como: la economía, la educación, el derecho y la preocupación por la ecología y el cambio climático.[286]

Tras la revisión de estos acontecimientos acerca de la concepción del *suma q'amaña*, estudiaremos algunas de las obras de Mamani Mamani relacionadas con la plasmación del Vivir Bien. Como veremos, sus imágenes proyectan una amalgama de significados que pueden interpretarse desde diversas perspectivas. Desde la tradición andina y la simbología que representa un estilo particular de vida, o bien desde el mensaje gubernamental de unidad nacional bajo la concepción de un Estado Plurinacional, fundamentado en la integridad de la diversidad cultural de Bolivia. En las entrevistas dedicadas al pintor, siempre se posiciona como divulgador de la cosmovisión andina. Entre sus comentarios se encuentran referencias directas a los postulados del *suma*

[286] Fernando Huanacuni. *Buen Vivir-Vivir Bien. Filosofía, políticas, estrategias y experiencias regionales*. La Paz, CAB (Instituto Internacional de Integración), 2010.

q'amaña, por lo que, seguramente, el artista profundizara en ellos gracias a la gran difusión realizada en Bolivia de los textos de Choquehuanca y Huanacuni.[287]

En el cuadro titulado *Mama Uma* (fig. 30), dos grandes manos parecen estrecharse para contener las aguas que fluyen verticalmente en el centro de la composición. En los márgenes de la pintura se representan dos paisajes diferentes iluminados por un gran sol, correspondientes a los diferentes medios naturales de la zona andina y amazónica. Sus características físicas aparecerán representadas en otras obras del pintor, que analizaremos con mayor detenimiento en apartados posteriores. Como comentamos a lo largo de este trabajo, la obra de Mamani Mamani presenta un contenido simbólico que enlaza con la expresión visual de la cosmovisión andina. Pero, además, existen algunas obras que, como esta, contienen significados subyacentes vinculados al momento histórico en el que fueron producidas, formando parte de la experiencia vital y social del pintor acerca del desarrollo sociopolítico de su país.

Desde el punto de vista de la teoría del *suma q'amaña*, los recursos naturales se han gestionado de manera comunitaria y sostenible desde tiempos inmemoriales. El agua y la tierra son elementos fundamentales en la gestión tradicional del territorio para asegurar la continuidad de la vida y el sustento alimenticio. Puesto que la economía de las comunidades dependía de la producción agropecuaria, la gestión de los diferentes pisos ecológicos y su aprovechamiento fueron fundamentales en el desarrollo de las sociedades andino-amazónicas. Incluso, se desarrollaron técnicas agrarias destinadas a aumentar la producción, teniendo en cuenta también un manejo óptimo del agua.[288]

Desde el punto de vista de sus cosmovisiones, se desarrolló una ritualidad vinculada a la observación de los ciclos naturales destinada tanto a aumentar la producción de los bienes y del alimento, como a agradecer y asegurar su disposición. En este sentido, los rituales estaban dirigidos a atraer la abundancia de la tierra, favorecer la protección de los espíritus

[287] Ver, por ejemplo: Roberto Mamani Mamani. "Roberto Mamani Mamani, artista boliviano- Entrevista en RT", en *RT en Español*, 16-02-2021, en: <https://www.youtube.com/watch?v=8urwto-CrPY> [04 septiembre 2021]; Roberto Mamani Mamani, "Mamani Mamani Artista de los Andes", en *Youtube*, 03-06-2020, en: <https://www.youtube.com/watch?v=7XOqBE7Y1Y8> [04 septiembre 2021].

[288] Citamos como ejemplo el cultivo en camellones o *suka kollus*, superficies de cultivo circundadas por canales de agua o *suka uma* que garantizan la humedad en la superficie cultivable. Ver: Wiñaymarka. *Cuaderno de horticultura natural Camellones Suka kollus*, La Paz, Fudación Wiñaymarka Para el Rescate de la Cultura Andina, 1992.

tutelares (*w'akas, achachilas o apus*), atraer la lluvia y garantizar la descendencia humana y del ganado.[289]

En el manual *Vivir Bien* citado con anterioridad, se encuentran diferentes referencias acerca de la gestión comunitaria del agua siguiendo la concepción del *suma q'amaña*. En primer lugar, según la cosmovisión indígena, el agua no se considera un recurso natural para poder ser explotado en beneficio exclusivo de la humanidad. Más bien, se considera como uno de los elementos físicos que, junto al aire, la tierra y el territorio, y el fuego o energía, son importantes en la generación y mantenimiento de las formas de vida del planeta. El agua es una entidad sagrada viva, a la vez que es un derecho comunitario de todas las formas de existencia. Es por ello que Mamani Mamani titula su obra como *Mama Uma* o Madre Agua.[290]

Cuando Mamani Mamani pintó *Mama Uma* en el 2007 (fig. 30), Bolivia acumulaba tras de sí dos momentos históricos en los que la acción colectiva del pueblo logró imponerse ante las presiones de los gobiernos neoliberales y de las empresas transnacionales que pretendían privatizar los recursos hídricos. La producción de *Mama Uma* es una referencia vinculada a la memoria reciente de las guerras del agua de Cochabamba (2000) y El Alto de La Paz (2005), movilizaciones que ya comentamos en el capítulo primero en relación a la primera etapa de liderazgo de Evo Morales.[291] El pintor representa el agua como un importante bien común otorgado por la *Pachamama*, de quien sólo percibimos sus brazos y sus manos al tratar de contener su fluir. El cuadro induce también a una lectura paralela en la que se plasma la unión del pueblo, entre el oriente y occidente boliviano, por la defensa del derecho al acceso público del agua potable.

La primera guerra del agua comenzó a raíz de la venta, por parte del gobierno de Hugo Banzer, de la compañía municipal de aguas Semapa al consorcio internacional Aguas del Tunari. Esta empresa decretó sorpresivamente un incremento de las tarifas de hasta un 300%, con el agravante de una modificación en la ley estatal que controlaba cualquier forma de acceso a este bien colectivo, gravando incluso el aprovechamiento del agua de río, pozos y de lluvia. De tal forma que, quienes no pudieran pagar por su consumo

[289] Información transmitida durante una entrevista con Margarita Zenteno Vilca. (Comunicación personal, 24-05-2023). Según Margarita, los *achachilas* son equivalentes a la voz quechua *apus,* ambos se refieren a los ancestros y señores de las montañas, espíritus protectores al servicio de la *Pachamama*.
[290] "El agua y la visión de los pueblos originarios", en Fernando Huanacuni. *Buen Vivir-Vivir Bien*…, op. cit., pp. 87-90.
[291] Ver: "1.1. El proceso de construcción de la identidad …", op.cit., cap.1, p.44.

acumulando deudas, la compañía tenía el derecho de expropiar sus bienes como dación en pago.

Estos hechos derivaron en protestas civiles convocadas por los movimientos sociales de diferentes sectores, entre los cuales destacaba un joven Evo Morales, por entonces diputado y líder del sector cocalero. El gobierno enfrentó las movilizaciones con la represión de la policía y del ejército, pero la coalición ciudadana, organizada a través de la Coordinadora de Defensa del Agua y de la Vida, logró presionar al Estado hasta conseguir revocar la ley privativa del agua y la expulsión de Aguas del Tunari del país.[292] Resultan significativas las palabras de Óscar Olivera, portavoz militante de esta organización social, con respecto al significado de la reivindicación social por el derecho al acceso público del agua:

> No se puede gestionar la vida si no puedes tener agua. El agua produce la recuperación de los valores, de la cultura de nuestros padres, nuestros abuelos. Cuando se dice que el agua es un regalo generoso de la *Pachamama* y que el agua es de todos, al mismo tiempo el agua es de nadie y, por tanto, nadie -menos una transnacional- puede apropiarse del agua.[293]

El texto referido refleja la injusticia por la expropiación y privatización de los acuíferos, declarando ilegales los sistemas de aprovechamiento solidario utilizados a través de los siglos por las comunidades campesinas. Muchos de ellos fueron construidos mediante el esfuerzo colectivo, destinados a satisfacer las necesidades del campo y de zonas periurbanas con escasos recursos. A pesar de la victoria ciudadana de esta primera batalla, la lucha por el acceso público del agua se manifestó nuevamente en el año 2005 en El Alto, ciudad colindante de La Paz, durante el gobierno de Carlos Mesa. El conflicto se inició a partir de la concesión de los recursos hídricos a manos de Aguas del Illimani, asociada a la empresa francesa Suez Lyonneses des Eaux, financiada, al igual que Aguas del Tunari, por el Banco Mundial. Según la investigadora Susan Spronk, no sería hasta el 2007 que se consiguiera anular efectivamente el contrato. Mientras tanto, el gobierno de Evo Morales logró acceder al poder en el 2006, atendiendo a las reivindicaciones y

[292] Saura J.; Lill F.; Bertelli Michelle. "La guerra interminable: 15 años de lucha por el agua en Bolivia", 30-07-2015, en *El País*, en: <https://elpais.com/elpais/2015/07/13/planeta_futuro/1436796771_984802.html> [30 marzo 2023].
[293] Óscar Olivera, en Carlos Pronzato. "Bolivia, la guerra del agua, 2020", en *Youtube*, en:< <www.youtube.com/watch?v=-7ZnaY0ateo> [29 marzo 2023].

propuestas derivadas de la defensa del agua en Bolivia mediante la creación del Ministerio del Agua.[294]

Otro de los temas relacionados con la gestión y uso del agua, en vías de posibilitar la implementación del Vivir Bien, se fundamenta en el cuidado de su calidad. Según los análisis de los ríos en Bolivia, su salubridad es deficiente. La contaminación por las actividades industriales, agrícolas y mineras derivan en grandes riesgos de intoxicación por exposición a metales pesados. Uno de los más preocupantes problemas de envenenamiento de los acuíferos se debe a la minería extractiva del oro. Según Pablo Villegas, investigador del Centro de Documentación e Investigación de Bolivia (CEDIB), el vertido de plomo, arsénico y mercurio en los ríos está llegando a comprometer la salud de los pueblos indígenas y de las zonas urbanas cercanas a la actividad minera, sobre todo en la Amazonía boliviana y La Paz.[295]

El cuadro de Mamani Mamani podría interpretarse como un llamado a la unidad de la comunidad boliviana para proteger los recursos hídricos como uno de los derechos fundamentales de la humanidad y de los seres vivos para asegurar el sustento de la vida. La gestión del agua debe garantizar un acceso público solidario con la prohibición de cualquier forma de mercantilización. Según Óscar Olivera, esa gestión debe ser como el agua misma: transparente, horizontal y fluyendo en movimiento. Es decir, el colectivo debe velar activamente por su conservación sin afán de lucro, por este bien comunal que es uno de los pilares fundamentales para el sostenimiento del *suma q'amaña*.[296]

[294] Susan Spronk. "Después de las guerras del agua en Bolivia: la lucha por una alternativa "público-social", en *Upside Down World*, 29-04-2008, en: <https://upsidedownworld.org/noticias-en-espa/noticias-en-espa-noticias-en-espa/despude-las-guerras-del-agua-en-bolivia-la-lucha-por-una-alternativa-qpco-socialq/> [30 marzo 2023].
[295] ANF "Extractivismo del oro en la Amazonía pone a Bolivia ante una tragedia masiva de envenenamiento", en *Ocmal. Org*, en: <www.ocmal.org/extractivismo-del-oro-en-la-amazonia-pone-a-bolivia-ante-una-tragedia-masiva-de-envenenamiento/> [29 marzo 2023].
[296] Óscar Olivera, en "Carlos Pronzato. Bolivia, la guerra del agua, 2020", op. cit.

Fig. 30. Mamani Mamani. *Mama Uma* (2007).

La siguiente obra, *Encuentro con la Pachamama* (fig. 31), plasma el paisaje montañoso de la cordillera andina bajo un sol radiante representado en forma de media *chakana*. En la pintura, las montañas figuran personajes femeninos y masculinos envueltos en tejidos tradicionales de *awayo*. Reunidos en el paisaje representan la unión comunitaria que favorece el Vivir Bien. Como vimos en el apartado anterior, el uso de colores vivos en contraste y con efectos de degradado son constantes en la obra del pintor, iluminando las zonas centrales de las figuras al imitar técnicas textiles andinas. En los rostros de los personajes se distinguen formas geométricas propias de la simbología andina, como la media *chakana*, además de la hoja de coca. El conjunto representativo de esta pintura es una referencia directa a las divinidades que habitan los cerros: los *achachilas*, las *awichas* y los *uywiris*. Estas fuerzas sobrenaturales se consideran entidades físico-espirituales de las montañas. Se dice que en ellas moran, o son en sí mismas, los espíritus de los antepasados. Estas energías se trasladan con el viento, pudiendo ser convocadas durante la ritualidad de las ceremonias, velando por la protección de ciertos lugares sagrados ubicados en las cumbres y caminos de montaña, como las *w'akas*.[297]

En el título de la obra, *Encuentro con la Pachamama*, se halla una referencia importante que recoge el sentido místico de la ritualidad andina dedicada al culto de las montañas.

[297] Jesús Contreras. *Subsistencia, ritual y poder en los Andes*, Barcelona, Mitre, 1985, p. 96. El significado del término *w'akas* suele referirse a piedras sagradas consideradas por sí mismas como divinidades.

Llevar a cabo un ritual, en nombre de la *Pachamama*, supone reunirse también con estas entidades e invocarlas a través de guías especialistas, como *yatiris* y *amauta*s, para conseguir favores y su protección. Son considerados espíritus tutelares de la naturaleza, con quienes se establece contacto en forma de ofrendas, oraciones, cantos, música y danzas rituales.[298] En estos ofrecimientos, la hoja de coca siempre está presente, un elemento esencial al que se atribuye una fuerza cohesiva especial cuando se comparte en comunidad, estimulando la apertura del diálogo sincero que fluye desde el corazón de cada participante. La disposición a la interacción comunicativa, facilitada por la hoja de coca, sucede también en el plano espiritual al estimular a través de su convite la conexión mística con las fuerzas de la naturaleza.[299] A lo largo de los siguientes apartados profundizaremos acerca del sentir espiritual que los aymaras sienten hacia las entidades andinas y la hoja de coca. La *inalmama* sigue muy arraigada a la praxis de una ritualidad que despierta gran devoción sumada a un uso social cotidiano. Y como veremos, será un elemento importante en el arte de Mamani Mamani.

Fig. 31. Mamani Mamani. *Encuentro con la Pachamama* (2009).

[298] Manuel Mamani. "El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual", en Max Peter Baumann (ed.). *Cosmología y música en los Andes*, Madrid, Iberoamericana, 1996, pp. 221-238.
[299] Información transmitida durante una entrevista con Margarita Zenteno Vilca. (Comunicación personal, 28-03-2023).

La siguiente obra denominada *Bolivia* (fig. 32) constituye un importante ejemplo de síntesis de los ideales del *suma q'amaña*, que más arriba mencionamos haber sido teorizados por Fernando Huanacuni y David Choquehuanca, integrados y difundidos por el Estado Plurinacional. Estos postulados coinciden con el sentido de unidad nacional a través de la incorporación de algunos símbolos patrios del país. La composición central nos muestra la silueta de Bolivia con una espiral, y a su alrededor, nueve personajes correspondientes a los nueve departamentos que integran el país. Estas figuras aparecen ataviadas con elementos típicos de las diversas regiones e identidades culturales de Bolivia.

Siguiendo la dirección de las agujas del reloj, reconocemos arriba la vestimenta de Potosí, con el *ch'ullu* y el poncho. A su derecha aparece una mujer con *tipoy*, el vestido típico de la mujer del oriente boliviano. Le sigue una figura masculina vestida a la manera de Santa Cruz de la Sierra, con sombrero de *saó*. El personaje que luce el tocado de plumas corresponde a la provincia amazónica de Moxos, en el departamento del Beni. A su lado vemos representado a un hombre del Chaco, perteneciente al departamento sureño de Tarija, al igual que la mujer que le acompaña con sombrero de paja. Correspondiente al centro de Bolivia se ubica el departamento de Cochabamba, representado mediante la mujer con sombrero de copa alta. A su costado, y más hacia el norte, se encuentra el departamento de La paz, con la mujer paceña luciendo el tradicional sombrero estilo bombín. Finalmente reconocemos el personaje masculino de Tarabuco, portando un sombrero tipo montera que pertenece al departamento de Chuquisaca.

Fig. 32. Mamani Mamani. *Bolivia* (2011).

Mamani Mamani representó en los extremos del cuadro el gran contraste de paisaje entre el oriente y el occidente boliviano. A nuestra izquierda se encuentra el paisaje montañoso de los Andes, con el imponente cerro del Illimani, mientras que a la derecha reconocemos los territorios de los valles y la Amazonía, en las tierras bajas. Podemos observar también una de las iglesias barrocas de las misiones jesuitas de la Chiquitanía. Ubicados en el eje longitudinal frontal se hallan representados dos soles con figuraciones de medias *chakanas*. El superior se complementa con dos flores de *kantuta* tricolor (Cantua buxifolia), una especie botánica que tradicionalmente se ha asociado con los colores de la bandera boliviana. En cambio, el sol inferior luce dos formas onduladas que corresponden a la representación de la flor amazónica del *patujú* (Heliconia rostrata).

La flor del *patujú* se convirtió en bandera reivindicativa de los pueblos indígenas de las tierras bajas de Bolivia, como estandarte de los manifestantes de la Confederación de Indígenas del Oriente Boliviano (CIDOB). La bandera blanca con el *patujú* acompañó las marchas en protesta de la construcción de la carretera que atravesaría el interior del

Territorio Indígena y Parque Nacional Isiboro Sécure (TIPNIS). El proyecto generó una gran controversia, puesto que suponía arriesgar la pérdida de una importante extensión de selva amazónica que amenazaba su biodiversidad y el hábitat natural de las poblaciones indígenas. A pesar de que un tramo de la carretera fue construido sin respetar el derecho constitucional de la consulta previa a las comunidades indígenas, su movilización social logró presionar al gobierno de Evo Morales hasta detener el proyecto en el 2011, el mismo año en que Mamani Mamani realizó esta obra.[300]

Aunque el cuadro resulta un tributo a la diversidad cultural de Bolivia, también se interpreta como un llamado a la unidad armónica entre las diferentes naciones del país, que velan y se coordinan por proteger las culturas y sus particulares formas de vida. Dicho cuidado es un objetivo que gira en espiral, según Mamani Mamani, en torno de la conservación del Vivir Bien, el *suma q'amaña*, traducido también como la vida en plenitud y la cultura de la vida. El movimiento en espiral concentra y expande la energía vital, como fuerzas centrípetas y centrífugas que articulan con gran dinamismo las diferentes comunidades en defensa del Vivir Bien. Como vimos anteriormente, el *Pacha*, contemplado como tiempo y espacio, es interpretado en forma de espiral, generando con su energía cada ciclo vital, cada *pachakuti*. La representación de los paisajes tropicales frente a la cordillera andina, enfrentados en su ubicación este – oeste en el cuadro, podría interpretarse como una referencia a la marcha indígena del TIPNIS. Sus integrantes organizaron una manifestación masiva, caminando desde Trinidad hasta La Paz (603km) para manifestarse por la defensa de sus derechos y la conservación de su territorio ancestral.

La siguiente obra (fig. 33) fue creada recientemente por el pintor. Aunque no posee nombre, pertenece a la colección *k'amasa*. En aymara, se concibe este término como la emanación de la fuerza energética vital de cada ser. En el cuadro vemos representados el sol y la luna, con representaciones decorativas en forma de medias *chakana* o cruz escalonada. En un nivel inferior destaca una figura enigmática cuyo rostro presenta cuatro ojos y cuatro manos, exhibiendo, a modo de tocado, una diadema que integra la cabeza

[300] Ana Rosa De Lima; Alexandra Ellerbeck; Romina Castagnino (adaptación). "Bolivia: la carretera cancelada que dio lección ambiental a gran banco brasileño", 26-09-2016, en *Mongabay. Periodismo ambiental independiente en Latinoamérica*, en: <https://es.mongabay.com/2016/09/bolivia-brasil-carretera-cancelada-medio-ambiente/> [05 abril 2023].

del cóndor andino a la izquierda y la del puma amazónico a la derecha, con el añadido de un conjunto de hojas de coca en el centro.

Mediante esta obra, Mamani Mamani plasma el simbolismo de la ley del *ayni* o ley natural de la reciprocidad, uno de los preceptos más importantes del *suma q'amaña*. Carlos Milla trabajó extensamente el tema, valiéndose de fotografías de relieves en templos, como las manos cruzadas de Kotosh y Sechín (fig. 35), e ilustraciones de antiguos tejidos y cerámicas para demostrar la representación de este concepto ancestral. En su libro se aprecian algunas ilustraciones en las que se observa la disposición de unas manos mostrando su anverso y reverso, simbolizando la actitud recíproca de la acción de dar y recibir.[301]

Estas posiciones de las manos las observamos también en la obra de Mamani Mamani, dispuestas hacia los cuatro puntos cardinales más el añadido de los cuatro ojos. Su particular plasmación del *ayni* estaría representando la universalidad del precepto, puesto que, según la cosmovisión andina, es una de las leyes o principios naturales que rigen el sostenimiento de la vida en el planeta. La acción del *ayni* constituye el fundamento para la subsistencia dentro del sistema comunitario de la naturaleza, gracias a la interrelación e interdependencia entre todos los seres del planeta. Mediante la coronación del personaje, identificado como abstracción del *ayni*, y las cabezas del cóndor, el jaguar y la hoja de coca, Mamani Mamani manifiesta que esta ley es sagrada, respetada más allá del territorio de los nevados y la Amazonía. Al estar acompañado del sol y la luna, el precepto representado cobra además una extensión cósmica y planetaria. Su boca, en forma de círculos concéntricos, estaría expresando una idea semejante a la espiral del cuadro *Bolivia* (fig. 32), aunque aquí adopta el sentido de ampliación o reverberación de su mandato, en consonancia con el carácter universal del *ayni*.

[301] Carlos Milla Villena. *Ayni. Introducción a la paleosemiótica*, op. cit.

Fig. 33. Mamani Mamani. Sin nombre. (Díptico). Colección *k'amasa* (2022).

En *Pachamama de la justicia. Ayni* (fig. 34), podemos observar diferentes alusiones al concepto de equilibrio equitativo de la cosmovisión andina. La disposición pareja entre los astros, en el sol y la luna, equivalen a la posición simétrica de los dos cuencos que

sostienen cada uno la mitad de una *chakana*, acompañando la concreción total de la cruz cuadrada central. Junto a la figura femenina de la *Pachamama* con los brazos cruzados y su pollera de formas ondulantes, la composición central adquiere la perspectiva de una gran balanza. En concordancia con el título de la obra, se asocia al sentido ecuánime de la justicia, reforzada con la idea del *ayni* como ley andina de reciprocidad o ayuda mutua entre dar y recibir en su justa medida.

Anteriormente hemos comentado que la representación del *ayni* en forma de brazos cruzados fue ampliamente trabajada por Carlos Milla, contribuyendo a difundir los relieves del templo de Kotosh y del cerro de Sechín, ambos ubicados en Perú. La relación de esta obra (fig. 34) con las teorías de Milla resulta evidente, al observar un parecido singular con la fotografía nº 35 en la definición de los brazos. Este hecho demostraría la asunción, por parte del pintor, de la teoría de los brazos cruzados como representación precolombina del *ayni*.[302]

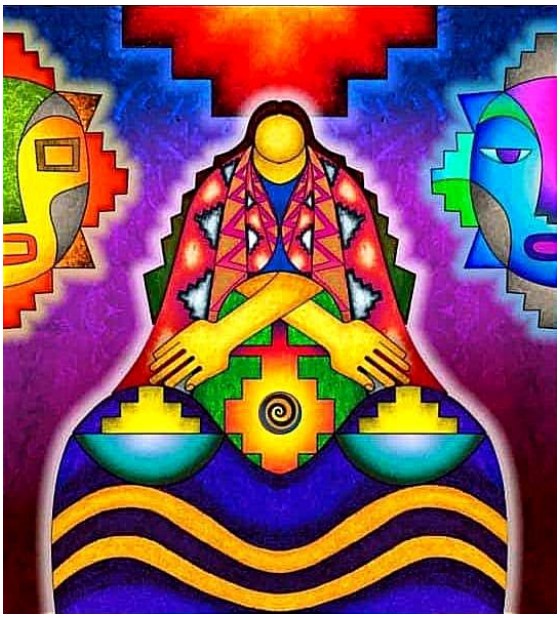

Fig. 34. *Pachamama de la justicia. Ayni* (2021).

Fig. 35. Relieve templo del Cerro de Sechín.[303]

[302] El artista mencionó que *Ayni*, de Carlos Milla, había sido una de sus lecturas preferidas como fuente de inspiración para su obra. (Comunicación personal, 18-02-2023).
[303] Fotografía reproducida en: Manuel F. De la Torre Ugarte Bustos. *Arqueoastronomía andina*, La Paz, Global educación, 2013, p.51. La imagen corresponde a una vista invertida de su posición original. Según el autor, esta sería la orientación común en otros relieves y representaciones de los brazos cruzados de época precolombina.

Curiosamente, el acto recíproco del *ayni*, representado por la operación 2x2 = 4 (quién primero da, más tarde también recibe), implica una reacción de retorno a la inversa (recibir implica luego dar), por lo que obtendríamos como resultado la estructura cuadrangular de la *chakana*. El número 4, configurado en sus cuatro lados, denota un sentido de estabilidad y permanencia del equilibrio. Quizás, debido a este significado, la figura de la *chakana* aparece como nexo visual entre las dos materias para ofrecer y recibir, ilustradas por Mamani Mamani en forma de balanza, en *Pachamama de la justicia*. A continuación, descubriremos la profundidad tan significativa del símbolo de la cruz escalonada en la cosmovisión andina, profusamente representada en la obra del pintor.[304]

3.2.3. La *chakana*. Representación del universo andino

En los Andes, la concepción del mundo fue sintetizada bajo la forma simbólica de la *chakana* o Cruz del Sur. Se ha relacionado de manera tradicional con la constelación que lleva el mismo nombre, fácilmente reconocible en el firmamento nocturno del hemisferio Sur. En la actualidad se reconoce también como constelación Crux, compuesta por las estrellas Ácrux, Gacrux, Becrux y Decrux. El conocimiento popular mantuvo este importante símbolo no sólo como señal de orientación celeste, puesto que fue ampliamente reproducido en diseños arquitectónicos, textiles y alfareros. La sabiduría andina ha utilizado la *chakana* para simbolizar la superposición de los tres niveles que componen la realidad del mundo según su cosmovisión. La *chakana* o *chaka hanan* se concibe como "puente hacia lo alto", a la vez que simboliza la interconexión de todos los elementos que componen la existencia.[305]

Su forma cuadrada escalonada integra la concepción de los cuatro puntos cardinales, los cuatro elementos, las cuatro estaciones y los cuatro costados o *suyus* que conformaron el imperio inca del *Tawantinsuyu*. Bajo la confluencia de dos ejes: arriba y abajo e izquierda y derecha, se organiza la geometría simétrica sagrada de la *chakana*. Sintetiza el orden del espacio-tiempo que dispone las dinámicas constantes para el desarrollo de la vida, sin

[304] Quiroga refiere la operación 2x2=4 en relación a la configuración del *pacha*. A partir de dos energías complementarias (*pa* significa dos, y *cha* energía) se configuran las cuatro energías sinérgicas (tiempo, espacio, materia, energía) que convergen configurando la cuadratura integrada en la *chakana*. Ver: Jorge León Quiroga Canaviri; Marcelo Eduardo Zaiduni Salazar. *La economía de la vida: la bioeconomía ande-amazónica*, Alexgrafics, La Paz, 2022, p. 32.
[305] Ibid., p.38.

olvidar que en el universo todo tiene su correspondiente par complementario, por ello se organiza en dos ejes perpendiculares. El centro de la *chakana* suele representarse de forma esférica, como podemos ver en la figura 37, plasmando la confluencia de las energías cósmicas en conjunción con la Tierra.[306]

La *chakana* suele concebirse como la integración de tres espacios diferenciados que presentan unas características físico-espirituales singulares. Resultan concretados en el *Alajpacha* o mundo de arriba, en donde se ubican los cuerpos celestes como el sol, la luna y las estrellas. Le sigue el espacio inmediatamente inferior, el *Akapacha* como superficie terrestre en donde reside la humanidad, y el *Mankhapacha* o mundo de abajo, poblado por entidades del subsuelo como el *Tío*, el *Supay* y el *Anchanchu*, entre otros. Estos tres espacios suelen aparecer en la obra de Mamani Mamani, pero no siempre enmarcados dentro de la delimitación física de la *chakana*. Esta figura puede interpretarse en base a la inclusión de los tres espacio-tiempos horizontales y sobrepuestos que acabamos de mencionar, como aparecen en la siguiente imagen (fig. 36). El artista los representará en sus cuadros al definir tres dimensiones simbólicas en el paisaje que corresponden al cielo (*alajpacha*), al espacio terrenal (*akapacha*) y las profundidades subterráneas (*mankhapacha*). Podremos reconocer esta misma simbología en las figuras 57 y 58 (pp. 259 y 261) dedicadas a la *Pachamama*.

[306] Porfidio Tintaya Condori. "Sentido de convivencia y construcción de saberes válidos.", en *Revista de investigación Psicológica*, nº12, La Paz, 2014, en: <http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2223-30322014000200003> [12 abril 2023].

Fig. 36. *Chakana* con los tres espacios de la cosmovisión andina.
Artesanía procedente de *Tiwanaku*, colección personal.

Como explicamos al inicio de este capítulo, el espacio-tiempo fue concebido mediante el término *Pacha*, percibido en forma circular o espiral en relación a la ciclicidad renovadora de la naturaleza. Esta concepción espacio-temporal circular y unificada del *Pacha* presenta una visión radicalmente diferente de la idea del paso del tiempo dentro de una perspectiva lineal, propia de la visión occidental. La gran diferencia reside en la comprensión del tiempo de forma cíclica, fundamentada en el modelo agrario, en etapas que presentan un inicio y un final inscritas en una dinámica circular que se repite de forma continua. En cambio, el planteamiento contemporáneo occidental del tiempo, alejado del sistema agrario y concentrado en la idea del progreso acumulativo capitalista, se describe como una flecha que avanza de manera infinita sin mirar atrás. Todavía para las sociedades andinas la ciclicidad del tiempo otorga la ocasión de aprender en base a la experiencia y la observación, permitiendo realizar ajustes en cada nueva etapa, cada *pachakuti*, gracias al conocimiento obtenido del pasado.

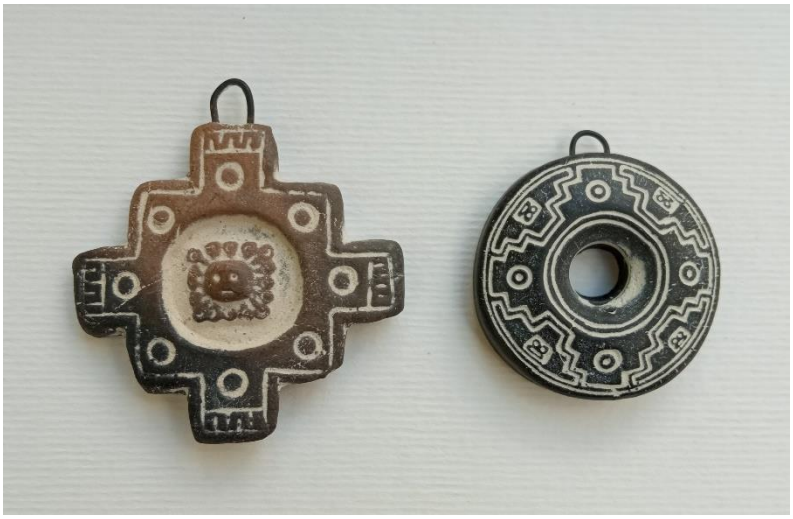

Fig. 37. Diferentes diseños de *chakana* realizados por artesanos de *Tiwanaku*. Colección personal.

A lo largo del estudio de Olivia Harris y Thérèse Bouysse-Cassagne, acerca de los tres *pacha* en el pensamiento aymara, se reflexiona sobre la adecuación del sistema moral cristiano a las estructuras preexistentes de la cosmovisión andina. La lógica aymara no coincide con el orden moral que establece el bien superior ubicado en la santidad del cielo y el mal en las profundidades ardientes del infierno. Durante la evangelización se solapó en muchos casos la doctrina cristiana sobre algunas tradiciones andinas, de manera que se preservaron ciertos rasgos que corroboran la pervivencia de antiguas creencias ancestrales. Tal es el caso del simbolismo de la *chakana* dividida en tres niveles existenciales, que ordena y separa el *alajpacha*, el *akapacha* y el *mankhapacha*, espacios físico-espirituales que en adelante nos ocuparemos de estudiar.[307] Mamani Mamani demuestra de manera sutil el fenómeno de solapamiento del cristianismo sobre antiguos cultos prehispánicos en su obra. Como veremos a lo largo del capítulo siguiente, en algunas de sus pinturas incorpora el imaginario espiritual andino para alterar de manera intencionada la iconografía cristiana.

Según Harris y Cassagne, el *mankhapacha* o mundo de abajo se concibe como un espacio poblado por diablos, pero no tienen un significado estricto como representantes o causantes del mal.[308] Habitualmente se asocian con la extracción minera, con las fuentes

[307] Olivia Harris; Thérèse Bouysse-Cassagne. "Los tres *pacha* del pensamiento aymara del siglo XX", en "Pacha: en torno al pensamiento aymara", en Xavier Albó (Comp.*). Raíces de América. El mundo aymara*, Madrid, Alianza, 1988, p. 246.
[308] Ibid., pp. 247-248.

subterráneas de agua y las cavidades intraterrestres. Son guardianes de las fuerzas productivas de la *Pachamama*, a la vez que guardan grandes tesoros en metales, minerales y piedras preciosas. La descripción de Margarita Zenteno de los seres del *mankhapacha* coincide en gran parte con el estudio de Harris y Cassagne. Conocedora por parte de su padre del culto minero al *Tío*, relata que estas entidades del inframundo son guardianes naturalmente oscuros, poderosos y temibles si se les molesta, incluso casualmente. Para que les dé suerte a los mineros y les proteja en su trabajo, al *Tío* se le paga (o invita) con hojas de coca, cigarro y *trago* (alcohol).[309]

En el estudio de Harris y Cassagne se vincula el culto de los muertos al espacio del *mankhapacha*. Mencionan el culto a los *chullpares* y las *pukara* (fortaleza o sitio arqueológico) en cuanto a su consideración de lugares sagrados poblados por poderosos espíritus antiguos, a quienes se rinde culto entre algunas comunidades para proteger los cultivos.[310] Antiguamente existía la tradición de enterrar a los fallecidos en diferentes lugares considerados sagrados como: las cumbres, junto a los ríos o lagos, y encrucijadas de caminos (*pallqa*). Los niños que habían muerto sin bautizar se consideraban pertenecientes a los cerros, enterrándolos allí como ofrendas para las fuerzas espirituales de estos lugares.

Las autoras sostienen que los muertos no sólo desempeñan una ubicación ordenada en el espacio, también demarcan el tiempo dedicado en su honor. La fiesta de Todos Santos coincide con el mes de noviembre, destinado por los incas al culto de los fallecidos. Se corresponde con la temporada de lluvias (*jallupacha*) y se considera un tiempo sagrado. Con la llegada del Carnaval (*anata*), en febrero o marzo, se festeja el despertar de la tierra fecundada tras las lluvias que dará paso a la producción de alimentos en abundancia. A su vez, esta celebración es conocida como fiesta del *Supay*, el momento de la tradicional danza de la *diablada*, tan popularmente festejada en Oruro. Desarrollaremos este tema, con mayor profundidad, en el apartado nueve de este capítulo, dedicado a las fiestas y su relación con el ciclo productivo de la tierra y los cambios estacionales. La representación

[309] Margarita Zenteno. (Comunicación personal, 24-05-2023).

[310] Escuché de diversas personas de Sucre, Oruro, Cochabamba y La Paz hablar con temor de los *chullpares*. Los refieren como antiguos enterramientos y momias que tienen el poder de "agarrar el ánimo" o "robar el *ajayu*" de las personas que caminan distraídas por sus cercanías. Si el aquejado/a no es atendido con la debida presteza por un *yatiri* especialista, la persona enferma hasta el grado de la muerte. Esta debe someterse a una ceremonia específica para "llamar" y recuperar su "ánimo", entregando una ofrenda especial para saciar el apetito de la entidad.

del *Supay* o diablo andino es frecuente en la obra del pintor, cuando reproduce fielmente las máscaras carnavalescas de esta entidad del *mankhapacha*.

Las investigaciones de Harris y Cassagne llegan a concluir, siguiendo los estudios de Taylor, que: "los muertos venerados en la antigua religión pasaron a representar el diablo cristiano".[311] Seguramente en un intento por parte de los sacerdotes cristianos de acabar con antiguas prácticas indígenas, ordenando enterrar a los muertos en cementerios. De esta forma se controlaba y evitaba la exhumación de cadáveres, también al introducir la idea del juicio final y la resurrección de los muertos, así como la idea del infierno. Pero, aun así, mientras que los aymaras rezan para que el alma de los difuntos vaya al cielo, muchos otros siguen considerando todavía que todos los muertos pertenecen al *mankhapacha*. A menudo se imagina el viaje de los difuntos al otro mundo atravesando grandes extensiones de agua, una creencia que recuerda al mito del dios *Thunupa*, quien después de morir desaparece bajo el lago Poopó.[312]

Las autoras identifican a los espíritus de los cerros, *achachilas* y *awichas* como integrantes también del *mankhapacha*. Se cree que los fenómenos meteorológicos, como la lluvia, el granizo y el rayo, están directamente relacionados con los cerros. Las mismas fuerzas, al igual que los *achachilas*, son sagradas, aunque de carácter ambivalente entre benévolo y malhumorado. Pueden favorecer la prosperidad mediante el crecimiento de las cosechas y promover la reproducción del ganado, o causar desgracias destruyendo cultivos, provocar inundaciones o sequías y matar mediante el rayo. Son frecuentes las dedicaciones de ofrendas a los *achachilas* para ayudar en la producción agrícola, la protección personal y familiar, y la curación física de enfermedades.[313]

La antropóloga Ïna Rosing publicó amplios estudios acerca de las ofrendas de los sabios *kallawayas* destinadas a devolver trabajos de magia negra y otros tipos de curaciones mágicas. Estas ofrendas se preparan a modo de platillos de comida con elementos considerados del gusto de las entidades convocadas, para satisfacerlas a cambio de un trabajo encomendado o despacharlas en caso de enfermedad. Otros oficiantes como *yatiris* y *ch'amakanis* del altiplano realizan curaciones con fines similares. A menudo estas ofrendas se dirigen a *achachilas* y *w'akas*, seres considerados protectores y

[311] Olivia Harris; Thérèse Bouysse-Cassagne. "Los tres *pacha…",* op. cit., p. 253. Aunque no aparece citado en el texto, las autoras se refieren al artículo publicado por Gerald Taylor. "Supay", en *Amerindia*, nº5, París, 1980, pp. 47-63.
[312] Ibid., p. 255.
[313] Ibid., pp. 259-260.

guardianes de la *Pachamama*, asociados a las entidades del *mankhapacha*. Normalmente, la consideración de ofrenda negra o gris viene condicionada por la especialidad del oficiante y el carácter del trabajo a realizar, no por la naturaleza intrínseca de la entidad convocada.[314] Mamani Mamani representa a los achachilas al otorgar rostros a las montañas, manifestando que en los cerros habitan estos espíritus de la naturaleza, como vimos en *Encuentro con la Pachamama* (fig. 31, p. 210).

El segundo nivel de la *chakana* se encuentra ordenado por el espacio del *akapacha*: el espacio que ocupamos la humanidad y el conjunto de seres vivos en el mundo físico. Juntos habitamos la superficie de la *Pachamama* alimentados por ella. Vicenta Mamani la refiere en aymara como nuestra *Q'amañ Tayqa*, y la traduce como casa cosmológica o morada madre, "en donde existen una serie de prácticas comunitarias que las familias unidas van construyendo dentro de ella, la vida en el tiempo y espacio de manera sostenible en lo material y espiritual."[315] Esta definición resulta muy cercana a la concepción del *suma q'amaña* que tratamos con anterioridad. Hace referencia al estilo de vida del Vivir Bien como dinámica natural que rige la sostenibilidad del mundo físico en el que vivimos, formado por una comunidad de seres que viven en armonía con la naturaleza. La práctica comunitaria que nos hermana a todos, como hijos de la *Pachamama*, tiene que ver con el respeto hacia los demás seres vivos y el ecosistema que nos rodea, teniendo en cuenta las relaciones de interdependencia entre todos nosotros (*jiwasa*).

Entre los aymaras es común reconocer que el papel del ser humano, en este mundo del *akapacha*, es el de cuidador de la naturaleza, criador -en vez de productor- de los cultivos agrícolas, del ganado y de los animales domésticos. El *amauta* Policarpio Flores hablaba en el mismo sentido de crianza de la vida hacia el cuidado de la *Pachamama*, que nos cría y nos entrega el sustento para vivir: "Para nosotros no hay Dios [cristiano]. Entre nosotros existe el que nos cría, el que nos da vida; si no tuviéramos alguien que nos da vida, nosotros no estaríamos vivos. Todo eso está escrito en la Puerta del Sol [de *Tiwanaku*]."[316]

[314] Ina Rösing. *Cerrar el círculo: la curación gris como tránsito entre la negra y la blanca. Rituales nocturnos de curación en los Andes bolivianos*, colección mundo Ankari, vol. 4, Madrid, Iberoamericana, 2008.
[315] Vicenta Mamani Bernabé. "La visión del *pacha* desde la mujer aymara", en Vicenta Mamani y Calixto Quispe. *Pacha*, Cochabamba, Verbo divino, 2007, p. 61.
[316] Policarpio Flores Apaza et al. *El hombre que volvió a nacer. Vida, saberes y reflexiones de un amawt'a de Tiwanaku*, La Paz, Plural, 1999, p. 213.

El investigador boliviano Jorge León Quiroga y el *amauta* Marcelo Eduardo Zaiduni añaden algunas consideraciones importantes acerca de la concepción del *akapacha*. Señalan que la dualidad, femenino-masculino, es una ley fenoménica que rige y ordena este espacio-tiempo. El transcurso de los días en el *akapacha* se encuentra delimitado por dos mitades temporales en sucesión continua: el día y la noche, regentados por el sol y la luna. Así como existe el espacio masculino ubicado en las alturas (*orqo suyo*), existe también el espacio femenino situado en contraste, en menor latitud, hacia las aguas de los ríos y lagunas (*uma suyo*).[317] Todas estas relaciones del ser humano con el medio ambiente, concebido como *Pachamama*, son reconocibles en la obra del artista. Las explicaciones del pintor acerca de su obra refuerzan el sentido de respeto e integración del habitante andino con la Madre Tierra plasmada en sus pinturas.[318]

Si retomamos el popular dibujo que Santacruz Pachacuti hizo del altar del templo de *Qoricancha* (fig. 17, p.176), observaremos esta misma representación del medio natural. Sitúa en su esquema a la pareja humana ubicada en el centro del plano físico. Observan el firmamento con el sol, la luna, las estrellas y la constelación de la Cruz del Sur o *Chakana*. A su izquierda se encuentran las representaciones de la *Pachamama*, el arcoíris, el rayo, el río Pilcomayo y unos pequeños círculos que, según Carmen Bernand, corresponden a fuentes de agua. A la derecha de la pareja se representan las nubes, *Mamacocha* (madre agua), un árbol y una especie de tigre, identificado por la misma autora como el granizo. La cuadrícula de la zona inferior del dibujo correspondería a la representación de parcelas de cultivo. Como podemos apreciar, el diseño de Santacruz Pachacuti muestra el papel de la humanidad como observadora del espectáculo natural, a la vez que la sitúa en el centro del espacio-tiempo que integra el *akapacha*.[319]

El tercer nivel simbólico de la *chakana* está representado por el *alajpacha*. Un espacio concebido como la morada del *Tata Inti* (el dios sol) y de su esposa *Mamaphaxi* (la luna), además de una gran variedad de santos cuyos cultos se festejan entre las diferentes comunidades de diversas localidades. Algunos de ellos ejercen el título de patrones guardianes, siendo denominados "milagros". El culto a los santos parece retomar antiguas

[317] Jorge León Quiroga; Marcelo Eduardo Zaiduni. *La economía de la vida*, op. cit., pp. 32-33.
[318] Ver, por ejemplo: Roberto Mamani Mamani. "Roberto Mamani Mamani, artista boliviano- Entrevista en RT", en *RT en Español*, op.cit.; Roberto Mamani Mamani, "Mamani Mamani Artista de los Andes", en *Youtube*, op.cit.
[319] Carmen Bernand. "Don Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, "sacerdote" del cerro.", en *Runa. Recursos para las ciencias del hombre*, vol. 40, nº1, pp. 5-19, 2019, en: <https://www.redalyc.org/journal/1808/180860474001/html/> [10 abril 2023].

creencias en relación a los cerros guardianes y lugares sagrados, por lo que estas entidades católicas son veneradas como si habitaran físicamente en estos espacios, sobre todo si existen santuarios en la zona. Las investigadoras Harris y Cassagne se interesan por el fenómeno de coexistencia paralela entre los cultos andinos y los cristianos, llegando a identificar una convivencia que pervive en una simbología a menudo ambivalente para ambas tradiciones.

A lo largo de su análisis reflexionan acerca de las características fundamentales del *alajpacha*, destacando que, gracias al poder del sol, este espacio se rige por su poder ordenador sagrado. Gracias al *Tata Inti* y *Mamaphaxi* ordenan el día y la noche en el tiempo del calendario solar y lunar, los solsticios y los equinoccios. En cambio, las fuerzas meteorológicas suelen ser impredecibles, perteneciendo a los cerros, al mundo indomable del *mankhapacha*. También señalan las diferencias y similitudes en la dedicación de las misas a Dios y los santos, celebradas de día ofreciendo pan y vino, mientras que en la noche se dedican las *mesas* (o misas) a la *Pachamama* o a los *achachilas*, "despachando" ofrendas elaboradas con planta *k'oa*, tierra *millu* y hojas de *coca*. El carácter del Sol y los santos suele ser benevolente, mientras que los seres del *mankhapacha* resultan caprichosos y ambiguos, provocando a veces la enfermedad y exigiendo ofrendas para satisfacer su apetito.[320]

Frente a estas consideraciones, las autoras se cuestionan si la *Pachamama* llegaría a ser un punto de encuentro entre el mundo de arriba y el de abajo, puesto que a menudo también se identifica como consorte del Sol, y a su vez, participa del poder inhóspito y fecundador gestado en el *mankhapacha*. Igual que los *achachilas* y las *w'akas*, la *Pachamama* también hambrea y exige ofrendas a cambio de producir la abundancia de las cosechas. En cambio, posee las virtudes de deidad amorosa, ya que gracias a su poder generador alimenta a la humanidad y a los animales, promoviendo un vínculo familiar con sus propias criaturas. La *Pachamama* posee también un poder ordenador del espacio y del tiempo que participa del paso de las estaciones. Los seres humanos aprendieron a observar sus señales y a domesticar el espacio salvaje, fomentando la agricultura y el pastoreo de animales.[321] Como veremos en el apartado siguiente, la visión que nos ofrece

[320] Olivia Harris; Thérèse Bouysse-Cassagne. "Los tres *pacha…",* op. cit., pp. 264-268.
[321] Ibid. pp. 269-270.

Mamani Mamani de la *Pachamama* suele ser amable, caracterizada como una gran madre que regala sus frutos de forma abundante para todos sus hijos.

Revisemos ahora cómo estas consideraciones, acerca de la *chakana*, se integran en la visión creativa de Mamani Mamani. En muchas de sus entrevistas, en las que habla de la representación simbólica de la cosmovisión andina en sus cuadros, suele dirigir algunos comentarios sobre la disposición de la *chakana* y la definición abstracta de los tres espacios del *pacha* sintetizados en este símbolo:

> Nosotros estamos en conexión con el *alajpacha*, el *akapacha* y el *mankhapacha*, todo está relacionado, en armonía, si lo rompemos entraremos en crisis, en caos. Eso se diferencia de la cultura occidental. Cuando tomamos una bebida *ch'allamo*s, estás pidiendo permiso y agradeciendo de lo que tú estás tomando. Nos hemos olvidado de nuestros orígenes, y el conocimiento de estas comunidades es retornar a las raíces, algo fundamental para el ser humano.[322]

El artista hace referencia aquí al sentido de interconexión del ser humano con su entorno. De sus palabras deducimos una concepción de unidad que articula la integridad lógica e interdependiente entre los tres espacios del *pacha* sintetizados en la *chakana*. El pintor plantea que actuar en contra del sostenimiento natural significa el caos, dando paso a la desestabilización del sistema, lo que origina episodios de crisis que deben ser corregidos para restablecer nuevamente la armonía alterada. Mamani Mamani concibe el símbolo de la *chakana* como sagrado, puesto que lo asocia con el acto espiritual de *ch'allar* hacia los cuatro puntos cardinales, ofreciendo libaciones como ofrendas de agradecimiento a la *Pachamama* para asegurar la continuidad de la vida.

Mamani Mamani dedicó algunos cuadros en los que la *chakana* posee un protagonismo especial. De hecho, este símbolo es tan importante en la cultura andina, que tiende a reproducirlo en la gran mayoría de sus obras. Lo reconoceremos formando parte de la composición de los rostros de los personajes o acompañando las composiciones pictóricas como motivo decorativo, siendo su forma más común la media *chakana*. Si atendemos al cuadro *Radiante de Cruz*, en la figura 37, la silueta de la *chakana* enmarca de forma enfática la representación central. Su diseño resulta particular en cuanto combina la cruz

[322] Mamani Mamani en "Roberto Mamani Mamani, artista boliviano"- Entrevista en RT", 16-02-2021, en *RT en Español*, en: <https://www.youtube.com/watch?v=8urwto-CrPY> [04 septiembre 2021].

cuadrada estática, de eje longitudinal y vertical, con el diseño de la *chakana* en movimiento, en forma de aspa.

Si bien este tipo de *chakana* podría confundirse con la *crux decussata* de San Andrés, en realidad se trata de un diseño frecuente en los tejidos andinos. El contraste de color en la secuencia concéntrica de los perfiles lineales de las *chakana,* y en los degradados hacia el interior de las figuras, reproducen técnicas textiles bastante habituales en la práctica del pintor. La representación del centro, enmarcado por un cuadrado negro, destaca las siluetas de cuatro serpientes que dibujan de forma simétrica el esquema de la *chakana*. El rostro, caracterizado mediante formas escalonadas, muestran un *Tata Inti* llorando semejante a la figura del *Wiracocha* de la Puerta del Sol de *Tiwanaku*.

En la siguiente fotografía (fig. 38) observamos una bolsa de mano procedente de *Tiwanaku*, realizada en fibra natural de llama sin teñir. A menudo, las fibras de diferente color se utilizan mezcladas para producir nuevos colores, como las bandas grises de los extremos, o bien de forma pura, procurando aquí el contraste blanco y negro. En la banda central de la bolsa se reproducen dos cruces aspadas que recuerdan al perfil de la *chakana* o cruz cuadrada inclinada del cuadro del pintor (fig. 37). El mismo diseño se asemeja también a la disposición simbólica que identificamos como ley del *ayni*, en las cuatro manos en forma de equis de la ilustración 33. Como hemos visto hasta ahora, la simbología textil y sus efectos de disolución y contraste del color fueron captados por Mamani Mamani, inspirando en gran parte su técnica artística y la composición de sus cuadros.

Fig. 37. Mamani Mamani. *Radiante de cruz* (1995).

Fig. 38. Bolsa de mano aymara, Colección personal.

El siguiente cuadro, *Inti Cruz* (fig. 39), presenta un diseño de *chakana* diferente, configurado a partir de seis medias *chakana* que enmarcan una forma circular. El rostro de forma esférica, en el interior de la composición, sintetiza la unión del astro solar con el lunar en su fase media. Los motivos lineales y la geometría decorativa completan un rostro sonriente en la cohesión de la figura representada. Como ya estudiamos más arriba, el centro de la *chakana* suele interpretarse como el espacio en el que confluyen las fuerzas cósmicas, representado por Mamani Mamani como la unificación entre el sol y la luna. El color azul otorga profundidad, en un efecto de transparencia que concuerda con la plasmación del espacio celeste al recrear el cielo diurno del *alajpacha*, en donde se ubican los astros.

La *chakana* se representa aquí como un cuerpo de luz radiante capaz de desplazar la oscuridad. Como en la técnica de los tejidos, los colores claros se mezclan con negro opacando su luminosidad, creando el perfil y la sombra de sus volúmenes. Las medias *chakana* contienen los colores de la llama prendida, y al mezclarse el amarillo con el rojo, producen tonos medios anaranjados que el ojo del espectador no llega casi a diferenciar, fusionándolo como un todo. Este efecto de superposición o degradación de los colores transmiten una sensación vibrante del color, reproduciendo junto a las bandas enmarcadas en negro la sensación luminosa de un brillo oscilante abriéndose paso en la oscuridad. El efecto contrasta con la nitidez de las formas centrales de la *chakana*. Si bien fueron también trabajadas mediante degradados de color y definición de perfiles en negro, la delimitación de sus bordes es mínima, concentrando así la fuerza lumínica en su interior.

Fig. 39. Mamani Mamani. *Inti cruz*. (2001).

La figura 40 constituye otro ejemplo de *chakana* particular cuyo centro presenta un rostro enmarcado por la geometría de la cruz andina. El título de la obra, *Cruz cuadrada*, juega con la división geométrica que desarrolla el pintor en una multitud de cuadrados, conformando en su totalidad una cruz escalonada. Cada uno de ellos presenta un rostro reconocible, aunque quede ubicado del derecho, del revés y de costado. La combinación de colores en los cuadrados recuerda al estandarte andino de la *wiphala*, símbolo de unificación de la diversidad de naciones por la defensa de los derechos indígenas (fig. 41).

La unificación de los símbolos de la *chakana* y la *wiphala* representan una doble lectura del sentimiento de pertenencia cultural indígena. Si tenemos en cuenta la datación de esta obra, había transcurrido tan sólo un año desde la fundación del partido político del MAS IPSP, dirigido por el expresidente aymara Evo Morales. Desde entonces, el MAS lideraría las protestas sociales que se llevarían a cabo en Bolivia, tal y como vimos en el capítulo primero. La *wiphala*, símbolo tradicional de origen *tiwanakota*, ondeó como estandarte de la lucha indígena quechua-aymara en representación del movimiento indianista-katarista de los años 70. Y más adelante, llegaría a convertirse en símbolo nacional junto

a la bandera boliviana, presente en la sede estatal y los actos oficiales, tras la Constitución del Estado Plurinacional en 2009.[323]

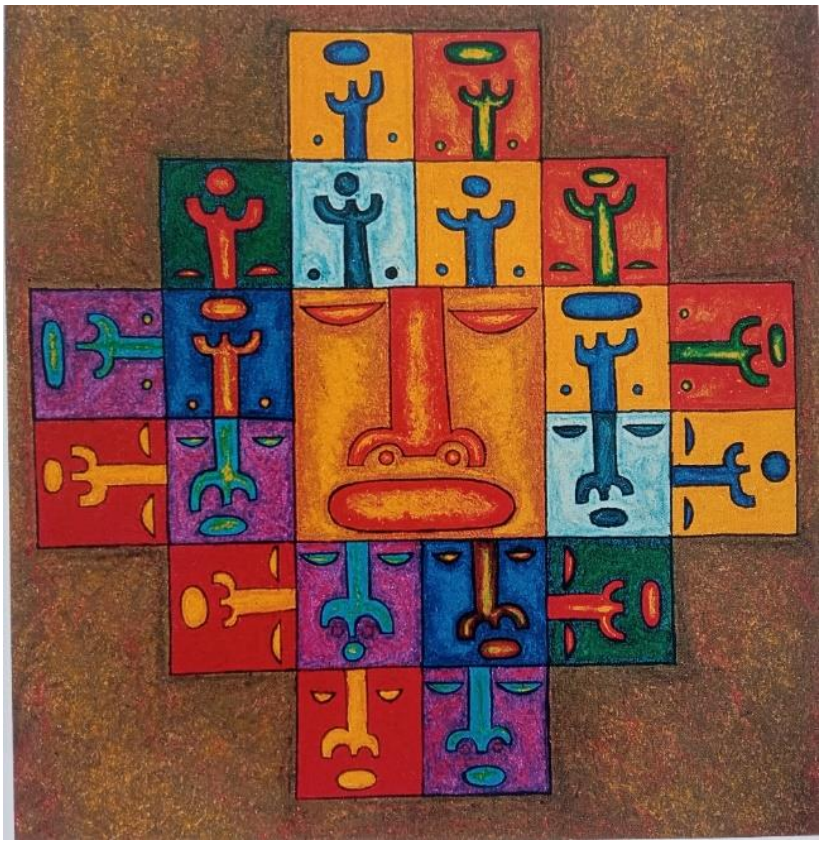

Fig. 40. Mamani Mamani. *Cruz cuadrada* (1998).

[323] Héctor Parra. "La sociología de la imagen como anclaje crítico descolonizador. Aportes desde el movimiento indianista katarista de Bolivia", en *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, nº8, Universitat de València, 2015, p. 67, en:< <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/issue/view/539/showToc> [27 abril 2023].

Fig. 41. *Wiphala* ondeando al viento.

Mamani Mamani representó el símbolo de la *chakana* integrándola o fusionándola con otras figuraciones pictóricas. Podemos reconocerla en el centro de la figura 42, conformada por cuatro formas escalonadas que componen los cuatro costados de la *chakana*. Estos cuatro retazos destacan en el centro, iluminados por un fondo amarillo que parece disipar la oscuridad, mezclándose con un tono verdoso hasta llegar al negro intenso, cuyo perfil romboide delimita el lomo de la figura representada. Identificada por el pintor como *jampatu* (sapo), corresponde a uno de los animales asociados con el culto de la *Pachamama*. Los diferentes azules del fondo se ordenan en franjas que incrementan la saturación del tono a medida que se alejan del perfil de la figura, contrastando con el sombreado de sus extremidades para crear un efecto lumínico de realce.

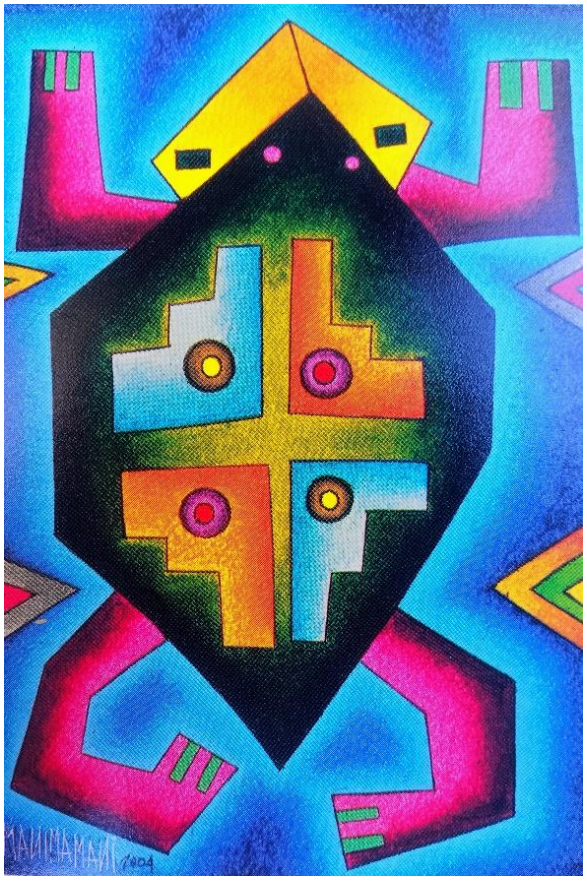

Fig. 42. Mamani Mamani. *Jampatu de la cruz andina*. (2004).

La figura 43 presenta un ave cuyas formas componen la geometría de la *chakana*. Esta domina la composición en la zona central, dividida por un eje longitudinal adornado por otras medias *chakana*. La profusión de esta simbología, unida a la expresión hierática de la figura, refuerzan el sentido sagrado de la representación. Su esencia sacra coincide con la combinación de colores que aportan una unidad simbólica a su interpretación. El color rojo sangre -*wila*, en aymara- se identifica con la vitalidad de la *Pachamama,* en correspondencia al nivel medio del *akapacha*. Este rojo contrasta con la gama de azules relacionados con el *alajpacha*, el nivel superior de los cuerpos celestes. El violeta surge de la unión rojo y azul, un color algo oscuro en alusión a la profundidad terrestre del *mankhapacha*. El color dorado del centro de la *chakana* se combina junto al rojo y el negro, en conjunción simbólica con los tres niveles de la cosmovisión andina: dorado como el sol para el *alajpacha*, rojo como la *Pachamama* para el *akapacha* y negro profundo para el interior del *mankhapacha*.

Fig. 43. Mamani Mamani. *Ave de la cruz cuadrada* (2008).

Hasta ahora hemos podido ver la multiplicidad de asociaciones integradas en la significación de la *chakana*. Como vimos, en la geometría de esta figura se concentra la síntesis del mundo andino, resumiendo las principales características de su cosmovisión: la observación del equilibrio natural en las relaciones equitativas entre pares complementarios. Aunque la *chakana* sea recordada observando el cielo en la constelación de la Cruz del Sur, como motivo decorativo y signo representativo de la cultura andina, suele concebirse como herramienta organizativa de la orientación espacio-temporal.

De tal modo que, las relaciones entre arriba y abajo e izquierda y derecha se ordenan, por ejemplo, como representaciones de los cuatro puntos cardinales, las cuatro estaciones, e incluso los tres niveles horizontales de la totalidad del *Pacha*. Esta concepción abstracta, y también mística del territorio, tiene mucho que ver con la interacción físico-intuitiva de sus habitantes con el paisaje, dotándolo de un animismo mágico al reconocer un complejo mecanismo de interrelaciones naturales que sostienen el milagro de la existencia.

Dedicaremos el próximo apartado a estudiar esta interesante cuestión acerca de la concepción simbólica del paisaje boliviano.

3.2.4. La conexión con el paisaje como legado ancestral. "Toda la energía de los Andes"

La plasmación del paisaje boliviano juega un importante papel en la obra de Mamani Mamani. A lo largo del capítulo primero ya estudiamos la relación de la obra del pintor con la corriente del culturalismo telúrico. Desarrollada a lo largo de la década de los 30 por importantes intelectuales bolivianos a partir de la influencia de la corriente determinista, su principal expresión se halla en la influencia del medio sobre el desarrollo sociocultural del ser humano. El popular filósofo boliviano Guillermo Francovich nombró a esta corriente "Mística de la tierra", enumerando los intelectuales que contribuyeron a su desarrollo literario. Fue común entre ellos exaltar la fuerza del paisaje abrupto de la cordillera andina. [324]

El mismo Francovich escribió acerca de la fuerza cósmica expresada mediante la naturaleza en su libro *Pachamama* (1942). Coincidiendo con otros autores de renombre expresó el ímpetu que infundía el paisaje en el carácter de sus pobladores originarios, denominándolo "influencia cósmico-telúrica". Francovich la describía como una fuerza capaz de inferir en la psique, en la creación de un "subconsciente cósmico" desarrollado a lo largo del tiempo entre los indígenas. Según el autor, este hecho justificaría el origen de las creencias animistas con respecto al medio natural que habitan. Mamani Mamani retoma esta idea de fuerza telúrica para denominarla "energía de los Andes", haciendo hincapié en el origen geográfico y cultural de su arte.[325]

El paisaje de la cordillera andina influyó notablemente en el desarrollo de la conciencia nacional boliviana, así como en la literatura y el arte a lo largo del tiempo. En el capítulo primero comentamos que muchas de las obras literarias inspiradas por el culturalismo telúrico se vieron influenciadas también por el indigenismo que, por su aporte al nacionalismo, en poco tiempo se convirtieron en referentes clásicos de la literatura

[324] Consultar en este trabajo: "1.3. La corriente telúrica-identitaria de la Mística de la Tierra en Mamani Mamani…", cap.1, pp. 64-66. Ver también: Guillermo Francovich. *La filosofía en Bolivia*. La Paz, Juventud, 1987.
[325] Ver en la presente tesis, p. 65. Y el libro de: Guillermo Francovich. *Pachamama*, Asunción, Paraguay, La Colmena, 1942.

boliviana. Tal fue el caso de las obras de Fernando Díez de Medina, con *Nayjama* (1950) o *La teogonía andina* (1973), reconocidas en la constitución de un bagaje cultural importante, tanto para el desarrollo del sentimiento nacional identitario como para la concepción y desarrollo de la obra de Mamani Mamani.[326]

Aunque la cordillera andina es un tema constante en la obra del pintor, la variabilidad del paisaje boliviano también aparece en su pintura, abarcando la extensión del altiplano, el lago Titicaca, los valles orientales y la selva amazónica. Durante el apartado dedicado al *suma q'amaña* ya comentamos, en relación al cuadro dedicado a Bolivia (fig. 32, p. 212), de qué forma Mamani Mamani representaba los paisajes característicos de las diferentes latitudes del país. Estudiaremos en este apartado una selección de sus pinturas en las que reconoceremos la diversidad del territorio boliviano.

En la tradición andina de los aymaras, la dedicación de ofrendas a enclaves naturales considerados sagrados cobra una importancia especial, evidenciando la pervivencia de algunas costumbres ancestrales. Por ejemplo, durante la dedicación ritual asociada a la quema de ofrendas, el oficiante dirige sus saludos y la apertura del espacio ceremonial agradeciendo a los cuatro puntos cardinales. Previamente se ha encendido un fuego alrededor del cual se disponen los asistentes. Durante el proceso se nombra a la *Pachamama* y a las cumbres principales (*achachilas*), considerados guardianes protectores de los participantes, presentándoles respeto con la *ch'alla*. Generalmente consiste en una libación de alcohol que se ofrece a la tierra mientras se invocan los nombres de las grandes montañas como el *Illimani*, el *Wayna Potosí* o el *Illampu*, entre otros.[327]

Las montañas son consideradas entre los aymaras como las fuerzas sagradas más importantes del paisaje. Se les suele rendir culto en lugares reservados para la dedicación de ofrendas como las *apacheta* y las *wak'a*. Las investigadoras Olivia Harris y Thérèse Bouysse afirman que los lugares de transición entre un lugar y otro, como las encrucijadas de caminos y las confluencias de ríos (*pallqa*) son espacios de concentración de estas entidades espirituales de la naturaleza. Otros lugares como manantiales, lagunas, cuevas,

[326] Guillermo Francovich. *La filosofía en Bolivia*, op. cit., pp.228-229; 231-235.
[327] Margarita Zenteno. Explicación del ritual de la entrega de ofrendas (pago o despacho para la *Pachamama*) mediante el fuego o *tata nina*. (Comunicación personal, 28-03-2023).

quebradas y minas conectan el *mankhapacha* con el *akapacha*, siendo enclaves poderosos hacia los que se debe guardar el debido respeto por su carácter sagrado.[328]

Algunas de estas montañas tienen un carácter protector de las comunidades. Se les suele agradecer con ofrendas regulares, coincidiendo con las festividades, siendo nombradas en las *ch'allas*. Otras, en cambio, se consideran dominadas por entidades salvajes y peligrosas. Estas suelen ser objeto de ofrendas en el caso de que hayan hecho enfermar a alguien, saciando su apetito con exvotos especiales. Entre las montañas andinas se considera que existe un ejercicio participativo del poder que concuerda con el sistema asambleario de las comunidades andinas y sus autoridades locales. De hecho, se cree que el sistema que modela el orden sociopolítico de los aymaras proviene de la observación de la jerarquía del medio físico, representado a través del volumen y las diferentes latitudes de la cordillera andina. De esta forma, "por más pequeño (*jisk'a*) [que sea el cerro], participa del poder otorgado por las cumbres altas (*jach'a*)."[329]

La observación del paisaje por los aymaras y su interacción con él se concibe como una herramienta para comprender el lenguaje de la naturaleza y actuar en consecuencia, teniendo en cuentao los indicadores de la fenología. Existen señales en el medio natural que favorecen las predicciones climatológicas, siendo de gran ayuda para actuar acertadamente durante el ciclo agrícola. Mauricio Mamani recogió algunos ejemplos, como cuando los gusanos se introducen bajo tierra cuando anuncian la helada, o el fin de la época lluviosa al aparecer los escarabajos *pankataya*. La observación de la floración de algunas plantas, y de los fenómenos atmosféricos y astronómicos, aportan una información precisa en el anuncio de cambios climáticos que los campesinos más experimentados saben reconocer para adecuar sus labores agrícolas en consecuencia.[330]

La concepción del paisaje en la cultura aymara, como escenario del *akapacha* en donde se desarrolla la vida cotidiana, abarca también una consideración temporal referencial. Las distancias entre espacios físicos suelen medirse en relación al tránsito solar y su posición desde la partida de un punto hasta el destino final, o bien se calculan en base a los días y noches necesarios para llegar. Las características de cada paisaje juegan un papel importante en la orientación, formando parte de las señales a seguir en rutas de

[328] Olivia Harris y Thérèse Bouysse- Cassagne. "Los poderes del paisaje", en "Pacha: en torno al pensamiento aymara", op. cit., pp. 259-260.
[329] Ibid., p. 260.
[330] Mauricio Mamani. "Agricultura a los 4.000 metros.", en Xavier Albó (Comp.*). Raíces de América. El mundo aymara*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 93-96.

pastoreo y recolección de alimentos de diferentes pisos ecológicos. La orientación durante la noche se complementa mediante la posición de las estrellas, siendo la vía láctea (*wara wara jawira*) o la Cruz del Sur (*chakana*) algunas de las señales tradicionales de los caminantes (*sariris*) al observar el paisaje estelar nocturno.[331] Ambas formaciones estelares están presentes en el arte de Mamani Mamani, dada su importancia en la cosmovisión de los pueblos andinos.

En la popular obra de Carlos Milla Villena, *Ayni*, se refieren las diferentes rutas que coinciden con los posicionamientos del sol y la Tierra, en relación con los solsticios y los equinoccios. El autor las denomina alineamientos estelares geodésicos, supuestamente trazadas por los sabios *amautas* para ubicar estratégicamente, en coincidencia con las directrices celestes, las ciudades más importantes de la antigüedad precolombina. De estas rutas destaca particularmente la ruta de *Wiracocha* o *Qhapaq Ñan* que, en el solsticio de invierno, coincide con la disposición lineal entre la cordillera andina y la Vía Láctea, en dirección sureste/noroeste. En el centro de esta ruta figura *Tiwanaku*, y siguiendo un posicionamiento en diagonal, se ubican a una distancia proporcional Amantani, Pukara, Rajchi, Cuzco y Cajamarca, entre otras ciudades.[332] *Tiwanaku* es percibido por el pintor como uno de los enclaves originarios de la cultura aymara, y manifesta orgulloso que su abuela procedía de este lugar.[333]

Manuel De la Torre opina de igual forma que las posiciones de la Vía Láctea o *Wara wara Jawira* (río de estrellas) fueron fundamentales para el ordenamiento territorial, no sólo en la cosmovisión andina, sino también en la amazónica. Se festejaba especialmente el acercamiento del sol a la Vía Láctea en los dos solsticios, el 21 de junio y el 21 de diciembre. Posteriormente, durante el imperio inca prosiguió la misma organización del territorio, cuando ubicaron Cuzco, su ciudad principal y referente fundacional de su civilización, en la misma ruta diagonal sureste-noroeste. Constituido el imperio del *Tawantisuyu*, los cuatro (*tawa*) territorios (*suyu*) se representaron unidos en el símbolo de la *chakana*, reuniendo el *Chinchasuyu*, el *Antisuyu*, el *Qollasuyu* y el *Qontisuyu*. Por otra parte, con relación a las antiguas rutas que seguían las posiciones de la Vía Láctea a lo largo del año: noroeste-sureste, coincidiendo con el solsticio de diciembre, y noreste-suroeste, con el solsticio de junio, De la Torre recuerda que se representaron en tiempos

[331] Thérèsse Bouysse; et. Al. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, op. cit., p. 15.
[332] Carlos Milla Villena. *Ayni*, op. cit., pp. 183-193.
[333] Consultar en este mismo trabajo: "2.1. Tiempo de siembra. Caminar bajo el impulso de ser artista.", cap.2, p. 90.

prehispánicos mediante la simbología de los brazos cruzados. El mismo símbolo se relaciona también con la ley del *ayni*, ampliamente estudiado por Carlos Milla, William Sullivan y Gary Urton, y representada por Mamani Mamani como vimos en *Pachamama de la justicia* (fig. 34, p. 216).[334]

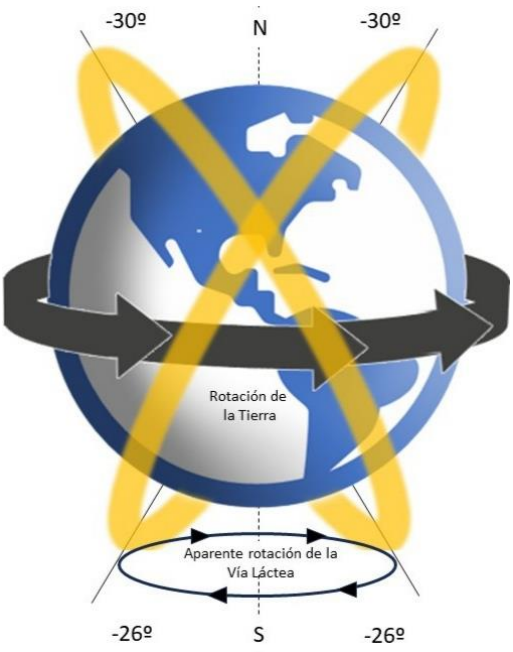

Fig. 44. Movimiento aparente de la Vía Láctea.
Su posicionamiento pudo haber inspirado rutas
asociadas a la iconografía de los brazos cruzados.

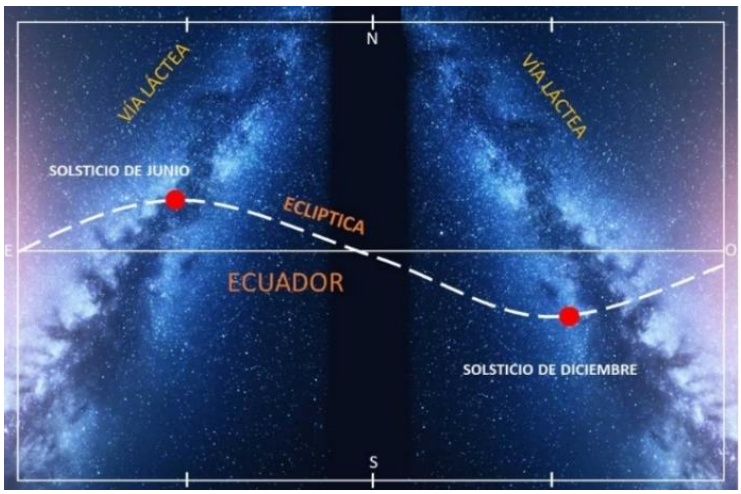

Fig. 45. Posiciones del sol durante los solsticios de junio y diciembre.
Durante esos acercamientos al *Wara wara jawira* o río de estrellas,
se creía que *Inti* acudía a beber de estas "aguas celestiales".[335]

[334] Manuel F. De la Torre Ugarte Bustos. *Arqueoastronomía andina*, pp. 47-51.
[335] Diagramas inspirados en los esquemas de Manuel F. De la Torre Ugarte Bustos, ibid., pp. 47, 48.

La obra de Mamani Mamani, en relación con la plasmación del paisaje andino, es muy extensa. Se enfoca sobre todo en la representación de la cordillera andina y algunas montañas tan importantes e icónicas de la ciudad paceña como el *Illimani*. El cuadro que presentamos a continuación, *Huellas del aire* (figura 46), se asocia con la demarcación de las rutas prehispánicas y su alineación con los cuerpos estelares, como estudiamos más arriba. En él, el pintor representa los geoglifos que se hallaron en Nazca, Perú, declarados patrimonio de la humanidad por la UNESCO desde 1994. Pero en vez de representarlos como líneas claras que destacan sobre la superficie del desierto, el artista los reproduce en color, otorgándoles volumen a través de los degradados y los contrastes claroscuros. El fondo celeste de la representación parece iluminar las figuras bajo la fracción incompleta de un sol radiante, reforzando el sentido de alineación de estos diseños terrestres con el mapa estelar.[336]

Fig. 46. Mamani Mamani. *Huellas del aire* (2003).

[336] Andrea Fischer. "Así son las líneas de Nazca: los misteriosos glifos que quedaron impresos en el desierto peruano hace 1.700 años.", 13-12-22, en *National Geographic en Español*, en: <https://www.ngenespanol.com/historia/que-significan-las-lineas-de-nazca-en-peru/> [26 abril 2023]. En Bolivia se encuentran las líneas de Sajama. Aunque no presentan figuración, su superficie abarca una extensión sorprendentemente mayor que las de Nazca, en torno a unos 16.000km. Ver: "Proyecto de investigación *Tierra Sajama"*, Departamento de Arquitectura del paisaje y Antropología, Universidad de Pensilvania, en:<http://cml.upenn.edu/tierrasajama/Sajama_English/intro/introindex.htm>[26 abril 2023].

A lo largo de los capítulos anteriores, ya comentamos el fuerte sentimiento de arraigo y la fascinación que generaba la contemplación de la cordillera andina entre sus habitantes. Artistas como Mamani Mamani representaron la fuerza de atracción que sentían hacia la espectacularidad de las montañas, y los juegos de luz y sombras que alteraban los perfiles escarpados. Mientras tanto, la magia de la *Pachamama* estimulaba la impresión de que se hallaban ante gigantes de piedra inmóviles, pero dotados de un halo vital latente.[337] Bajo la visión de Mamani Mamani, la cordillera luce sinuosas formas ondulantes, con viviendas diminutas dispersadas a lo largo de esta geografía. Es habitual la vivacidad del color en estos paisajes, dispuesto de forma arbitraria pero jugando con los contrastes y los degradados, en línea con el estilo particular del pintor (fig.47).

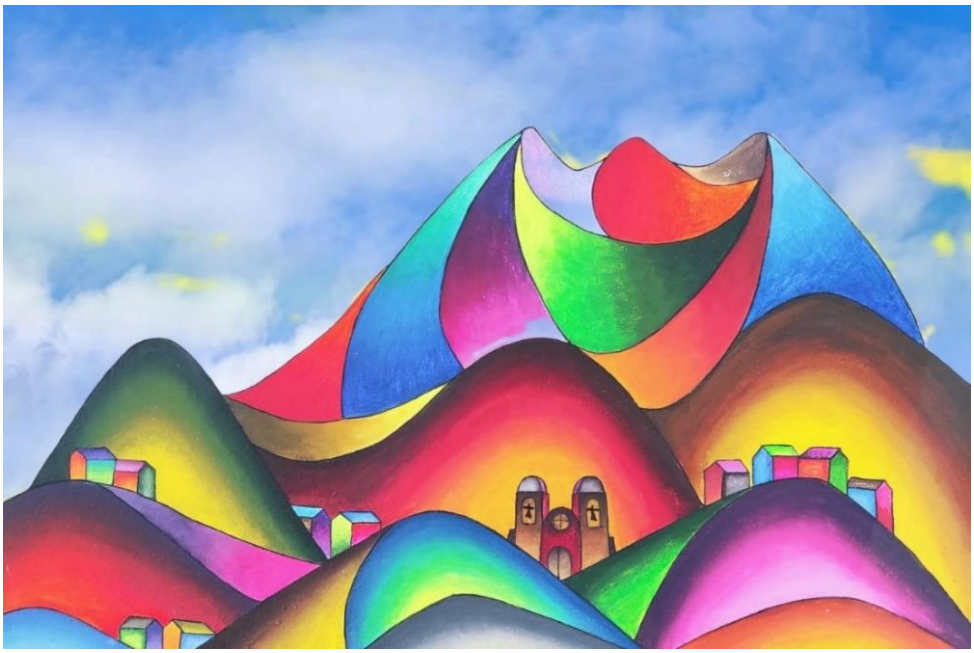

Fig. 47. Mamani Mamani. *Serie pueblos ancestrales* (2003).

En otros casos, Mamani Mamani nos muestra mujeres (*mh'amas*) contemplando con fijación las montañas. Su estatismo parece convertirlas en monolitos inmutables, absorbidas y transformadas por el paisaje, formando parte de él. En la figura 48 observamos una mujer de espaldas que divisa el perfil característico del Illimani,

[337] Anteriormente citamos la obra de inspiración telúrica de las artistas bolivianas Mª Luisa Pacheco y Marina Nuñez del Prado en comparación con Mamani Mamani. No obstante, la inspiración artística centrada en el paisaje boliviano, y en especial en la cordillera andina, forma parte de la obra de muchos artistas nacionales. Consultar el presente trabajo, cap. 1, pp. 65-66.

considerado guardián protector de la ciudad de La Paz. Tanto el *awayo* atado a su espalda como su pollera se confunden con las formas sinuosas de la montaña, en una atmósfera de quietud mística acentuada por la monumentalidad del cerro y los efectos dorados del cielo circundante. Este diálogo, entre la mujer y las montañas, retoma la relación espiritual mediante las ofrendas y las *ch'allas* que los habitantes dedican a los *achachilas* y las *w'akas*, según comentamos más arriba.

Fig. 48. Mamani Mamani. *Templo del Illimani*. Serie *M'hamas mirando al sol* (2008).

Algunos lienzos de Mamani Mamani presentan un formato apaisado, al remarcar la dimensión horizontal de la cordillera andina. De esta forma, el perfilado longitudinal de las montañas aloja el cuerpo ondulante de la *Pachamama*, resguardando en sus manos, entre los recovecos de las montañas, su *wawa* (hijo) envuelta en *awayo*. Sobre sus curvas, a modo de valles y promontorios, se vislumbran los poblados que el artista imagina protegidos por la *Pachamama*, como una madre amorosa que cuida de sus hijos (fig. 49).

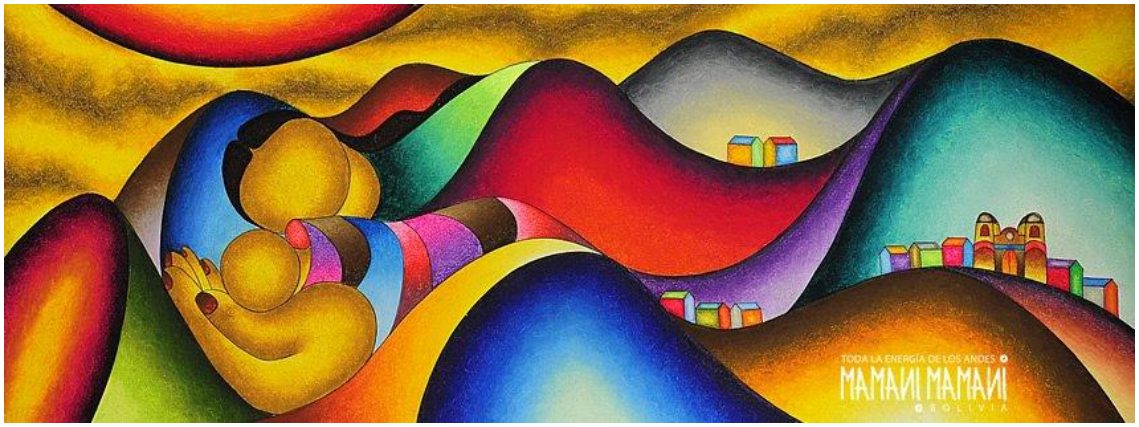

Fig. 49. Mamani Mamani. *Cordillera Pachamama* (2009).

El cuadro siguiente muestra la cordillera andina de forma semejante, pero introduce variaciones como los cerros nevados bajo el símbolo de la media *chakana*, que ocupa el lugar del sol (fig. 50). El formato horizontal también es utilizado para representar la extensión de las aguas del lago Titicaca. En la figura 51 observamos una embarcación tradicional de totora, surcando las aguas en forma de ondas afiladas que apuntan amenazantes hacia una inminente tempestad. Como podemos comprobar, este conjunto de caracterizaciones del paisaje consigue plasmar el animismo atribuido a la *Pachamama* y el vínculo relacional que sus habitantes guardan con ella. Mamani Mamani reproduce en sus pinturas el sentido del *suma q'amaña* o Vivir Bien en armonía con el territorio, según dicta la cosmovisión andina.

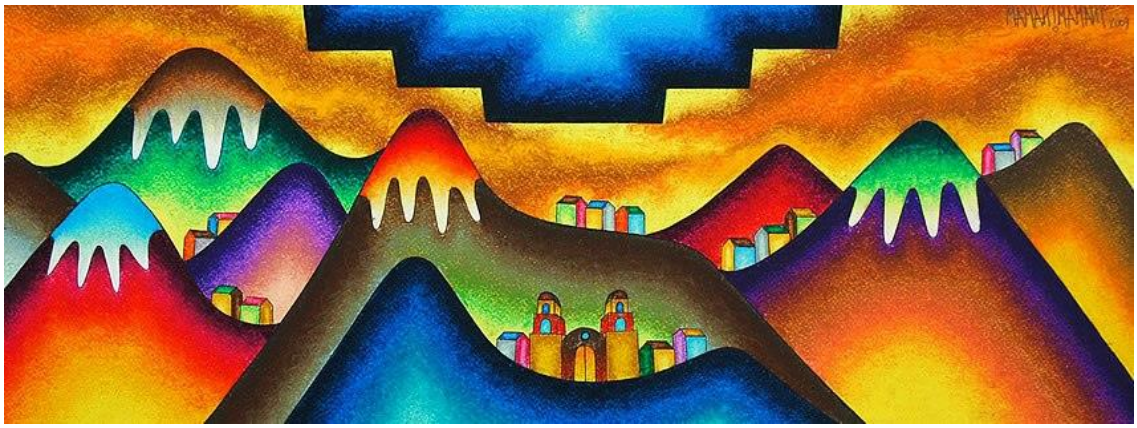

Fig. 50. Mamani Mamani. *Serie Pueblos con soles* (2009).

Fig. 51. Mamani Mamani. *Lago Sagrado* (2005).

El cuadro *Subiendo a los Andes* (fig.52) escenifica el impulso de ascenso del pueblo aymara a las cumbres de las montañas, instigado por la curiosidad de conocer qué se oculta tras el paisaje montañoso. Las manos que procuran abarcar los volúmenes de los cerros, y los personajes que extienden los brazos, transmiten el ansia de escalar para superar el obstáculo de la altura hasta llegar a la cima más alta. La pintura expresa también el esfuerzo adaptativo de los aymaras, condicionados por la rudeza intimidante de su medio físico. En este sentido, John Murra escribió acerca del éxito demográfico alcanzado por esta etnia en tiempos anteriores al imperio inca, cuando vivían en ciudades amuralladas más allá de los 4.000 metros. Aprovecharon las alturas para cultivar variedades resistentes de tubérculos y grano mediante andenes de cultivo, contando además con una extensa ganadería de camélidos que contribuyeron a garantizar su sustento y su forma de vida.[338]

Anteriormente mencionamos la convicción de los intelectuales indigenistas y seguidores del culturalismo telúrico acerca de la adaptabilidad de los aymaras al medio físico del altiplano. Este conjunto de escritores atribuía el forjado de su carácter, descrito como tosco e introvertido, a su capacidad de resistencia ante las condiciones climáticas extremas de la geografía andina. Elizardo Pérez, fundador de la que otrora fue escuela indígena y campesina de Bolivia, deja entrever el mismo pensamiento de la época cuando compara el carácter de los indígenas del valle de Sorata con los de Warisata:

> Los campesinos [de Sorata] eran de carácter expansivo y alegre, distintos en eso a los indios del altiplano, por lo general poco comunicativos. […] Allá la naturaleza había sido

[338] John V. Murra. "El aymara libre de ayer.", en Xavier Albó (Comp.). *Raíces de América*, op.cit., pp. 54-60.

> pródiga al ofrecer un sinnúmero de ventajas que hacían la vida fácil, en contraste con el ambiente duro e inclemente de los yermos, donde los productos eran obtenidos con tanto sacrificio. […] Las virtudes del aymara de la pampa andina eran también un producto de esa áspera y huraña naturaleza, que formaba espíritus que tenían algo de la grandeza de sus montañas nevadas.[339]

La ascensión y ocupación de las montañas adquiere un sentido histórico cuando Mamani Mamani presenta este cuadro como homenaje a El Alto, ciudad colindante a La Paz. Es sabido que este territorio se constituyó como barrio de inmigrantes aymaras que procedían de zonas rurales en busca de trabajo en La Paz, por lo que adquirió la consideración de ciudad dormitorio de obreros con escasos recursos. Tras la Revolución Nacional de 1952 y coincidiendo con la reforma agraria de 1953, la zona de El Alto, convertida con anterioridad en haciendas latifundistas, se transformó progresivamente en espacio urbano con la entrega de parcelas a los campesinos. Su desarrollo experimentó un rápido crecimiento - a menudo ilegal- que a su vez posibilitaba la oportunidad de dilatación para la contenida y abarrotada ciudad de La Paz. La alta concentración de población paceña se encontraba ante la imposibilidad de expansión más allá del límite físico de la ciudad, al hallarse ubicada en una hondonada, debido al desnivel accidentado del terreno. Pero, sorteado esa geografía, conocida popularmente como "ceja" del Alto, se abría una extensión sobre una amplia llanura. Esta zona permitía acoger un mayor volumen poblacional, constituyéndose como ciudad independiente del municipio de La Paz entre 1985 y 1988.[340]

[339] Elizardo Pérez logró fundar junto a Avelino Siñani, en 1931, la escuela indigenal de Warisata, en coincidencia con el auge del culturalismo telúrico y la corriente indigenista. A pesar de su destrucción diez años después, la escuela constituyó un hito importante en la lucha por la liberación indígena. Elizardo Pérez. *Warisata. La escuela-ayllu*, La Paz, Hisbol/Ceres, 1962, p. 95.

[340] Mariela Paula Díaz. "La inserción socioeconómica y territorial de los migrantes aymaras en la ciudad de El Alto, Bolivia.", en *Economía, sociedad y territorio*, Vol. 17, nº 54, 2017, pp. 461-489, en: <https://doi.org/10.22136/est17542017775> [27 abril 2023].

Fig. 52. Mamani Mamani. *Subiendo a los Andes*. *Homenaje a la ciudad del Alto de La Paz* (2008).

A través de este apartado hemos podido advertir la poderosa atracción mística que los ciudadanos bolivianos sienten por la variedad de sus paisajes circundantes. Un ejemplo de ello es la obra de Mamani Mamani. Los cuadros estudiados más arriba constituyen ejemplos visuales acerca del respeto y veneración de antiguos lugares de culto ubicados en las montañas o también en el lago Titicaca. La corriente telúrica de la "Mística de la tierra" y el indigenismo no sólo coincidieron en la exaltación del territorio andino entre sus intelectuales, esa actitud se encontraba todavía arraigada en la cultura popular, a raíz de la pervivencia de una espiritualidad local que reverenciaba la tierra y sus accidentes geográficos. Esta devoción por la tierra entre sus habitantes constata la persistencia de una de las características más importantes de la cosmovisión indígena, unida a la observación de la relación entre complementarios *chachawarmi*. En el siguiente apartado tendremos la ocasión de comprender de qué forma esta ley natural dota de sentido y orden al universo andino.

3.2.5. Equilibrio *chachawarmi*. La *Pachamama* y el *Tata Inti*

La relación de polaridad masculino-femenino suele representarse mediante la concepción *chachawarmi*, que en la región andina significa la unión hombre-mujer. Según este concepto, se considera de manera tradicional que todo en este mundo posee su par complementario, por lo que se entiende como ley universal necesaria para sostener la continuidad de la vida. El testimonio de Margarita Zenteno reafirma su importancia en concordancia con las directrices de la cosmovisión andina, y asegura que el sostenimiento del mundo se basa en este mismo principio:

> Todo en este mundo es hombre o mujer, tenemos ese conocimiento a través de la contemplación de la naturaleza, reconociendo sus formas. En la hoja de coca hay hoja alargada hombre y redondita mujer, igual que los animales y las personas, por eso hay plantas y piedras masculinas y femeninas, y montañas con forma y energía de hombre o mujer. Lo mismo pasa en el cielo, si hay *Tata Inti* (sol) hay *Mamaphaxsi* (luna). ¡Hasta la *Pachamama* tiene esposo! Se sabe que es el *Tío*, el dueño de las minas.[341]

De la misma manera, el aparejamiento *chachawarmi* también se encuentra representado en el popular dibujo de Santa Cruz Pachacuti que estudiamos anteriormente (Fig. 17, p.176). En el centro de la composición se encuentra la pareja hombre-mujer de espaldas, contemplando el mundo que les rodea. El hombre se encuentra posicionado a la izquierda, en coincidencia con la ubicación del sol, mientras que, a la derecha, la mujer queda alineada con la luna. De esta forma se establece un paralelismo simbólico al indicar que el sol es masculino y la luna femenina, o bien, que cada astro rige cada polaridad sexual.[342]

Walter Sánchez Canedo refiere el término aymara del *yanantin* en relación al dualismo entre todos aquellos elementos que siempre son pares e inseparables. Como vimos anteriormente en el estudio de la *chakana* y la interpretación del espacio andino, no puede existir *alajpacha* (el espacio de arriba, *alaya*) sin *mankhapacha* (la tierra de debajo, *mankhanki*). Así mismo, si existe el lado derecho debe existir por necesidad el izquierdo. La relación hombre-mujer, entendida como *yanantin*, queda comparada por el autor con la simetría del cuerpo, como los ojos o las manos. La ruptura de la unidad dual, o la

[341] Margarita Zenteno. (Comunicación personal, 28-03-2023).
[342] En el lago Titicaca todavía se conservan las denominaciones de "la isla del sol o isla Titicaca" y "la isla de la luna o *khoati*". La primera estaba dedicada al culto solar y acogía la residencia temporal del emperador inca, mientras que en la segunda se encontraban las mujeres elegidas, las vírgenes del sol (*ajllas*) que habitaban el recinto del *Ajllawasi*.

ausencia de uno de los componentes de la pareja, origina que uno de ellos quede *ch'ulla* (impar, sin su compañero), lo que daría lugar a la inestabilidad y ruptura del equilibrio.[343]

Desde la visión aymara del *chachawarmi*, la pareja matrimonial es concebida como constitutiva de la unidad. Esto es así debido a la consideración social de que el individuo alcanza la madurez adulta cuando se une a su par opuesto y complementario para alcanzar el grado de plenitud como persona completa o *jaqui*. Tal consideración se consigue mediante el matrimonio aymara o *jaquichasiña*, la unión hombre-mujer para toda la vida, legalizada por la comunidad. De esta forma, se adquieren derechos y obligaciones como integrantes de la sociedad aymara, formando parte del *ayllu* con acceso a participar en las asambleas comunitarias. Para la realización del casamiento o *jaquichasiña* existe un periodo de noviazgo previo que puede durar unos meses o años. A través del proceso de la pedida de mano o *sart'a*, la pareja se prepara para el matrimonio. Las familias de los novios iniciarán los preparativos, aunque no sin antes consultar las hojas de coca, a través de un *yatiri*, para pronosticar la viabilidad de la pareja.[344]

Cuando las familias aceptan la constitución de la relación, el novio se lleva a la novia a vivir a casa de sus padres, y lleva a cambio una dote en forma de regalos y viandas para iniciar la vida en pareja o *panichasiña*. Así la comunidad conoce que viven juntos, aunque no estén todavía casados. Mientras tanto, son *jisk'a jaqi* (persona pequeña), y no serán *jaqi* hasta la celebración del *jaquichasiña*. Existe la posibilidad de que las familias no acepten su unión, un hecho que relata Mamani Mamani en muchas de sus entrevistas en relación al rechazo familiar que experimentaron sus padres. En el capítulo dos explicamos cómo sus progenitores se escaparon de casa ante la negativa de la familia de su madre por aceptar al novio, lo que desencadenó que la pareja abandonara a sus familias para vivir en Cochabamba por sus propios medios.

Durante el período de tiempo que media el *panichasiña*, una semana, meses, o un año, la pareja se conoce en profundidad, viendo si existe el entendimiento mutuo para aprender las funciones sociales en la unión *jaqi*. Viene a ser un tiempo de prueba para más tarde constituir la unión *chachawarmi* para toda la vida. Si finalmente no se realiza el

[343] Walter Sánchez Canedo. "Algunas consideraciones hipotéticas sobre la música y sistema de pensamiento. La flauta de pan en los Andes bolivianos.", en Max Peter Baumann (ed.). *Cosmología y música en los Andes*, Madrid, Iberoamericana, 1996, p. 84. El autor recoge la traducción de *yanantin* como "ayudante y ayudado unidos para formar una categoría única".
[344] Roberto A. Quenta Paniagua. "Concepción del concepto personalidad: jaqi en la cultura aymara", en *Antropología Andina Muhunchik – Jathasa*, Vol. 2, nº 1, enero - julio 2015, pp. 74, 77.

jaquichasiña, las familias entenderán que la pareja no se aviene entre sí. La familia de la novia, por tanto, al no verse cumplido el compromiso de la pedida de mano, tiene el derecho de llevarse a la mujer de vuelta a casa. Roberto Quenta opina que el concepto de *sirwisiña*, conocido también en voz quechua como *sirvinacuy*, proviene de la visión feudal colonial que humilla a la mujer aymara como sirvienta a cargo del novio y su familia mientras que no se lleve a cabo el matrimonio.[345]

No obstante, el *sirvinacuy* o *tinkunakuspa* fue practicado desde época pre-incaica, e incluso respetado durante el incanato, manteniendo un sentido de servicio mutuo, puesto que ambos contrayentes aceptaban convivir para probar la solidez de su relación. Si al cabo del tiempo no se celebraba la unión matrimonial, los novios regresaban en calidad de solteros con sus respectivas familias. Y sin ser motivo de menosprecio social, tanto la mujer como el varón volvían a casarse pasado un tiempo. Si acaso existieran hijos de la pareja disuelta, se convenía siempre su convivencia con la madre.

Sin embargo, Roberto Mac Lean recoge diferentes costumbres del Perú en las que a veces se repudia a la novia si se descubre la pérdida de su virginidad previa a la unión, devolviéndola con su familia. En cambio, la mujer también podía regresar al hombre con la suya en caso de continua embriaguez o si se mostraba perezoso en el trabajo. La primera vez que se menciona el término del *sirvinacuy* es a través de la crónica redactada por los monjes agustinos en 1555, *Relación de la religión y ritos del Perú*. Esta popular costumbre se prohibió para introducir el sacramento del matrimonio católico, aunque al parecer se mantuvo en zonas marginales entre los campesinos.[346]

En algunas comunidades aymaras, se sigue practicando también el matrimonio de los animales como ritual auspicioso que aportará una buena reproducción del ganado. Víctor Ochoa relata esta ceremonia particular celebrada durante los carnavales. Suelen casar diferentes parejas de animales como las ovejas, las llamas, las alpacas, la vaca y el toro, entre otros. Es tradicional para la ocasión preparar una ofrenda con elementos que sugieren la representación *chachawarmi*. Por ejemplo, se presentan dos conchas, la de la derecha contiene vino con clavel rojo que simboliza al macho, mientras que la de la izquierda se llena con alcohol y clavel blanco para representar a la hembra. También se

[345] Ibid., p.82.
[346] Roberto Mac Lean y Estenos. "El sirvinacuy. Matrimonio de prueba entre los aborígenes peruanos.", en *Revista mexicana de sociología*, en UNAM, 2017, en: <file:///C:/Users/PC/Downloads/58114-167287-1-PB.pdf> [01 mayo 2023].

disponen dos *k'ero* (vasos de cerámica o madera) llenos de chicha y harina de *qañawa*, además de otros elementos rituales que reafirmarán la abundancia en la reproducción de los animales. No pueden faltar las hojas de coca, el vino y la chicha para *ch'allar*, el incienso, el *untu* (sebo de llama) y un *mullu*, una piedra tallada en forma del animal festejado.

La ceremonia se lleva a cabo por el *yatiri*, quien une las crías macho y hembra y les ofrece tomar coca, vino y harina de *qañawa* mezclada con chicha y azúcar. Luego hacen tumbar a la pareja de animales y los unen con serpentinas de colores y collares de flores. Seguidamente se les *ch'alla* con vino y chicha lanzándoles mixtura de papelillos de colores y flores, a modo de bendición ante la *Pachamama*, los *achachilas* y demás divinidades para que en el futuro procreen bien. También se les pinta la cabeza y el pecho con anilina roja y se les cuelga una campanilla para espantar a los malos espíritus. Finalizada la ceremonia, la pareja de animales se ofrece a uno de los niños de la familia, otorgándole esta responsabilidad a temprana edad, como su primer aprendizaje en el manejo del ganado.[347]

En la comunidad aymara de Qaqachaka, en Oruro, Denise Y. Arnold recoge una costumbre similar destinada al cruce de llamas para conseguir diversos colores en las crías, puesto que las fibras de su pelaje se utilizarán en la confección de los tejidos. Esta ceremonia se conoce con el nombre de *jarqhayaña*. El rito coincide con la salida de la Estrella del Atardecer (*Achach Warawara)* y con la luna llena. El ritual consiste en tapar a las parejas de llamas con textiles de diferentes colores para influir en la coloración de las crías. Mientras que los hombres se ocupan de elegir a los machos, escogiéndolos también en función del color deseado para el cruce, las mujeres corresponden con la preparación de sus textiles, haciéndolos coincidir con la tonalidad deseada del futuro pelaje de las crías. Durante el apareamiento se cree que el brillo de las estrellas intercede en los colores claros, por tanto, si se desea un color oscuro, se cubre completamente a la pareja con un textil negro o marrón, o no se les cubre si se desea el color blanco.[348]

El matrimonio también se celebra cuando se realiza el ritual de *Tolqa kamayaña* o hacer casar las aguas. El rito consiste en celebrar la unión del agua con la comunidad para

[347] Víctor Ochoa. "Matrimonio de los animales", en Xavier Albó (Comp.). *Raíces de América. El mundo aymara*, op.cit., pp. 143-144.
[348] Denise Y. Arnold; Juan de Dios Yapita; Elvira Espejo Ayca. *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*, op.cit., pp. 326-328.

disponer de este elemento en abundancia. Para ello, se debe recoger de un lugar considerado especialmente sagrado, como pueden ser algunos manantiales, pozos, ríos o del mismo lago Titicaca. El agua siempre se lleva en recipientes de barro cocido por portadores cuidadosamente elegidos, quienes adquieren la consideración de *tolqa*, yerno de la comunidad. El ritual consiste en celebrar el matrimonio entre las aguas recogidas y una joven de la comunidad cuya identidad no se revela, puesto que de lo contrario podría morir a manos de los espíritus *luwaranis*. Por tanto, todos los miembros de la comunidad se consideran suegros y suegras de los contrayentes matrimoniales. La finalidad de este ritual es hacer criar el agua por la comunidad que la necesita, para implorar por la gracia de la lluvia.[349]

En relación a esta tradición, cuando el antropólogo Francisco M. Gil García relata su experiencia al asistir a un ritual de casamiento de aguas en Potosí, refiere un proceso similar a partir de la recogida y la mezcla de aguas de diversos lugares. El ritual incluye aguas femeninas y masculinas o bien agua dulce con salada. La mezcla también admite otros líquidos que se vierten en ella en forma de *ch'alla*, como el vino dulce, en calidad de pago u ofrenda al agua para que una vez agasajada se consiga hacer llover. La acción de mezclar aguas diferentes es sostenida por la creencia de hacerlas enojar para que se creen nubes y llueva, o bien fecundarlas para que críen un agua nueva en forma de lluvia.[350]

Mamani Mamani también manifiesta en su obra la importancia del agua para el sostenimiento de la vida, como vimos en el cuadro *Mama Uma* (fig. 30, p. 209) y próximamente en *Pachamama de la naturaleza* (fig. 57, p. 259). Aunque no reproduce estrictamente la ceremonia del casamiento de las aguas para su reproducción en forma de lluvia, asocia su disponibilidad a la generosidad de la *Pachamama*. Más adelante, trataremos la figuración del sapo (*jampatu*) como símbolo de fertilidad al ser representado

[349] "La crianza mutua en las comunidades aymaras", en Assoc. Chuyma de apoyo rural. *PRATEC Proyecto Andino de tecnologías Campesinas*, Lima, 1998, pp. 27-30, en: <http://www.pratec.org/wpress/pdfs-pratec/crianza-mutua.pdf> [01 mayo 2023]; Jesús Contreras Hernández. *Subsistencia, ritual y poder en los Andes*, Barcelona, Mitre, 1985, pp. 110-111.
[350] Francisco M. Gil García. "Lloren las ranas, casen las aguas, conténganse los vientos. Rituales para llamar la lluvia en el centro y sur andino.", en *Revista española de antropología americana*. Departamento de antropología y etnografía de América, vol.42, nº 1, mayo 2012, en: <https://www.researchgate.net/publication/272645976_Lloren_las_ranas_casen_las_aguas_contenganse_los_vientos_Rituales_para_llamar_la_lluvia_en_el_centro_y_sur_andino> [01 mayo 2023].

en *Puerta del lago sagrado* (fig. 59, p. 263). Este animal adquiere un protagonismo especial durante el ritual aymara del llamado de la lluvia: *ch'uwa ch'ujxata*.[351]

La típica concepción dualista y complementaria del pensamiento andino queda plasmada también en la estética musical. Las melodías mantienen una estructura "dialogada" en base a los conceptos *ira* (tonalidad principal que guía, masculina) – *arka* (acompañamiento que sigue, femenino), reproducidos normalmente por dos instrumentos del mismo tipo con variaciones de tamaño, sonando de forma alternada para constituir la unidad completa de la melodía. Ambos instrumentos son manejados por dos músicos que, aun siendo los dos hombres, simulan mediante los sonidos una relación *chachawarmi* (macho-hembra).[352] Profundizaremos sobre la relación *ira-arka* musical en el apartado 9, dedicado a la ritualidad y performatividad del folklore boliviano.

Hasta ahora hemos revisado diversos ejemplos *chachawarmi* en relación a la pareja masculino-femenino, siendo celebrado también en la unión de los animales, en las aguas y la reproducción musical. Según el pensamiento de la cosmovisión andina, la vida en el medio físico se rige por la armonía entre pares complementarios *chachawarmi*, una concepción que veremos reflejada también en el arte de Mamani Mamani. Esta relación de paridad dual a menudo se ha visto representada también entre el dios sol o *tata Inti* y la *Pachamama*, aunque ya vimos que a veces, la madre Tierra es entendida como consorte del *Tío*, el señor de las minas. De manera general, el mundo andino interpreta al Sol y a la *Pachamama* como supremos reproductores que crían las diferentes formas de vida como sus propios hijos e hijas. Los seres humanos forman parte de su creación, situándose en el mismo grado de importancia existencial que el resto de seres que pueblan el mundo físico o *akapacha*.

La obra de Mamani Mamani recoge la esencia de la relación complementaria *chachawarmi*. Uno de los ejemplos más significativos se halla representado en los murales del Condominio *Wiphala*, un conjunto pictórico monumental que se encuentra en El Alto de La Paz, y que estudiaremos en detalle en el capítulo cinco. En la figura 53 podemos apreciar un hombre y una mujer desnudos, unidos mediante el abrazo y la cópula. Ambos llevan tatuados en el hombro una estrella o un sol, dependiendo de cada polaridad sexual. Sus rostros miran hacia el cielo, entregados y absortos en la pasión

[351] El aspecto simbólico-ritual del sapo se trata de forma detallada en el apartado "Fauna y guardianes legendarios del mundo andino" de este capítulo. Ver pp. 305-306.
[352] Walter Sánchez Canedo. "Algunas consideraciones hipotéticas sobre la música…, op. cit., pp. 85-102.

amorosa, circundados por formas triangulares coloridas que expanden la energía sexual de la pareja. La escena representada es muy similar a las figurillas de barro que venden los artesanos de *Tiwanaku* como amuleto para atraer el amor (fig. 54).

Fig. 53. Mamani Mamani. *Chachawarmi.* (2015)[353]

Fig. 54. Figurilla artesanal de *Tiwanaku*. Colección personal.

La siguiente obra constituye otro ejemplo más de *chachawarmi*. Sin embargo, en este caso, la fusión entre las dos energías masculina-femenina se manifiesta de manera equitativa en el rostro de la mujer representada. En este cuadro, Mamani Mamani sugiere la posibilidad de integración de ambas energías en un mismo personaje, sin omitir su esencia femenina predominante a través de las trenzas y el título de la obra: *Imilla Inti luna* (fig. 55). Esta caracterización deriva de la creencia en la mixtura de energías en constante cambio e interconexión, presentes en estado latente entre todos los seres vivos y espirituales. Popularmente se cree, por ejemplo, en relación a los humanos, que todos tenemos un "lado" femenino y masculino que interactúan entre sí, y se manifiestan, uno u otro, con mayor intensidad dependiendo del momento.[354]

[353] Fotografía obtenida de *Eju TV*, en: <https://eju.tv/2015/10/mamani-mamani-pinta-14-megamurales-en-7-edificios-y-proyecta-postular-al-record-guiness/> [01 mayo 2023].
[354] Margarita Zenteno. (Comunicación personal, 15-12-2022).

En mis conversaciones con un *amauta* aymara de *Tiwanaku*, conocido como Tocapu, refería que en la antigüedad existían niños que desarrollaban de forma natural un comportamiento sexual ambivalente femenino-masculino. Este era un hecho que les dotaba de una naturaleza sensitiva especial, por lo que se les consideraba elegidos de los dioses. Todavía a día de hoy se sigue utilizando el término *k'ewsa*, aunque expresa un sentido peyorativo en su connotación de hombre afeminado. No obstante, el *amauta* aseguraba que la manifestación *k'ewsa* se consideró sagrada en el pasado, puesto que reproducía la naturaleza hermafrodita del dios solar *Wiracocha*, que integraba en sí mismo el fenómeno de la manifestación total y unitaria de la pareja *chachawarmi*.[355]

Fig. 55. Mamani Mamani. *Imilla Inti luna* (2000).

[355] *Amauta* Tocapu. (Comunicación personal,10-01-2017). Aunque no encontramos referencias específicas que respalden el sentido sagrado y ancestral de la palabra *k'ewsa*, aparece *online* dentro de un contexto de uso cotidiano. La significación del término en la actualidad sugiere un insulto. Fue citado en el *Vocabulario de la Lengua Aymara de Ludovico Bertonio* (1612), en relación al comportamiento homosexual. Al tratarse de un religioso jesuita, el término fue apostillado de pecaminoso: "*k'iwsa jucha*: paciente en el pecado nefando.", en: Edgar Soliz Guzmán. "La imposición de la heterosexualidad en el mundo indígena", en *Debates indígenas*, 01-06-2020, en: <https://debatesindigenas.org/notas/46-imposicionheterosexualidad.html#:~:text=En%20su%20investigaci%C3%B3n,ling%C3%BC%C3%ADsticos%20del%20aymara> [15 mayo 2023]. Parece ser que la homosexualidad en el mundo andino, en el sentido de disponer de dos naturalezas femenino-masculino, tenía un sentido sagrado. En la obra Relación de antigüedades deste reino del Perú (1613 ca.), de Santa Cruz Pachacuti Yamqui, se afirma lo siguiente: "Chuquichinchay […] dicen que era padre de los otorongos: en cuya guarda da a los ermafroditas, indios de dos naturas." En Henrique Urbano y Ana Sánchez. *Antigüedades del Perú*, Madrid, Historia 16, 1992, p. 226.

Chachawarmi en la mística de la *Pachamama*

Mamani Mamani es conocido popularmente como el pintor de la *Pachamama*, la entidad femenina que sostiene la existencia material en el tiempo y el espacio del *pacha*, concepto que estudiamos en profundidad al principio de este capítulo. Su culto se extendió ampliamente desde la antigüedad entre las poblaciones andinas originarias, logrando pervivir entre la población a pesar de los procesos de extirpación de idolatrías de época colonial. De hecho, todavía conserva un fuerte arraigo devoto no solamente entre las comunidades indígenas, puesto que goza de un respeto especial entre personas de diferentes latitudes y ambientes socioculturales, incluso más allá de Latinoamérica. Como hemos visto hasta ahora, *Pachamama* mantiene todavía su significado como fuerza vital y madre Tierra universal, concebida como deidad poderosa que domina las fuerzas de la naturaleza y tutela la diversidad de ecosistemas naturales.

Conversando con Mamani Mamani, aseguraba que la *Pachamama* representa una parte muy importante de ese Gran Todo que integra muchas de las variantes temáticas que constituyen la materialidad de su arte. Ella aparece en sus obras como personificación de la montaña, del paisaje o de la Virgen, pero también como síntesis de la cosmovisión andina a través del cúmulo de representaciones simbólicas al estilo único de Mamani Mamani. Es muy frecuente que el pintor identifique a la *Pachamama* con la figura universal de la mujer, pero a nivel personal le lleva a conectar con su abuela: Juana Mamani. En casi todas sus entrevistas la nombra como gran conocedora de la cosmovisión andina. Y siendo una figura familiar muy cercana al artista, asegura que gracias a ella jamás le faltó la inspiración y la motivación necesaria para pintar: "Fue ella quien me enseñó que el color ahuyenta a los malos espíritus, puesto que el color representa la vida. Los colores vivos sirven para que nosotros estemos felices y no nos coma la oscuridad."[356]

Las referencias a la divinidad solar en Mamani Mamani no son tan importantes o tan numerosas como las que dedica a la *Pachamama*. Aunque encontraremos multitud de simbolismos que plasman la equidad *chachawarmi* entre el sol y la *Pachamama,* o el sol y la luna, la identidad aymara del pintor le lleva a reproducir con mayor ímpetu la tradicional devoción por la *Pachamama*. Este hecho contrasta con la herencia cultural

[356] Mamani Mamani en "Roberto Mamani Mamani, artista boliviano"- Entrevista en RT", *RT en Español*, 16 febrero 2021, en: <https://www.youtube.com/watch?v=8urwto-CrPY> [04 septiembre 2021].

quechua, puesto que los incas veneraban a *Inti* como dios Sol. Se cree que fue a través de la anexión de los aymaras al imperio inca que el culto a la *Pachamama* quedó integrado en su sistema de pensamiento.

En relación a este hecho, Wilson García sostiene que ciertos señoríos aymaras colaboraron con los incas durante su expansión hacia el *kollasuyu*. A pesar de que asumieron las directrices del Estado incaico, nunca aceptaron el monoteísmo difundido por el inca Tupac Pachacutec como encarnación e hijo de la deidad solar Inti, por lo que se levantaron, entre otras causas, en rebelión. Fue su hijo Tupac Yupanki quien consiguió pactar con los aymaras rebeldes, aceptando la deidad de la *Pachamama* como esposa del dios solar *Inti*. A cambio, los aymaras se comprometieron en ayudar a los incas para conquistar los territorios *kollas* rebeldes del Sur del Titicaca.[357]

Otros autores como Daniela di Salvia opinan que el culto de la *Pachamama* existía entre los incas mucho tiempo atrás, e incluso antes de la llegada de los españoles, pero las referencias en las crónicas no aparecen hasta mediados del siglo XVI. Cronistas posteriores, como Cristóbal de Molina "El Cuzqueño", aportan información a finales del mismo siglo acerca del culto a la *Pachamama* como diosa oficial del Estado inca, puesto que: "una imagen de la Pachamama figuraba junto a las de Viracocha, el Sol, el Trueno y la Luna en la plaza principal de la capital, durante las principales fiestas allí mensualmente celebradas. Entonces se le hacían ofrendas, al igual que a los otros dioses reverenciados por los cusqueños".[358]

Aunque actualmente desconozcamos con exactitud si la unión matrimonial entre la *Pachamama* y el Sol fue efectivamente reconocida en la tradición aymara e inca, en la actualidad se tiende a pensar que fue así desde la antigüedad prehispánica. De hecho, existen indicios de tal consideración en algunos cronistas. El ensayo de Samuel A. Lafone recoge de Don Juan Santa Cruz Pachacuti que Manco Cápac, el antepasado de los incas,

---

[357] Wilson García Mérida. "La querella entre quechuas y aymaras", en *Red Voltaire*, 2005, en: <https://www.voltairenet.org/article123468.html> [02 mayo 2023]. El autor relata esta información a partir de las investigaciones que Angel Herbas Sandoval, en 1989, y Gerald Taylor, en 1999, hicieron del *Manuscrito de Huaruchirí*. No obstante, el manuscrito sólo cita las deidades aymaras Pariacaca y Macahuisa como dioses respetados por el inca al haberle ayudado a derrotar a sus enemigos. Creemos que el autor fundamenta la idea del matrimonio entre *Pachamama* e *Inti* al reconocer la tolerancia estratégica de los incas con respecto a los dioses aymaras.

[358] Cita recogida del cronista Cristóbal de Molina, en Irene Silverblatt. *Luna, sol y brujas: género y clases en los Andes prehispánicos y coloniales*, Cuzco, Centro Bartolomé de Las Casas, 1990, p. 37. Y reproducida por: Daniela da Salvia. "La Pachamama en la época incaica y post-incaica: una visión andina a través de las crónicas peruanas coloniales.", en *Revista española de antropología americana*, Vol. 43, nº1, 2013, p. 91, en: <file:///C:/Users/PC/Downloads/ecob,+089-110.pdf> [02 mayo 2023].

fue hijo de *Apotampo* y *Pachamamaachi*. El autor deduce que *Pachamama* es una divinidad dedicada a la fertilidad de la tierra y es la fuerza femenina del universo, complementaria a *Pachacamac,* creador masculino del mismo. También especifica que *Pachamamaachi* quizás se refiriera a la mayor y más importante de las *Pachamamas*, cuestionando si acaso pudiera haber sido en origen una deidad masculina. Añade, además, que el sentido maternal de la *Pachamama* proviene de época colonial, puesto que *mama* en aymara -o *m'hama*, como denomina Mamani Mamani a sus mujeres voluminosas- tiende más bien a significar algo grande en vez de madre.[359]

Pero, más allá de los relatos mitológicos, sería posible llegar a la conclusión de que el origen de la creencia en el matrimonio entre deidades complementarias, masculino-femenina, entre el Sol y la Tierra, haya encontrado su base en la lógica agrícola de la propia cosmovisión andina: no sólo las plantas, sino que también los animales y el ser humano necesitan la interacción del sol (luz) y la tierra (materia y alimento) para sobrevivir en el planeta. La idea de unión para engendrar la vida entre la *Pachamama* y el Sol se recoge en el ensayo acerca del dios *Thunupa* de Samuel A. Lafone, quien sugiere una complementación masculina-femenina a modo del *lingam in yoni* de la India.[360]

En Bolivia, los principales referentes visuales, relacionados con las divinidades de la Tierra y el Sol, proceden de la figuración textil y del complejo arqueológico de *Tiwanaku*. El conocido monolito Bennett acabó denominándose popularmente "monolito *Pachamama*", a pesar de que en la antigüedad *tiwanakota* representara quizás una deidad diferente o un personaje social importante. Podemos observar una variante figurativa en la reproducción artesanal, algo idealizada, del monolito Ponce en la figura 56. También es muy popular La Puerta del Sol, cuya figura central luce un rostro rodeado de rayos, identificado como *Wiraqocha* o *Thunupa*, deidades de tradición solar (fig. 61 y 62, p. 265). A través de la pintura de Mamani Mamani observaremos la *Pachamama* como montaña, e incluso, hallaremos coincidencias con la representación de la Virgen como madre del cerro. Los investigadores afirman que este modelo proviene de la pintura del Perú virreinal, cuyas características estudiaremos en el capítulo siguiente.

[359] Samuel A. Lafone Quevedo. "El culto de Tonapa. Los himnos sagrados de los reyes del Cuzco según el Yamqui Pachacuti", en *Antigüedades peruanas*, Ed. Ximenez de la Espada, 1879, pp. 337-338, en *Revista del Museo de la Plata*, en: <https://publicaciones.fcnym.unlp.edu.ar/rmlp/article/download/1094/1187> [10 mayo 2023].
[360] Ibid., p. 370.

Fig. 56. Reproducción del monolito Ponce.
Colección personal.

A continuación, analizaremos dos ejemplos de la concepción del pintor sobre la Madre Tierra y la interacción entre las energías masculina-femenina en el espacio vital andino. Ambos cuadros coinciden con la representación espacial del esquema dibujado por Santacruz Pachacuti, mencionado con anterioridad (fig.17, p. 176). En *Pachamama de la naturaleza* (fig. 57), la composición pictórica queda ordenada conforme a una rigurosa disposición simétrica de los elementos. La presencia de la *Pachamama* ocupa el centro del cuadro. Mamani Mamani la representa con cuerpo de mujer, con el rostro ausente y cargada de accesorios que revelan su divinidad como generadora de vida en el medio ambiente.

La idea de armonía entre elementos complementarios se representa en la ubicación equitativa de cada elemento entre el sol y la luna, ambos astros creciendo dentro de los capullos de flor cuya planta es la misma *Pachamama*. Su cuerpo queda integrado mediante la relación entre las aguas de arriba con las de abajo sobre su cabeza, sus dos

manos unidas y la base de un paisaje montañoso que complementa su totalidad. El habitual concepto de abundancia que la representa queda plasmado por la multitud de detalles dispuestos en el cuadro: las estrellas del *alajpacha*, las hojas, los insectos, las aves, las plantas de maíz y la diminuta pareja, trabajando bajo el sol la tierra del *akapacha*. Los peces, serpientes, y en especial el sapo (*jampatu*), en cuyo lomo luce una forma ojival similar a una vagina, son símbolos de la fertilidad de la *Pachamama*. Los colores de la pintura, como el rojo intenso, el verde y el azul, refuerzan el sentido simbólico del poder vital de la *Pachamama* con relación a la sangre de los seres vivos y a la tierra fértil, las plantas y el ciclo del agua en el planeta. Las espirales, a ambos lados de la *Pachamama*, sugieren la idea del *taypi*, la concentración latente de las energías *chachawarmi* responsables de la reproducción de la vida.

Fig. 57. Mamani Mamani. *Pachamama de la naturaleza* (2004).

En el cuadro *Pachamama del sol y la luna* (fig. 58), Mamani Mamani representa a la *Pachamama* de una forma más sintética. El cuadro se acerca a la imagen arquetípica colonial de la Virgen María como Inmaculada Concepción, colocada sobre una media luna. Esta iconografía deriva de la creencia en que María fue concebida sin mácula en el vientre de Santa Elena y, además, de un fragmento del Apocalipsis (12:1): "Y allí apareció una maravilla en el cielo; una mujer vestida con el sol y la luna, a sus pies." En algunas imágenes, los pies de María se apoyan sobre el globo terrestre y aplastan a la serpiente, que representa el pecado original. Más tarde, la iconografía evoluciona apareciendo la virgen sobre el cuarto creciente lunar. Louis Réau señala que la luna creciente evocaba antiguamente la castidad de Diana, y con el tiempo, esta iconografía pagana se asoció con la pureza de la Virgen María como Inmaculada Concepción.[361]

En la obra de Mamani Mamani, la *Pachamama* parece estar suspendida en el espacio sobre una media luna, y bajo ella, aparece una serpiente con cola de pez. El color amarillo con decoraciones geométricas y la representación de la víbora *Katari* (en aymara), o *amaru* (en quechua), altera la iconografía cristiana de la Virgen para escenificar a la *Pachamama* sobre una embarcación de totora, típica del lago Titicaca. *Katari* se relaciona con la fertilidad de la tierra, al estar asociada con el fluir de las aguas subterráneas, aunque a la vez es un símbolo histórico de lucha indígena, recordando personajes como Tomás Katari o Tupac Amaru. El cuerpo de la *Pachamama* aquí es marcadamente geométrico, las formas triangulares y sinuosas hacen alusión a las montañas, a la vez que representan la anatomía vaginal, en cuyo centro aparece enmarcada una *wawa* (bebé). En la zona superior del cuadro, el sol y la luna acompañan la visión majestuosa de su divinidad, en el equilibrio dual del *chachawarmi* de la cosmovisión andina.

[361] Mª Josefa Parejo Delgado. "La iconografía de la Inmaculada Concepción en las Parroquias Sevillanas", en *Dialnet UniRioja*, pp. 970-971, en: <file:///C:/Users/PC/Downloads/Dialnet-LaIconografiaDeLaInmaculadaConcepcionEnLasParroqui-2801440.pdf> [16 mayo 2023]. Y Louis Réau. *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, p. 312.

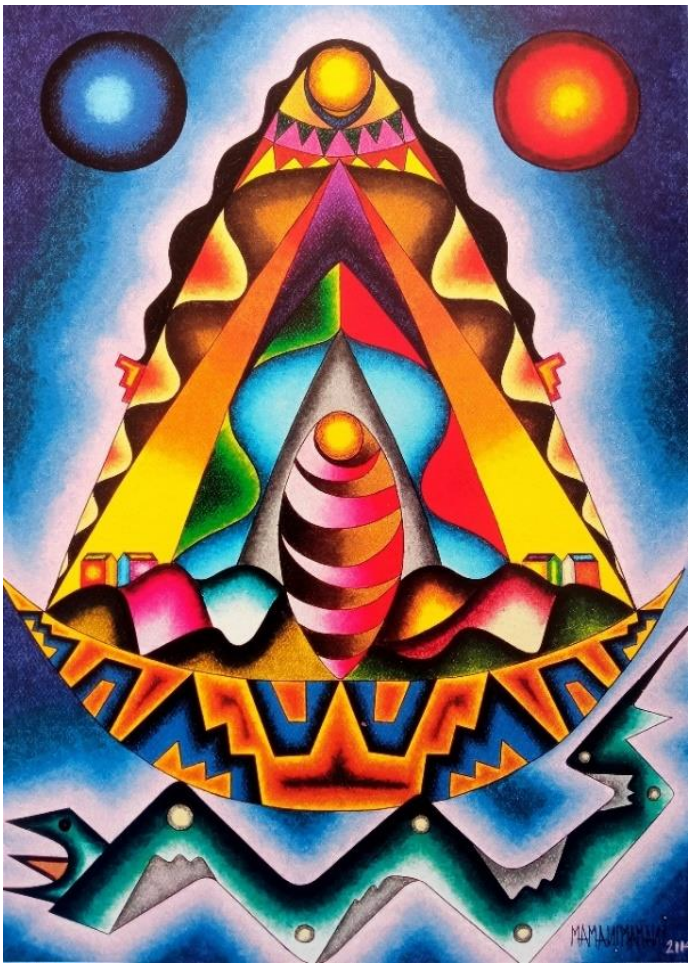

Fig. 58. Mamani Mamani. *Pachamama del sol y la luna* (2004).

El *Tata Inti* en el *chachawarmi* y la mitología solar

Los cultos solares andinos se asocian a antiguos mitos recogidos por cronistas españoles durante el período colonial. Suele ser común en las narraciones la aparición de dioses solares que crean nuevas sociedades andinas, o bien destruyen las anteriores junto con sus ídolos. El lago Titicaca aparece en la mayoría de casos como lugar de presentación de estos dioses en la Tierra, y también el enclave cercano de *Tiwanaku*, conocido mediante su nombre antiguo *Taypi Kala* (la piedra de en medio). Estos lugares son concebidos como la cuna del hombre andino, en donde los dioses dieron forma a la humanidad esculpiéndola en piedra. Los monumentos de *Tiwanaku* conservados son concebidos como insignias que evidencian la ancestralidad de las culturas andinas, especialmente la Puerta del Sol, los monolitos *tiwanakotas* y el templo de *Kalasasaya*.[362]

[362] Jesús Lara. *El Tawantinsuyu. Origen. Organización política, económica y social*, Cochabamba, Los amigos del libro, 1974, pp. 132, 158.

Mamani Mamani realizó una serie de pinturas dedicada a los portales andinos. El cuadro *Puerta del lago sagrado* (fig.59) es un homenaje a la mítica conexión del hombre andino con el lago Titicaca, y también con el monumento de la Puerta del Sol de *Tiwanaku*, orígenes mitológicos de su civilización. Un sol dorado y rodeado de rayos destaca en la zona superior de la composición. La zona media e inferior recrean la decoración geométrica y figurativa de un portal cuya apertura transita hacia las vistas de un paisaje. El perfil costero, con las montañas nevadas al fondo, reproducen el medio lacustre del Titicaca. Existen ciertas alusiones en esta pintura que hacen referencia al concepto *chachawarmi*. Si bien ya comentamos la simbología del sapo en relación a la *Pachamama,* mediante la atracción de la lluvia y su poder fertilizador de la tierra, se trata también de un símbolo ligado especialmente con el lago Titicaca.

En él habita una rana acuática gigante (Telmatobius culeus) endémica del lago, actualmente en peligro de extinción. Estas ranas se encuentran representadas en las jambas de las puertas, de color azul arriba y verde abajo, representadas en pareja *chachawarmi*, conectadas por las figuras azules escalonadas en forma de gancho. Los colores elegidos en el diseño de este portal no son arbitrarios, responden a combinaciones cromáticas con significados simbólicos subyacentes a su función decorativa. La combinación rojo y azul representa la fusión sagrada entre la tierra y el lago, o bien la unión entre el sol (arriba) y la *Pachamama* (tierra y agua de abajo). Tal simbolismo equivaldría a la acción solar que activa la circulación sanguínea de los seres vivos y promueve la evaporación de las aguas en nubes que dinamizarán la continuidad del ciclo hídrico. El dintel de la puerta, en donde se apoya el sol, reproduce la unión tierra-agua del rojo con el azul de los extremos, dando lugar al color violeta. Contiene a su vez una forma geométrica que reúne dos polos en simetría, con el verde -mezcla de azul y amarillo como la conjunción del agua y el sol- y el dorado central, como alusión de su unificación sagrada.

En el cuadro aparece el rayo como elemento celestial que transita desde el sol hasta la tierra, atravesando el portal y los cielos en la lejanía. En general, el rayo es entendido como serpiente *Katari*, engendrador de semillas y fertilizador de la tierra. Su representación es una clara intención del pintor por manifestar el poder celeste-solar. Desde la tradición andina simboliza generalmente tanto a *Illapa*, la divinidad aymara del rayo; *Kon Tici Wiraqocha*, divinidad asociada al lago Titicaca; o *Thunupa*. De esta última entidad se suele pensar que reúne el poder del fuego solar con el terrenal, como el volcán

que se encuentra al norte del Salar de Uyuni, denominado también Thunupa.[363] La caracterización del astro solar que realiza el pintor resulta comparable a la representación del rayo-*Illapa* del dibujo de Pachacuti (fig. 17, p.176), o los rayos solares zigzagueantes de la máscara de oro de Ecuador (fig. 60). Muchas de estas formas conservan todavía algunas cabezas de serpiente, en alusión a su simbolismo con el rayo y el poder solar del fuego celeste.

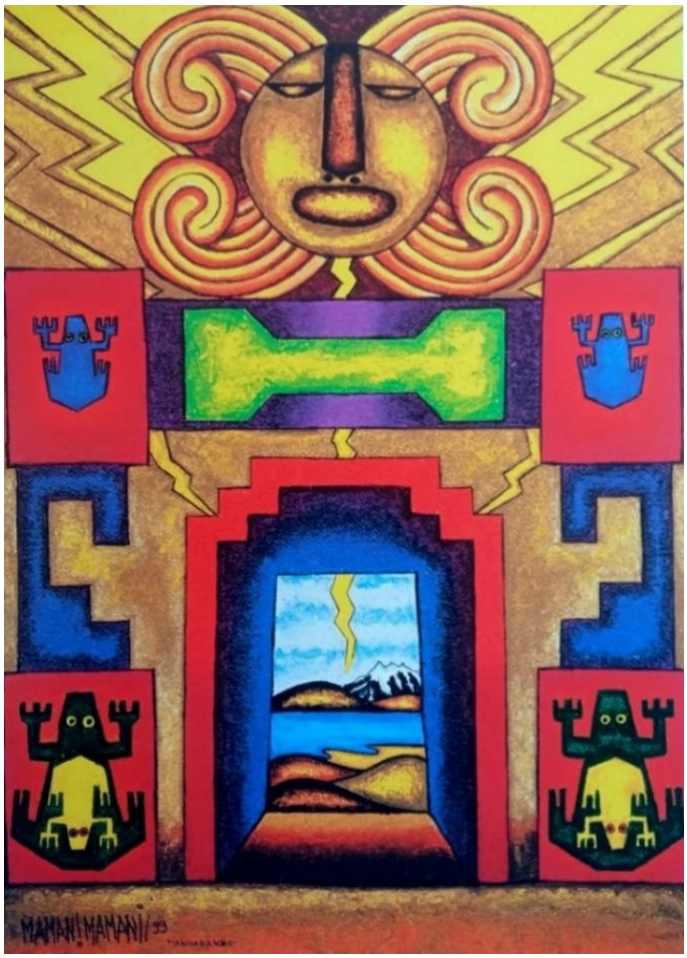

Fig.59. Mamani Mamani. *Puerta del lago sagrado* (1999).

[363] Inka Waskar Chukiwanka. *Origen y constitución de la wiphala*, La Paz, Fondo editorial de los diputados, 2004, pp. 70-72, 79.

Fig. 60. Sol de oro del Banco Central de Ecuador.[364]

Los dioses vinculados al sol y al rayo fueron importantes en las culturas andinas. Mamani Mamani se ocupó de manifestar este hecho a través de diferentes representaciones que rescatan tanto el recuerdo de los cultos prehispánicos como la asociación cristiana del rayo con la figura de Santiago. Desarrollaremos esta cuestión con la debida atención que merece a lo largo del capítulo siguiente, no obstante, avanzamos aquí algunos detalles para comprender las obras en las que aparecen estas deidades celestiales.

Si bien el escritor Wankar Chukiwanka asocia el rayo con el dios solar *Qhon Tici*, diversos cronistas lo nombran como *Qhon Tici Viraqocha*, y lo relacionan con las aguas del Titicaca. Fue el creador del sol, la luna y las estrellas, y modeló la humanidad en piedra dándole vida. Según diversas fuentes, se cree que su primera creación de humanos fue destruida como castigo, convirtiéndolos en piedra o enviando un diluvio para salvar tan sólo a un hombre y una mujer, quienes fueron a vivir a *Tiwanaku*. Más tarde, el dios *Qhon* fue desterrado por *Pachacámac*, también dios solar, quien convierte en gatos a las gentes creadas por *Qhon*, los envía a la selva y crea una nueva humanidad.[365]

En el ensayo de Samuel A. Lafone se llega a plantear si acaso el dios *Qhon Tici* sea también *Thunupa* o *Tonapa* al asociar la similitud de los sonidos "Con" y "Ton". E incluso relaciona también el dios *Wiraqocha* con el antiguo dios solar aymara *Vilca*. Sus semejanzas coinciden en que estos dioses solares son portadores de un bastón o cetro de

[364] Fotografía del Sol de oro del BCE reproducida en *Goraymi*, en: <https://www.goraymi.com/es-ec/manabi/pedernales/historias/sol-oro-atahualpa-azu544pfe> [19 mayo 2023].
[365] Jesús Lara. *El Tawantinsuyu*, op.cit., pp. 61-64.

oro, lo que denota un sentido fálico común entre estas deidades masculinas. Pero, además, de *Wiraqocha* nos transmite que su nombre podría significar la unión de dos naturalezas sexuales, o acaso la representación de un ser hermafrodita *chachawarmi*. El autor justifica esta idea mediante la unión de las palabras "Vil", en relación a *Villca* y similar a *Vira*, en sentido de falo, y "qocha", en alusión al lago, estableciendo una conexión simbólica con el útero femenino.[366]

Nuevamente, este simbolismo sagrado nos lleva a establecer una analogía con las formas y colores que Mamani Mamani plasmó en el cuadro anterior (fig. 59). La incorporación de la deidad solar y sus rayos celestes acompañan la representación del lago Titicaca y *Tiwanaku*, lugares míticos en donde aparecen los dioses creadores de la humanidad.

También los relieves de la Puerta del Sol de *Tiwanaku* fueron identificados como representación del dios solar como *Wiraqocha, Thunupa* o *Khon Tici,* acompañado de sus súbditos o servidores. Como podemos apreciar en la figura 61, el personaje central luce un rostro de geometría cuadrada, de cuya cabeza sobresalen unas formas lineales que fueron interpretadas popularmente como rayos. En posición frontal hierática, muestra dos cetros con extremos zoomorfos que algunos autores como Wankar Chuquiwanka han interpretado como serpientes-rayo.[367]

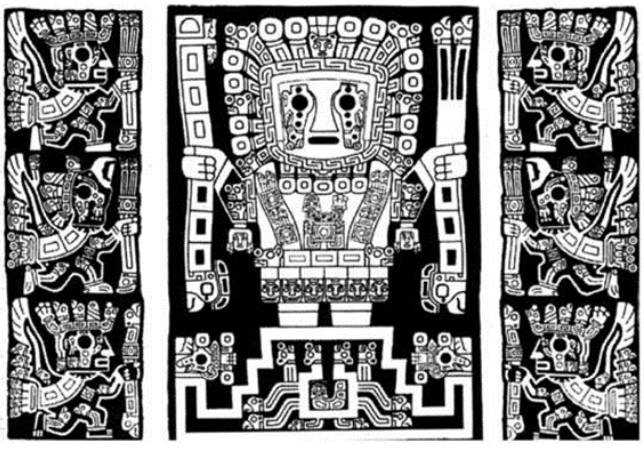

Fig. 61. *Wiraqocha* de la Puerta del Sol.
Diseño de Miller (1996). Museo arqueológico de *Tiwanaku*, La Paz, Bolivia.

Fig. 62. Puerta del Sol. Reproducción artesanal procedente de *Tiwanaku*.
Colección personal.

[366] Samuel A. Lafone Quevedo. "El culto de Tonapa…", op. cit., pp. 341, 342, 349.
[367] El autor denomina a estos cetros *chukilla*, especulando acerca de su conexión con el rayo y el cetro inca *tupayawri*. Inka Waskar Chukiwanka. *Origen y constitución de la wiphala*, op. cit., pp. 105-107.

La simbología *tiwanakota* de la Puerta de Sol se encuentra presente en la obra de Mamani Mamani. En el cuadro *Inti sagrado* (fig. 63) podemos reconocer ciertas conexiones con la deidad solar, en cuanto a la representación de los rasgos del rostro y su perfil cuadrado. Aparecen también otras figuras bastante semejantes a los personajes alados del relieve escultórico. Las cabezas de cóndor y puma de Mamani Mamani resultan similares a las cabezas del cetro y las formas zoomorfas de la tarima sobre la que se erige la deidad. El pintor también hace alusión a las lágrimas del dios solar mediante los círculos amarillos definidos en su rostro.

Fig. 63. Mamani Mamani. *Inti sagrado* (1995).

El llanto del dios, compadeciéndose de sus hijos, es una leyenda tradicional que conecta con la misteriosa representación de la faz central del relieve *tiwanakota*. Al parecer, se relaciona con los acontecimientos de un gran diluvio que destruyó una primera humanidad. Jesús Lara señala que los cronistas de época colonial como Sarmiento de Gamboa, Cristóbal de Molina el Cuzqueño y José de Acosta dan cuenta del cataclismo sufrido. En general coinciden en que los humanos perecieron salvo algunos pocos

sobrevivientes, siendo *Wiraqocha* el creador de una segunda comunidad humana originada en *Tiwanaku*.[368]

Reproducimos a continuación la leyenda del diluvio que recrea la creación del lago Titicaca. Víctor Ochoa la recogió de la tradición oral aymara, en la isla Jisk'ata, Puno. Esta versión resulta interesante, puesto que narra la aparición de pumas que podrían estar relacionados con algunas de las representaciones zoomorfas del relieve de la Puerta del Sol y el cuadro de Mamani Mamani. Curiosamente, Jesús Lara recoge del cronista López de Gómara que el dios solar *Pachacámac* desterró a *Kon Tici* y convirtió en gatos a los primeros humanos que este dios creó. Nos inclinamos a creer en la existencia de una cierta relación entre el relato de Gómara y la narración siguiente:[369]

> […] Cuando terminó de crear el mundo, *Qullana Awki* se fue a vivir a una de las montañas más grandes del altiplano que se ubica cerca del lago, pero dejó un mandamiento para la gente. En aquellos tiempos, todo lo que ocupa el lago Titicaca era un paraíso llamado *Wiñay Marka* (Ciudad Eterna). […] Lo único que tenía que cumplir la gente era […] no subir ni escalar la montaña sagrada donde moraba el Apu, y que se identificaba por las llamas que ardían en la cima. […] Sin embargo, instados por el *Awqa* (ser maléfico), escalaron la montaña que protegía a todo el valle sagrado. El *Awqa* hizo creer a la gente que, llegando a la cima de aquella montaña, iban a convertirse en seres superiores […]. Por esta desobediencia, Apu hizo salir de cuevas muchos pumas que devoraron a la gente. […] El padre Sol lloró inconsolablemente durante cuarenta días y cuarenta noches. Las lágrimas del sol habían formado una inmensa laguna que ahogó a todos los pumas. […] De esta destrucción se salvó poca gente, que dijeron: *Qaqa titinakawa* (son pumas grises). Así nació el lago y su nombre.[370]

Más allá de un posible sincretismo entre el mito andino y la tradición cristiana, en la tentación del *Awqa* a los humanos por desobedecer el mandato divino y recibir como castigo la expulsión del paraíso, la narración recoge claramente el culto animista dedicado al sol. Además, sitúa el origen de la civilización andina en *Tiwanaku*. Aunque fuera común que los cronistas relacionaran el episodio de la inundación del valle con el diluvio

[368] Jesús Lara. *El Tawantinsuyu*, op.cit., pp. 61-64. El autor refiere esta información a partir de la siguiente bibliografía: Pedro Sarmiento de Gamboa. *Historia de los Incas*, Buenos Aires, 1942; Cristóbal de Molina, "el Cuzqueño". "Fábulas y ritos de los incas", en *Las crónicas de los Molinas*, Lima, 1943; José de Acosta. *Historia natural y moral de las Indias*, México, 1940.
[369] Ibid., pp. 62-63. El autor resume este mito de: Francisco López de Gómara. *Historia general de las Indias*, Madrid, 1941 (1552).
[370] Víctor Ochoa. "Leyenda del valle de Wiñay Marka. Hoy lago Titicaca", en Xavier Albó (Comp.). *Raíces de América. El mundo aymara*, Madrid, Alianza, 1988, p. 54.

universal que narra la Biblia, la leyenda coincide con otras mitologías precolombinas que mencionan también un diluvio. Estos mitos aparecen protagonizados por animales celestes que llegan a la tierra provocando la devastación del entorno mediante grandes inundaciones.

Entre los mayas aparece un cocodrilo vomitando agua, en Chile, los mapuches refieren el ataque de la serpiente *Caicai*, y los chiriguanos, procedentes del sureste de Bolivia, narran la inundación provocada por el dios *Aguara-Tunpa* cuando guerreaba contra el dios *Tunpaete*. Los guaraníes explican el diluvio a través del dios sol *Tupá*, quien encarga a *Tupá Amaru* (serpiente padre de las aguas) que destruya la primera humanidad. Tras el cataclismo, los seres humanos volverán a reproducirse gracias a la salvación de unos pocos sobrevivientes. Cabe destacar de estas leyendas la similitud sorprendente entre los nombres de las deidades solares con el dios *Tunupa* de *Tiwanaku*.[371] Pensamos que todas estas variantes de dioses solares quedarían integradas en el imaginario boliviano como el dios solar llorando, representado por Mamani Mamani en la figura 63, al inspirarse en el personaje central de la Puerta del Sol de *Tiwanaku*.

Otra de las famosas leyendas, relacionada con el culto solar, se corresponde con el mito inca del dios Inti y la fundación de Cuzco, recogida por el inca Garcilaso. Su relato cuenta que antiguamente, la gente vivía en estado salvaje sin conocer el orden, ni religión, ni gobierno. Solían vivir en pequeños asentamientos, dispersos en cuevas y grietas en las montañas. No sabían construir casas, ni cultivar la tierra, ni tejer su indumentaria. Se alimentaban de hierbas, frutas silvestres y consumían carne humana. *Inti*, el padre Sol, se sintió conmovido por el estado primitivo de estas poblaciones, por lo que envió un hombre y una mujer (*Manco Cápac* y *Mama Ocllo*) para instaurar el orden y enseñar a los humanos la construcción de viviendas, la labranza de la tierra, la técnica del tejido y la domesticación de animales. La pareja surgió del lago Titicaca, llevando una vara de oro que, según cuenta la leyenda, en donde quedara hundida fundarían una ciudad para

[371] Ver: Ana García Barrios. "El mito del diluvio en las ceremonias de entronización de los gobernantes mayas. Agentes responsables de la decapitación del saurio y nuevas fundaciones", en *Elsevier*, Vol. 45, nº45, 2015, pp. 9-48, en: <https://www.elsevier.es/es-revista-estudios-cultura-maya-96-articulo-el-mito-del-diluvio-ceremonias-S0185257415300010> [21 mayo 2023]; Adriana Lassel. "El diluvio en la tradición indígena chilena", en *América. Cahiers du CRICCAL*, nº3, 1988, pp. 209-220, en: <https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1988_num_3_1_936> [21 mayo 2023]; Rafael de Videla Eissmann. *El gran diluvio. Mitos americanos sobre la última catástrofe planetaria*, Quito, Abya Yala, 2016, pp. 189-190; 199-212.

cumplir su misión sagrada. Las gentes se sometieron con gran disposición a los requerimientos de la pareja, adorando el culto del dios solar *Inti*.[372]

Aunque este relato no se encuentra directamente plasmado en la pintura de Mamani Mamani, el sentido místico que los incas dedicaban al sol ha quedado patente en la obra del artista, casi siempre formando parte del paisaje andino. El astro solar suele aparecer en su obra en forma de media esfera, semejando estar muy próximo de las elevadas latitudes de los cerros andinos. Sin embargo, existen ciertas obras en las que la divinidad solar se representa personificada, cuando Mamani Mamani detalla su rostro acorde con la geometría andina de la media *chakana*, como se observa en *Pueblo Inti* (fig. 64). Estas tipologías de representaciones solares se acercan a la tradición del culto inca. En este sentido, destaca en particular la obra *Chachapuma guerrero* (fig.65).

Fig. 64. Mamani Mamani. *Pueblo Inti* (2004).

El diseño del cuadro *Chachapuma guerrero* (fig. 65) presenta una gran similitud con la conocida *Placa de Echenique* o *Escudo de los Incas* (fig. 66). Aunque hoy en día se desconoce la procedencia original de esta pieza, se sabe que fue otorgada al presidente José Rufino Echenique cuando visitó Cuzco en 1853. Desde entonces, el medallón llevó su nombre. Fue el historiador cuzqueño Donato Amado quien reveló que el disco solar

[372] Jesús Lara. *El Tawantinsuyu…*, op.cit., pp. 112-114.

fue usado por el alférez real inca, portándolo en el pecho durante todo el Virreinato. La misma pieza fue dibujada en el siglo XIX por el historiador inglés Clements R. Markham. Más tarde, en el siglo XX, la placa de Echenique se perdió en un incendio durante un traslado en Santiago de Chile. No obstante, la pieza se salvó antes del siniestro, puesto que fue adquirida en 1912 por el coleccionista alemán Eduardo Graffon, quien la vendió más tarde, hasta llegar a manos del coleccionista estadounidense George G. Heye. Fueron sus herederos quienes la donaron al Museo Nacional del Indígena Americano del Instituto Smithsonian, en Washington D.C. Puesto que Mamani Mamani ha expuesto su arte en este museo en varias ocasiones, es posible que tuviera ocasión de contemplarla.[373]

Durante la gestión del alcalde cuzqueño Daniel Estrada, el disco solar se convirtió en emblema de la ciudad como *Sol de Soles*. Personajes como Luis Guillermo Lumbreras llegaron a sostener que el medallón posee una antigüedad cercana a los 3.000 a.C., asegurando que perteneció a las culturas Chavín y Paracas, lucida posteriormente por la jerarquía inca.[374] Con el tiempo, se iniciaron diversas gestiones para conseguir el retorno de esta pieza a Cuzco, efectuándose finalmente en el 2021, año del Bicentenario de la Independencia del Perú.[375]

El gran parecido de la obra de Mamani Mamani (fig. 65) con la placa de Echenique sugiere una probable inspiración a partir de la observación precisa de su diseño. Teniendo en cuenta que el artista expuso en el Museo del Indio Americano por primera vez en 1997, y que realizó esta obra en el año siguiente, habría tenido la oportunidad de visitar sus colecciones, pudiendo apreciar el medallón inca. Si observamos los detalles de las figuras de rostro esférico, ubicadas bajo los ojos del disco solar de la placa de Echenique, comprobaremos que se repiten de una forma muy similar en los extremos de la obra *Inti sagrado* (fig. 63), revisada más arriba. La obra *Chachapuma guerrero* (fig. 65) ha sido utilizada por Mamani Mamani como logotipo de su marca artística, como portada del libro *Mamani Mamani. Pintores contemporáneos de Bolivia*, y del calendario que publicó en 2013 en conmemoración de sus 50 años: *Mamani Mamani de oro y sus trece ñustas* (fig. 67). Con este título, el artista estaría asociando su creación con el Sol de Echenique, así como con las modelos que lucieron sus pinturas en forma de *body painting*, figurando ser *ñustas* o las princesas incas del pintor.

---

[373] Víctor Anglés Vargas. *Historia del Cusco Incaico*, Vol. I, Lima, Industrial Gráfica, 1988, pp. 157-159.
[374] Ibid., pp. 158, 162.
[375] "Bicentenario: la placa Echenique retornó al Perú", 19-06-2021, en *Peru21*, en: <https://peru21.pe/peru/bicentenario-la-placa-echenique-retorno-al-peru-noticia/> [26 mayo 2023].

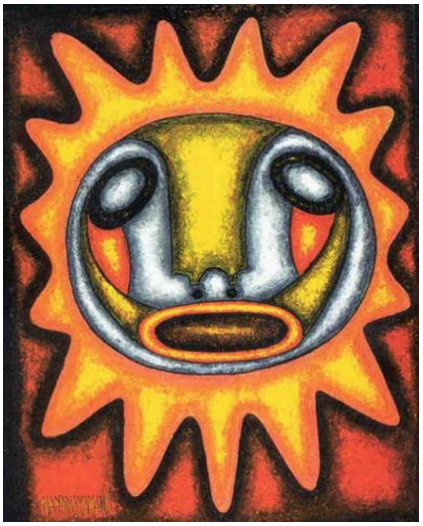

Fig. 65. Mamani Mamani. *Chachapuma guerrero* (1998).

Fig.66. Placa de Echenique.[376]

Fig. 67. Mamani Mamani. Calendario *Mamani Mamani de oro y sus trece ñustas* (2013).

A lo largo de este apartado hemos profundizado en la importancia del concepto del *chachawarmi* dentro de la cosmovisión andina. La paridad masculino-femenina es observada como ley natural que garantiza la reproducción de la vida en el planeta. La misma relación se traslada al ámbito celeste del *alajpacha* entre la luna y el sol, mantenida

[376] EFE. "EEUU devuelve a Chile 4 objetos incas expoliados que iban a ser subastados", 11-02-2022, en *Proceso.hn*, en: <https://proceso.hn/eeuu-devuelve-a-chile-4-objetos-incas-expoliados-que-iban-a-ser-subastados/> [26 mayo 2023].

en el plano terrestre del *akapacha* entre la *Pachamama* y el *Tata Inti*. Incluso también se justifica en el *mankhapacha*, mediante la unión entre la *Pachamama* y el *Tío,* el dios de los minerales del inframundo que se reúne con el estrato superior de la madre Tierra. El tema que sigue a continuación, dedicado al culto a los animales y seres míticos, cumple también con la relación *chachawarmi*, tanto en su aspecto físico como energético, respetando la ubicación de cada uno y la tipología "sexuada-binaria" del territorio que ocupan. Sus moradas se ordenan según los tres espacios andinos mencionados, teniendo en cuenta su pertenencia física, ya sea al *orqo suyu* -las alturas montañosas-, de esencia energética masculina, o bien al *uma suyu* -las aguas-, en su aspecto opuesto femenino.

3.2.6. Fauna y guardianes legendarios del mundo andino

Los animales forman parte tanto de la cosmovisión como también de lo que podríamos denominar como "cosmo-vivencia" andina. Podríamos definirla como la integración del orden conceptual del cosmos aplicado a la experiencia vital única de la comunidad que lo reproduce de forma consuetudinaria, de acuerdo con sus creencias y prácticas socioculturales. De la misma manera, se entiende que la cosmovisión andina posee unas directrices prácticas y funcionales que se aplican de manera cotidiana entre las sociedades andino-amazónicas, conformando la finalidad de la vida en armonía y el bien comunitario como *suma q'amaña* (*suma kawsay*, o *ñande reko*) o *Vivir Bien*. Para lograr vivir dentro de los parámetros de plenitud, que ya describimos en el segundo subapartado de este capítulo, cabe aplicar los fundamentos de la cosmovisión andina.

Si bien esta forma de comprender y habitar el territorio queda entrelazada a un fuerte arraigo en sus creencias de carácter politeísta, resulta necesario destacar que estas no sólo se fundamentan en un animismo que asienta su culto en torno a los fenómenos naturales, los accidentes geográficos y los cuerpos celestes, sino que también lo establece hacia los animales, en una tendencia de veneración totémica y de prácticas ritualistas dirigidas a procurar la protección de la comunidad. No obstante, tanto el animismo hacia el territorio como la ritualidad ejercida con y hacia los animales, coinciden esencialmente con la finalidad de sustento centrado en la abundancia agropecuaria comunal. Estas relaciones vitales que desarrolla la comunidad con el territorio que habita, quedan plasmadas en el siguiente esquema:

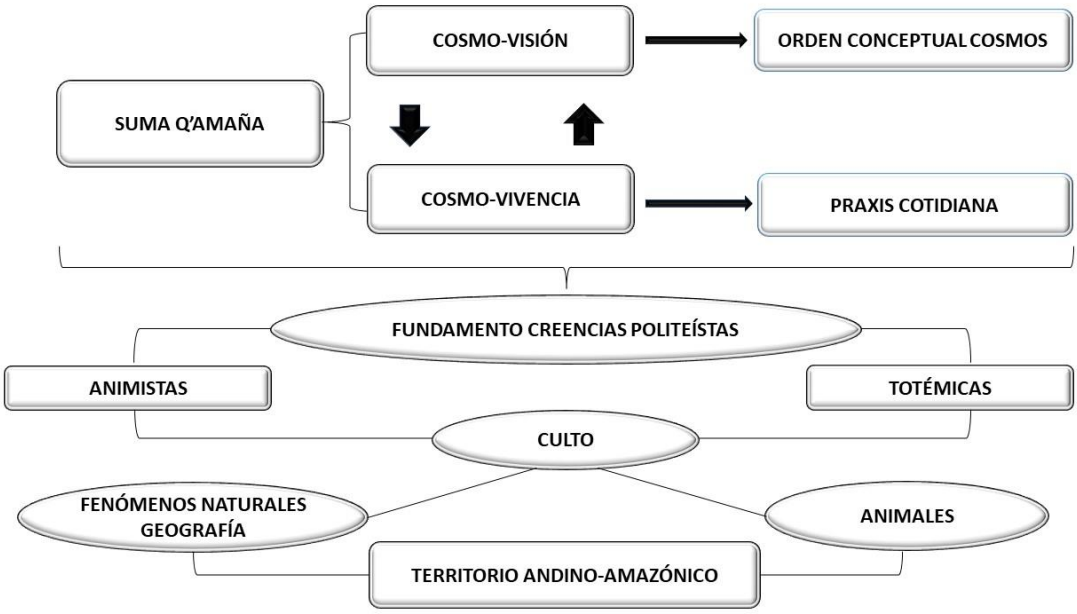

Fig. 68. Esquema conceptual del dinamismo de creencias politeístas integradas desde la cosmovisión y el *suma q'amaña* (Vivir Bien), aplicadas en la cotidianidad, en el territorio andino-amazónico.

Cuando Mamani Mamani quiso ilustrar en su arte el imaginario temático de la cosmovisión andina, se percató del protagonismo que ejercen los animales en las culturas originarias. Recurrió como fuentes de inspiración al bagaje popular en forma de fábulas y leyendas ancestrales, así como también a la rica iconografía de los tejidos andinos y otras simbologías zoomorfas que aparecen en enclaves arqueológicos como *Tiwanaku*, además del legado animalista del arte colonial. La atención dedicada por el pintor a la diversidad de la fauna andina amerita la extensión de este capítulo, mediante el cual pretendemos abarcar una muestra representativa de esta temática, su relación con el territorio y, en especial, con la cultura aymara.

Como hemos comentado, la cosmovisión andino-amazónica otorga una importancia especial a los animales. A menudo son considerados hermanos del ser humano al compartir su misma condición en el medio natural como hijos de la *Pachamama*. Algunos de ellos son estimados por su carácter sagrado ancestral, representados como talismanes o formando parte de ritos y ofrendas para atraer suerte y protección. Sigue siendo muy común la representación de los tres mundos físico-espirituales mediante la conocida trilogía andina inca. El cóndor, señor de las cumbres, se considera el mensajero de los Andes, y simboliza el espacio celeste o plano superior del *alajpacha*. El *akapacha*, como superficie terrestre, se representa mediante el poderoso puma, y el *mankhapacha* o mundo

subterráneo se asocia con la serpiente. La concepción andina del pueblo *q'ero*, en Perú, añade el colibrí, relacionando cada animal con cada uno de los cuatro costados de la *chakana*.[377]

Estos animales comparten características que les hacen parecer temibles ante los seres humanos. Pero su aura misteriosa no siempre reside en la temeridad de su fuerza física, como las afiladas garras y la gran envergadura del cóndor, el feroz ataque del puma o la voracidad de la serpiente. Los tres animales poseen poderosas habilidades físicas que llegaron a causar asombro entre las sociedades precolombinas, estimulando la creencia en su divinidad, atribuyéndoles la capacidad de transitar entre el mundo físico y el espiritual. La altitud del vuelo y la agudeza visual del cóndor en busca de carroña, la estrategia del puma como cazador y la amenaza sigilosa de la serpiente despiertan sentimientos entre la admiración y el miedo. No obstante, son animales clave en el mantenimiento del ecosistema andino. Se les suele relacionar popularmente con las simbologías de la paz, en el caso del cóndor, la guerra, mediante el puma, y la sabiduría con la serpiente.[378]

La antropóloga Mª Ester Grebe señala la importante relación humana con el reino animal, destacando un orden común según las categorías generales *sallqa* (salvaje) y *uywa* (domesticado). La justificación de esta estructura deriva de la experiencia vital de los aymaras en su interacción con el medio natural. Con relación a la domesticación y manejo de animales para la subsistencia humana, en el bagaje mitológico se conserva la antigua creencia de que todos los animales eran propiedad del *mallku* (el espíritu de la montaña). Con su permiso, algunos animales como la llama y la alpaca fueron cedidos a los humanos, aunque se reservó el derecho de requisarlos enviando enfermedades y provocando su muerte, si es que las personas no cuidaran bien de sus ganados o no realizaran los ritos adecuados para favorecer su salud y su reproducción. Debido a esta atención en la crianza de los animales, se realizan rituales y ofrendas propiciatorias para garantizar su bienestar, puesto que repercute en el beneficio de sus cuidadores.

La antropóloga distingue, además, un orden claro en la clasificación de los animales, según se consideren nativos o mestizos, o bien sagrados o profanos. Los animales nativos,

[377] La equivalencia en quechua de los tres planos físico-espirituales, en la tradición inca, son: *Hanan pacha*, *kay pacha*, *ukhu pacha*.
[378] Entrevista con Margarita Zenteno sobre la ritualidad de los animales sagrados en la cosmovisión andina. (Comunicación personal, 28-04-2022).

como los camélidos andinos, remiten al cuidado tradicional de los *achachilas* (los espíritus ancianos de las montañas), mientras que los *mist'i* (mestizos) proceden de su introducción en época colonial. Los españoles llevaron animales como el cordero, la cabra, el caballo, el burro, el cerdo, la vaca y el pollo. Como veremos próximamente, la obra de Mamani Mamani abarca tanto la representación de animales andinos como también los de procedencia colonial.[379]

La misma autora distingue ocho animales sagrados que en el territorio tradicional aymara de Isluga, en Chile, todavía se les rinde culto. Estos son: el cóndor, el águila, el *quirquincho* (armadillo), el *chullumpe* (pájaro acuático), el *titi* (gato montés), el *jampatu* (sapo), el *jarririnko* (lagarto) y el *aserro* (serpiente, en otras zonas se conoce como *katari*). Si bien los cinco primeros se conservan embalsamados, rellenando su piel con lana de llama o alpaca, los tres siguientes se disecan o se mantienen vivos dentro de cajas que conservan los pastores para atraer la buena suerte. El cóndor, el águila, el *quirquincho*, el *chullumpe* y el *titi* son animales consagrados al espíritu de las montañas, se relacionan con la fauna salvaje y se les atribuye la creencia de favorecer las actividades comerciales. Mientras que el sapo, el lagarto y la serpiente se asocian con el *Sereno*, el espíritu del agua y de la música que estimula el desarrollo de la agricultura. La polaridad entre estos dos grupos de fauna sacra queda representada por el plano de las alturas del *alajpacha*, opuesto al mundo subterráneo del *mankhapacha*, siendo el *akapacha* la superficie media de interacción (*taypi*) o reunión que aproxima las distancias entre estas divisiones físico-espirituales.[380]

Los textos de Mª Ester Grebe aportan aspectos generales sobre la concepción sagrada de los aymaras hacia algunos animales salvajes. No obstante, existen diferencias con respecto a la sacralización de la fauna en otras zonas, ampliando ligeramente el listado inicial. En *Tiwanaku*, los artesanos alfareros suelen vender figurillas de los animales anteriormente citados, añadiendo otros como por ejemplo la llama, como puente entre el mundo material y el espiritual, o la tortuga, animal asociado a la *Pachamama* que propicia

[379] Mª Ester Grebe. "Etnozoología andina: concepciones e interacciones del hombre andino con la fauna altiplánica", en *Estudios atacameños*, nº7, 1984, pp. 459-460, en: <https://www-jstor-org.sire.ub.edu/stable/pdf/45258317.pdf?refreqid=excelsior%3A7e37fd33ebe3f17928adb9719c5ae932&ab_segments=&origin=&initiator=&acceptTC=1> [30 mayo 2023].

[380] Mª Ester Grebe. "El culto a los animales sagrados emblemáticos en la cultura aymara de Chile", en *Revista Chilena de Antropología*, nº8, 1989-90, Universidad de Chile, Santiago de Chile, p. 36, en:< <file:///C:/Users/PC/Downloads/franciscosorio,+Journal+manager,+17599-51885-1-CE.pdf> [30 mayo 2023].

a su poseedor una vida próspera, tranquila y longeva. A veces existen representaciones de animales de diferentes pisos ecológicos reunidos en una misma composición, en algunos tejidos tradicionales y fachadas arquitectónicas de época colonial. Teresa Gisbert llegó a investigar la significación de la presencia de monos y loros en los relieves escultóricos de estos edificios. Al ser animales procedentes del trópico podrían haber representado un programa artístico a partir de la conjunción cosmogónica andino-amazónica.[381] Todas estas representaciones son sobradamente conocidas por Mamani Mamani, por lo que seguramente sirvieron de base para su inspiración artística. A lo largo de este trabajo comprobaremos de qué forma las figurillas artesanales de *Tiwanaku* coinciden con las imágenes creadas por el pintor, puesto que ambas parten de un imaginario cultural compartido a través de la cosmovisión andina.

Los animales considerados sagrados, al ser vistos en su hábitat natural, pueden significar señales de buen o mal augurio para su observador. A veces, incluso, estos animales forman parte -a menudo en forma de representación simbólica- de las ofrendas para agasajar a los *achachilas*, las *w'aka*, la *Pachamama*, las *ispällas* (espíritus protectores de la producción agraria de las *chacras*), los *uywiri* (entidades espirituales de la comunidad, del hogar y del ganado) y las *illas*. Estas últimas adquieren la identificación del espíritu genérico o esencial de cada especie animal y vegetal, favoreciendo su reproducción y su protección. Se suelen representar tallados en piedra o se hallan de manera fortuita en piedras naturales que casualmente asemejan animales, guardándolas como amuletos para atraer la buena suerte.[382]

La tradición de las figurillas de barro de *Tiwanaku* conecta directamente con esta costumbre, reproduciendo animales y símbolos tiwanakotas y aymaras a modo de talismanes para su portador. Esta usanza popular deja entrever la cercanía cotidiana de los seres humanos con la fauna del entorno, lo que supuso un vínculo estratégico para la supervivencia a partir de su aprovechamiento o domesticación. La obra de Mamani Mamani demuestra la pervivencia de estas relaciones de manera visual, a modo de

[381] Teresa Gisbert. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert y CIA, 1980, pp. 52, 60.
[382] Policarpio Flores Apaza. *El hombre que volvió a nacer. Vida, saberes y reflexiones de un amawt'a de Tiwanaku*, La Paz, Plural, 2005, p. 128; Gerardo Fernández Suárez recoge diversos testimonios y referencias en relación a las *illas* en la ritualidad aymara. La identifica con el material ritual *mullu*: "piedra blanquecina o grisácea que se talla con facilidad. […] Buena parte de las illas confeccionadas para proteger o incrementar el ganado están fabricadas con ese material […] en forma de animalitos tallados.", en: Gerardo Fernández Juárez. *Yatiris y ch'amakanis del altiplano aymara. Sueños, testimonios y prácticas ceremoniales*, Quito, Abya-yala, 2004, p. 125.

homenaje hacia el vínculo ancestral que las sociedades andinas desarrollaron con los animales.

En este sentido, las comunidades aymara-quechua refieren leyendas de tiempos antiguos en los que se cree que la humanidad hablaba de forma fluida con los animales, incluso algunos de ellos se transformaban en personas y viceversa.[383] Con frecuencia, la finalidad de la serpiente, el sapo, el lagarto o el zorro, era convertirse en humanos para engañarles. Se transformaban en hombre o mujer joven para tener relaciones y casarse con sus elegidos/as o devorar a sus víctimas.[384] Existen también fábulas en las que el cóndor, como símbolo del *alajpacha*, entra en contacto con otros animales del *akapacha* para entablar una conversación o desarrollar una disputa. Es conocido el cuento en el que el zorro reta al cóndor a resistir el frío de las cumbres, pero acaba finalmente pereciendo por su actitud presuntuosa e ignorante.[385]

El mito del *chachacondori* o hombre cóndor lo podemos ver representado en la imagen 68. Se trata de una figura bastante conocida del imaginario popular que aparece como protagonista en algunos cuentos como el de *Antarki*, el hombre que surgió del lago Titicaca que podía volar de cerro en cerro, con ojos y alas como los del cóndor.[386] Existen otros cuentos como el de *El engendro del cóndor*, en el que se narra que una pastora de llamas tuvo un hijo tras tener relaciones con un cóndor. El niño tenía plumas en el cuello y demostraba los mismos instintos naturales que el ave. El chico acabó casándose con una joven pastora que más tarde conoció su secreto, puesto que un día vio cómo el joven volaba de las cumbres hacia el valle para conseguir alimento para el hogar. El cuento finaliza cuando el chico toma conciencia de que debe vivir junto a su esposa como

[383] Policarpio Flores Apaza. Ibid., p.133.
[384] Ver, por ejemplo: "La poza embrujada", en la que una princesa inca encantada seduce a los hombres jóvenes para convertirlos en sapos; "El cóndor y la doncella", cuento que narra cómo una joven rechaza casarse con el cóndor y el ave *allqamari* para acabar desposada con el zorro. En Bruno Serrano; Heddy Navarro y Tania Muñoz. *Parlama amawt'aña Pachamama. Cuentos de la madre tierra*. CONADI, Corporación Nacional de Desarrollo Indígena, Chile, 2002, pp. 15-16, 17-18, en: <http://www.beingindigenous.org/index.php/es/biblioteca/libros-digitales/251-parlama-amawt-ana-cuentos-de-la-madre-tierra> [03 junio 2023].
[385] Eulalia Condori Melo. "El cóndor y el zorro", en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-condor-y-el-zorro-kunturmantawan-atuqmantawan--0/html/ff84d658-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html> [03 junio 2023].
[386] "La aparición de Antarki", narrado por Margarita Coaquira, en: Edgar Quispe Chambi. *Traducción de cuentos y tradiciones orales en aymara*, Academia peruana de la lengua aymara, 2004, p.11, en: <https://ajayularevista.files.wordpress.com/2013/03/cuentos-aymaras.pdf> [03 junio 2023].

hombre. Aunque el hijo de ambos también nace con plumas en el cuello, deciden bajar de las cumbres para ir a vivir en comunidad, en el *ayllu* cercano.[387]

Fig. 68. Representación del *chachacondori*.
Artesanía de *Tiwanaku*. Colección personal.

Otros ejemplos de hibridismo humano-zoomorfo se encuentran en las representaciones iconográficas del *chachapuma* (hombre puma) y la sirena, mujer-pez cuyo imaginario se remonta, aparentemente, a la época colonial, y de la que nos ocuparemos en el capítulo siguiente. Como el *chachacondori*, el *chachapuma* comparte orígenes *tiwanakotas*, tanto en las representaciones alfareras como en los monolitos y relieves de la Puerta del Sol (fig. 61, p. 265). Aunque en esta última sólo reconocemos cabezas de puma, sin hallar paralelo iconográfico con los hombres alados y los cóndores con cuerpo humano.

El referente mitológico más difundido sobre el puma se remonta al mito del diluvio, en el que, como vimos más arriba, por orden del *apu* (el señor de la montaña), los pumas devoran a los humanos. Con respecto a la creencia del hombre puma, el cronista López de Gómara narra que el dios solar Pachacámac destierra a Kon Tici, convirtiendo en gatos a los primeros humanos que este dios creó. Estos hombres gato podrían vincularse

[387] "El engendro del cóndor", narrado por Pedro Chipana, ibid., pp. 33-34.

también con la leyenda del *chachapuma*.[388] Estudiaremos más adelante, en relación con las imágenes de Mamani Mamani, de qué forma el *chachapuma* adopta la simbología del guerrero, en coincidencia con los estudios dedicados a esta iconografía que sugieren la expresión visual de la violencia ritual *tiwanakota* en tiempos remotos.[389] Sin embargo, el pintor acabará por distorsionar la significación última del guerrero violento para transmutarla en una visión más amable, cambiando sus armas por las herramientas artísticas, como en la figura 82. Como veremos, significará una clara referencia de sí mismo y de su profesión, retomando el popular hibridismo humano-zoomorfo de los Andes.

Fig. 69. Reproducción del monolito *chachapuma*, Tiwanaku. Colección personal.

Hasta aquí nos hemos concentrado en la imaginería mitológica de los animales sagrados más emblemáticos del *alajpacha* y del *akapacha* para profundizar ahora en el

[388] Francisco López de Gómara. *Historia general de las Indias*, Madrid, 1941 (1552). Citado en: Jesús Lara. *El Tawantinsuyu*, op.cit., p. 63.
[389] Sonia Alconini. "Tiwanaku en el territorio Kallawaya: Decapitación craneana, intercambio interregional y estrategias políticas de control". Comunicación en el simposio: "Tiahuanaco 1903-2013: 110 Años de Colaboración Arqueológica Franco-americana" Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), 2013.

conocimiento de los guardianes de las profundidades del *mankhapacha*. En apartados anteriores conocimos la existencia del *Tío*, esposo de la *Pachamama* y señor de las minas, los minerales, las piedras y los metales preciosos. Esta entidad oscura, aunque no por ello necesariamente perversa, se caracteriza por el mismo carácter ambivalente, favorable o desfavorable, que determina en general a las entidades espirituales andinas. Como la *Pachamama* y los *achachilas*, hambrea y exige ofrendas que calmen su apetito. A cambio, otorgará sus riquezas ocultas y la protección necesaria al arriesgado oficiante de minero. Estos personajes también aparecen en la obra del pintor, ubicados en la relación *chachawarmi*, como en el caso de la *Pachamama* y el *Tío* (o *Supay*), como en la figura 84, respetando también su ubicación en el estrato correspondiente del *mankhapacha*.

Esta profundidad de la tierra se asocia también con el calor húmedo, con el útero de la *Pachamama* y su poder genésico. Las aguas subterráneas que nutren la superficie terrestre conectan galerías y cavernas profundas en las que moran los seres del inframundo, quienes se valen de estas vías y aperturas de la tierra para acceder al *akapacha*. El sapo, la serpiente, o el lagarto son animales sagrados vinculados al poder generativo de la *Pachamama*. Y, además, todos ellos resultan frecuentes en las obras de Mamani Mamani. En el caso del *quirquincho* o armadillo andino (Chaetophractus vellerosus), aunque se relaciona también con el *mankhapacha*, suele habitar las frías alturas de la Puna, excavando en zonas arenosas sus madrigueras. Se considera símbolo de Oruro, aunque lamentablemente se encuentra en peligro de extinción, a causa de la pérdida de su hábitat y la caza furtiva para fabricar el tradicional charango con su caparazón. Este instrumento forma parte de la iconografía colonial de las sirenas, puesto que se asocian con la música y el canto, otorgando a sus elegidos el poder de la inspiración musical.[390] Tendremos ocasión de observar este ser mitológico interpretado por Mamani Mamani, tañendo el singular charango, en el capítulo siguiente, acorde a los cánones humanistas que importó a los Andes la colonia española.[391]

Otros seres del inframundo han sido referidos como malignos que, en tiempos de la colonización española, se identificaron con el diablo. Un ejemplo característico es el *Supay*, personaje cornudo que, aunque inspira temor, a la vez es portador de energías que fecundan la tierra durante los carnavales. El baile de la diablada de Oruro, que estudiaremos más adelante, es la expresión de la activación de las energías que atraerán

[390] Gerardo Fernández Juárez. *Yatiris y ch'amakanis*…, op. cit., p. 114.
[391] Ver: "La sirena del lago Titicaca", cap. 4, pp. 418-423.

la abundancia. Existen también algunas entidades oscuras dañinas, conocidos como *saxra*, *ñanqha*, *antawalla* y *anchanchu*, responsables de hacer enfermar a las personas "agarrando su *animu*". La restitución de esta entidad que compone el alma de las personas deberá ser oficiada por un *yatiri*, un maestro sanador aymara.[392]

Entre las temidas y populares entidades maléficas de los Andes destaca el *kharisiri*. Se caracteriza por asaltar a las personas que caminan desprevenidas por la noche y los caminos solitarios. Se cree que hace dormir a sus víctimas para extraerles mediante un pequeño corte el sebo o la sangre, causando irremediablemente su muerte a los pocos días si no es atendido a tiempo por un *yatiri* experimentado. El antropólogo Gerardo Juárez apunta que esta figura se identifica popularmente con fabricantes de velas, santos óleos e incluso grasa de automóviles, relacionándolo popularmente con el oficio fraudulento de curas, médicos y funcionarios del Estado. El autor destaca también su similitud con el mito español del *sacamantecas*.[393]

Aunque Mamani Mamani no trata concretamente este espíritu maligno, sí que representa, por ejemplo, el *anchanchu* vinculado al carácter malvado de algunos seres del *mankhapacha*. La asociación de este ser con el *Supay* y el conjunto de diablos del baile de la Diablada, denota un simbolismo popular que a veces hace coincidir el *mankhapacha* con el infierno cristiano. Creemos que un fenómeno similar podría haber ocurrido entre la similitud del mito del *kharisiri* y el *sacamantecas* español.

Hasta ahora hemos conocido la relación que mantienen los animales y criaturas sagradas con el medio físico, clasificados según su pertenencia a los espacios del *alajpacha*, el *akapacha* y el *mankhapacha*. Este último conserva un aura de misterio dominado por la oscuridad de las profundidades, guardado por entidades del inframundo que inspiran temor, alimentando diversas supersticiones. El folklore tradicional todavía resguarda una memoria mítica en la que la especie humana hablaba y convivía con los animales, con la pretensión de incrementar fuerzas para subsistir en un medio hostil. Ello representaba el

[392] Ibid., pp.23, 47, 73, 283. En el Altiplano se considera que los seres humanos poseen tres entidades anímicas constituidas por el *ajayu*, el más importante, el *animu* y el *kuraji*. El *animu* o el *kuraji* son susceptibles de ser atrapados y devorados por las entidades espirituales andinas, provocando así la enfermedad, en ibid., p.112.

[393] Ibid., pp. 112, 282. Ver también al respecto: Gerardo Fernández Juárez. "Creencias populares y prácticas religiosas en España y América: "Sacamantecas" en los Andes del Sur. Una perspectiva comparada", en J.C. Vizuete y Palma Martínez Burgos (Coord.). *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 281-324.

deseo de obtención de sus destrezas, como el vuelo del cóndor o la ferocidad del puma, dando lugar a las leyendas del *chachapuma*, el *chachacondori* o el *sereno* (o sirena).

Nos adentraremos, seguidamente, en el conocimiento de los animales sagrados que tuvieron una importancia clave en el desarrollo de las sociedades andinas. Su veneración se refleja en la iconografía textil y alfarera, participando de la espiritualidad precolombina. La selección de estos animales se rige también en base a su plasmación en el arte de Mamani Mamani, formando parte de la concepción mística de la cosmovisión andina. Tendremos presente la estructura espacial que engloba el hábitat de estos animales, ubicados desde las montañas hasta las zonas lacustres. Y finalizaremos este apartado analizando las representaciones del pintor dedicadas a los animales domésticos introducidos durante la conquista, que guardan cierta relación con la herencia folklórica española.

Zoología sagrada del *urqusuyu*

La *Q'arwa*

La llama, y los camélidos andinos en general, juegan una importancia cabal en el pastoreo aymara tradicional. En la espiritualidad andina se considera que este animal ejerce como puente conectivo entre el mundo visible e invisible, siendo uno de los animales que se asocian con la protección que brinda la *Pachamama* a la comunidad. En la ritualidad aymara el feto de llama (*sullu*) forma parte de las ofrendas propiciatorias en nombre de la divinidad de la Tierra, y es un ingrediente importante en el ofrecimiento de la *mesa* destinada, por ejemplo, a los cimientos de una nueva casa durante su construcción. La utilización del *sullu* de llama, como ingrediente de la *waxt'a* (ofrenda), es particularmente importante en el día de la *Pachamama,* cada 1 de agosto.[394]

El aprecio que los pastores demuestran hacia estos camélidos queda patente en el ritual del *floreo*, un rito festivo en el que cada animal es marcado atravesando sus orejas con hilos de colores vivos. Su finalidad es pedir a la *Pachamama* y a las entidades espirituales por su protección. Como vimos en el apartado del *chachawarmi*, en relación al matrimonio de animales, los aymaras del ayllu Qaqachaca prestan también un cuidado especial a los camélidos durante la ceremonia de cruce y reproducción. Se estudian las

[394] Jesús Contreras Hernández. *Subsistencia, ritual y poder*…, op. cit., pp. 116-117.

combinaciones posibles para obtener crías que aportarán fibras textiles con los colores deseados por su dueño.[395]

Por ser la llama un animal sagrado dedicado especialmente al culto de la *Pachamama*, a veces estos animales se sacrifican para propiciar la abundancia entre la comunidad, derramando su sangre sobre la tierra durante el rito de la *wilancha*. Víctor Ochoa detalla esta ceremonia en relación a la siembra. El ritual consiste en preparar una ofrenda importante para sacrificar posteriormente una llama. El animal elegido es adornado con flores y lanas multicolor, y le hacen tomar alcohol (*t'inkha*) mientras se piden bendiciones a los espíritus protectores de las *chacras* (tierras de cultivo). Luego, la llama es llevada a un lugar sagrado para sacrificarla, asperjando su sangre hacia los cuatro puntos cardinales. Su cuerpo se despieza para preparar un asado compartido entre los asistentes, mientras que algunas entrañas y el corazón, aún caliente, se entierran como alimento para la *Pachamama*, pidiendo por la protección y la abundancia comunitaria.[396]

En las ofrendas y despachos dedicados a la *Pachamama* es usual la utilización del sebo de llama (*llamp'u*), substancia sobre la que se mantiene la creencia de ser uno de los principales elementos que permiten mantener la vida y disponer de buena salud. Más arriba ya vimos de qué forma los seres oscuros como el *kharisiri* ansían comer la grasa humana, comprometiendo la vida de sus víctimas. El *llamp'u* se extrae del centro del corazón de la llama, órgano principal en la conservación del impulso vital. Según Gerardo Fernández, sólo este tipo de sebo es considerado *llamp'u*, el resto es simplemente grasa, *lik'i*, que carece de significación ritual. Las entidades espirituales protectoras de la comunidad como la *Pachamama*, los *achachilas*, los *uywiris* y *kunturmamani* gustan del *llamp'u* en sus ofrendas rituales. En cambio, las entidades oscuras y *chullpas* prefieren *ch'uqi lik'i*, una mezcla de grasas crudas de vaca, cerdo, oveja, gallo y conejo, animales no originarios que no poseen significación sagrada.[397]

Mamani Mamani, en su cuadro *Familia de q'arwas* (fig.71), representa un pequeño rebaño de llamas mediante las diferentes dimensiones de la llama macho, la hembra y su cría. Los colores que utiliza coinciden con los tonos naturales del pelaje de estos animales, generalmente marrón, negro y blanco. No obstante, en algunos cuadros el pintor hace uso

[395] Denise Y. Arnold et al. *Hilos sueltos: Los Andes desde el textil*, op.cit., pp. 326-328.
[396] Ofrenda de sangre. El término proviene de *wila*, significa tanto sangre como rojo en aymara. (Margarita Zenteno. Comunicación personal, 28-04-2023); Víctor Ochoa, en Xavier Albó. *Raíces de América. El mundo aymara*, op.cit., pp. 85-86.
[397] Gerardo Fernández Juárez. *Yatiris y ch'amakanis*…, op.cit., p. 124.

de colores llamativos y arbitrarios en su caracterización como, por ejemplo, *Mirada de Cruz* (fig. 72). Sobre las características del pelaje de las llamas, este suele ser largo en el cuerpo y corto en la cabeza y las patas, nunca se las trasquila en vida. Aunque pueden vivir aclimatadas en diferentes altitudes, su hábitat originario se concentra en las alturas de las montañas, comiendo pastos duros. Como animales de carga, son los machos quienes cumplen esta función, mientras que las hembras son apreciadas por su carne y como reproductoras del rebaño. Es muy tradicional la preparación de carne deshidratada de llama, denominada *charqui*, con la que se prepara el plato tradicional orureño *charquekan*.[398]

La llama como animal sagrado se encuentra simbólicamente representada en el cielo, en la constelación de la llama o *yakana*. Forma parte de las "constelaciones oscuras", denominadas así debido a los espacios opacos formados por polvo cósmico que se ubican en la Vía Láctea. Algunos de los animales que estudiaremos en este apartado fueron identificados en grupos de estrellas por los antiguos pobladores andinos, en la configuración de un particular mapa estelar. En invierno es posible observar muy cerca de la Cruz del Sur, entre las zonas oscuras de la Vía Láctea, lo que sería el cuerpo y la cabeza de una llama. Sus ojos estarían conformados por las estrellas Alfa y Beta Centauro. Al denominar Mamani Mamani su cuadro *Mirada de Cruz*, es posible que haga referencia a estas estrellas mediante las cuales la llama mira a la constelación vecina: la Cruz andina o *chakana*.[399]

[398] Félix Palacios Ríos. "Pastores de llamas y alpacas", en Xavier Albó (Comp.) *Raíces de América. El mundo aymara*, op.cit., pp. 140- 141.
[399] Manuel de la Torre. *Arqueoastronomía andina*., op.cit., pp. 52-54.

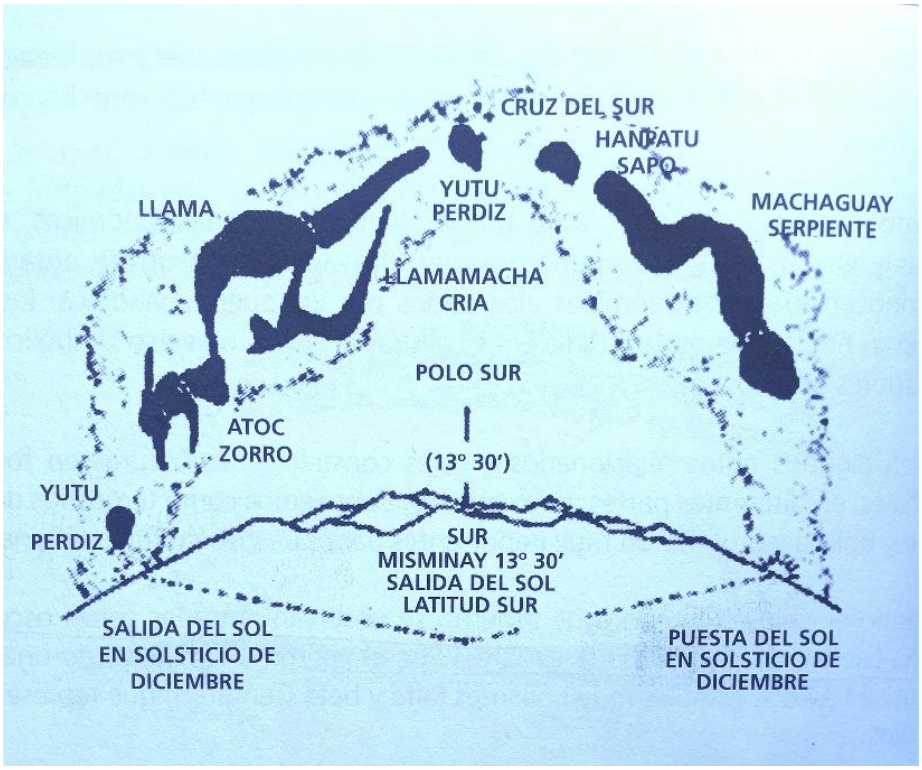

Fig. 70. Manuel de la Torre. Constelaciones oscuras en la Vía Láctea.[400]

Según la mitología popular andina, la *yakana* (la constelación de la llama) baja su cabeza a mediados de octubre para tomar agua del mar y evitar la inundación del mundo. Cuando el animal orina, induce la activación del ciclo del agua en forma de lluvia para estimular la vida en la Tierra. Manuel de la Torre recoge del cronista Francisco de Ávila la singular leyenda de la *yakana*:

> "Dicen de la yakana es como la sombra de una llama o un doble de este animal que camina por el centro del cielo. Es muy grande y más negra que el cielo nocturno, tiene un cuello largo y dos ojos. […] Dicen también que baja a media noche a beber agua del mar cuando no es posible que la vean y la sientan, porque si no bebiera de esta agua, el mundo quedaría inundado, además que tiene su cría y cuando esta empieza a lactar, la llama despierta."[401]

Según la descripción de este mito, esta llama se encarga de promover el ciclo de las aguas. Evita el desbordamiento de los océanos y la inundación de la Tierra al transformar el agua del mar en agua dulce y fértil. La misma Vía Láctea es considerada un río celestial denominado *Wara wara jawira* (río de estrellas) que, como vimos anteriormente, tiene

[400] Ibid., p. 54.
[401] Francisco de Ávila. *Dioses y hombres de Huarochirí*, 1958. Citado en Manuel de la Torre. Ibid., pp. 54-55.

una gran importancia en la cosmovisión andina, y cuya representación figura en el cuadro de Mamani Mamani *Thunupa y el origen de la quinua o La economía de la vida* (fig. 102, p. 334). Los animales representados en el grupo de constelaciones oscuras (llama, zorro, perdiz, sapo y serpiente) también se asocian de forma simbólica con el agua celestial.

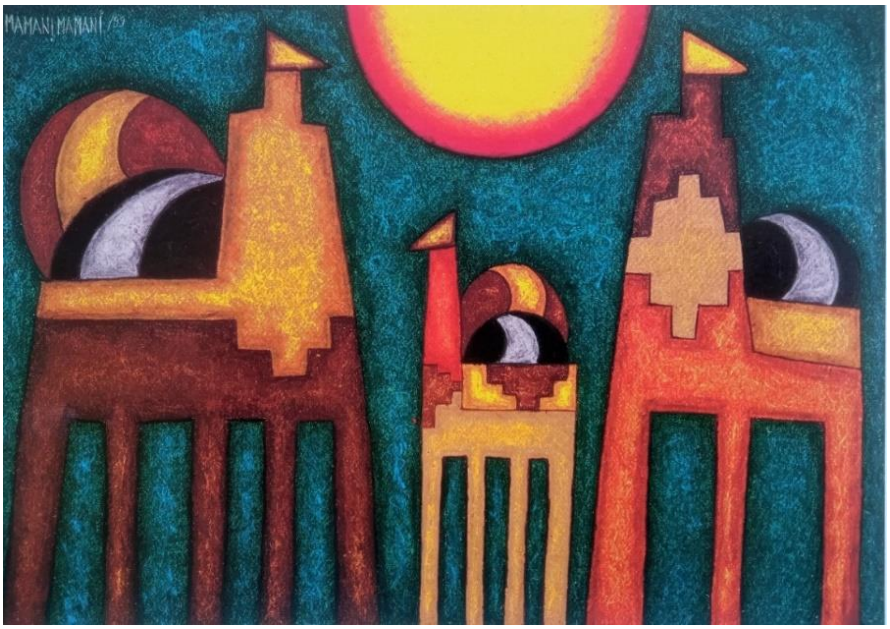

Fig. 71. Mamani Mamani. *Familia de Q'arwas* (1999).

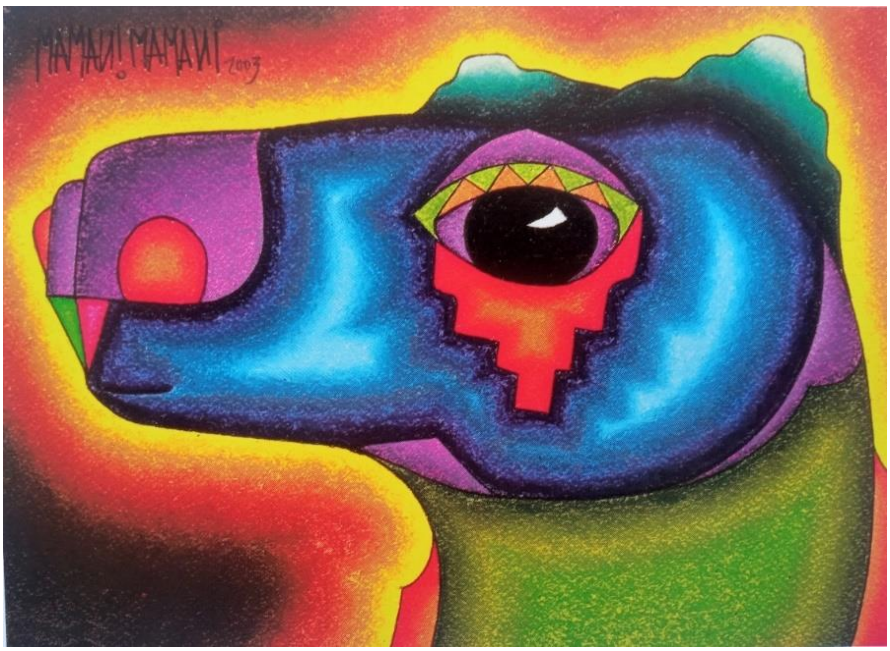

Fig. 72. Mamani Mamani. *Mirada de cruz*. (2003).

El *Kuntur*

El ave sagrada de los Andes es, por excelencia, el cóndor (vultur gryphus). Es símbolo nacional de los Estados de Bolivia, Perú, Chile, Ecuador y Colombia.[402] Como *mallku* (señor) de las cumbres domina el mundo desde las alturas del *alajpacha*. Por su tamaño, se considera la rapaz más grande del mundo. Según mencionamos antes, se trata de un animal que, por sus dimensiones y comportamiento, causó admiración y la veneración de su figura entre las civilizaciones andinas. Su aguda visión le permite detectar desde las alturas los cadáveres de animales que le servirán de alimento, puesto que se alimenta de carroña. Suele lanzarse desde las zonas rocosas de las altas montañas sin forzar apenas el aleteo, o sostenerse planeando en las alturas dejándose llevar por las corrientes de aire.

Se cree que los orígenes de la iconografía andina del cóndor proceden de representaciones *tiwanakotas*. Los relieves de la Puerta del Sol de *Tiwanaku* contienen diversas figuras que sintetizan las características y la silueta de esta ave, aunque también suelen interpretarse como águilas. La representación de las cabezas de cóndor en el báculo de *Wiracocha*, personaje central de la Puerta del Sol, contribuye a afirmar la significación del cóndor o águila como emblema de autoridad. Estos detalles, unidos a la presencia de los personajes en posición de genuflexión, representados con cabezas de cóndor, podrían inducir la significación sagrada del animal. En el mismo relieve se hallan también cabezas de puma en los extremos de las líneas que coronan el rostro de *Wiracocha*. Ambos animales, el cóndor y el puma, aparecen en el relieve como símbolos de investidura del poder. La representación del cóndor y el puma (o felino en general) fueron comunes en la decoración cerámica *tiwanakota*, como podemos apreciar en las siguientes imágenes. Sus diseños coinciden con el esquematismo figurativo de los relieves de la Puerta del Sol (fig. 61, p. 265).[403] Como veremos a través del arte de Mamani Mamani, muchas de estas simbologías se reproducen en sus cuadros como reminiscencias del pasado prehispánico.

[402] Tina &Duncan McDonald. "National birds", 06-10-2007, en *Wayback machine internet archive*, en: <https://web.archive.org/web/20071006063912/http://www.camacdonald.com/birding/CountryIndex.htm#A> [12 junio 2023].
[403] Arthur Posnansky. *Iconografía e ideografía de los signos*, tomo I, New York, Agustin Publisher, 1944.

Fig. 73 y 74. Reproducciones contemporáneas de cerámicas ceremoniales *tiwanakotas*. (*sahumador* -izq.- y *kero* -dcha.- para libaciones). En el de la izquierda se representa el puma y la cabeza del cóndor. En el vaso de la derecha, aparece el cóndor con el ala extendida. Colección personal.

En la ritualidad aymara, el culto al cóndor se extiende a nivel popular mediante la entidad protectora del hogar *kunturmamani*, denominado también *kunturmamani quri tapa qullqi tapa* (cóndor-halcón, nido de oro, nido de plata). El antropólogo Gerardo Fernández describe la importancia de su culto en la protección de la casa y la familia que la habita. Se trata de una entidad espiritual benéfica que se complementa con el *uywiri*, otro ser tutelar que vela por el cuidado y el sustento de los moradores de la vivienda y de la comunidad en general. Mientras que la nueva casa se encuentra en construcción, se le ofrece una *ch'alla* (libación) de alcohol a los cimientos. Con el avance de la edificación se *ch'allan* las esquinas de los muros principales, ofreciendo también sal, momentos antes de ser techada.

Se considera que la estructura arquitectónica de la casa acabada se corresponde con el cuerpo físico del *kunturmamani*, siendo el tejado a dos aguas las alas extendidas del cóndor, que cumple con la protección de la casa o nido. Puesto que simbólicamente se considera un ser vivo, se le dedican ofrendas con frecuencia (*mesa* dulce y *ch'alla*) para que no devore a la familia que acoge, evitando que las paredes se agrieten o que el techo

se derrumbe. Habitualmente se piensa que el terreno por construir pertenece a la *Pachamama*, sólo mediante la delimitación de los muros y el techado de la casa se consigue socializar la construcción para poder integrarse en la comunidad.[404]

La figura mística del cóndor suele ser importante para el pintor. En nuestras conversaciones refería la casa de su abuela ubicada en las alturas de La Paz, en el barrio de Chualluma, en donde le gustaba pintar hasta el amanecer. En esos momentos disfrutaba de las vistas e imaginaba que se convertía en cóndor, sobrevolando en un vuelo infinito las casas hasta llegar a la lejanía de las montañas divisadas en el horizonte. En este caso, el simbolismo de la casa como *kunturmamani* se funde con la necesidad de volar del pintor al imaginarse *chachacondori* (hombre cóndor).[405] El periodista Ricardo Bajo recoge las palabras del artista, haciendo eco de esta transmutación entre el hombre y los animales sagrados: "Camino el mundo, lucho, vuelvo a mis raíces, bailo, vendo, sobrevuelo la comunidad como un cóndor al mediodía sobre mis montañas. Entro por las tardes a los lugares sagrados como un *chachapuma*, me divierto por la noche en los prestes. Soy un *katari*."[406]

De las palabras del pintor podemos percibir también la asociación de los animales sagrados con los tres espacios simbólicos del universo andino, como comentamos más arriba. El cóndor queda asociado al *alajpacha* con el mediodía y el momento de mayor iluminación del sol. Le sigue el puma, vinculado al espacio medio de la tierra y el *akapacha*. Finalmente, el ciclo se cierra con la noche y la oscuridad del *mankhapacha*, con la serpiente de las profundidades: el *Katari*.

En los cuadros de Mamani Mamani el cóndor aparece haciendo gala de su vuelo, dominando la composición mediante la gran envergadura de sus alas (fig. 75). Los diseños decorativos que luce en su cuerpo, con la reunión de medias *chakana* y cenefas en zig-zag, reproducen motivos textiles tradicionales en representación de las montañas. Los colores utilizados por el pintor, en contraste rojo-azul, se asocian respectivamente con los espacios que habita el cóndor: rojo para las montañas y azul para el cielo. El amarillo

[404] Gerardo Fernández Juárez. *Yatiris y ch'amakanis*…, op. cit., pp. 45-46, 157-172, 242. Ver también: Félix Palacios. "El simbolismo aymara de la casa", *en Boletín del Instituto de Estudios Aymaras* 2 (12), Chucuito, 1982, pp. 37-57.
[405] Roberto Mamani Mamani. (Comunicación personal, 19-01-2020).
[406] Roberto Mamani Mamani en: Ricardo Bajo. "Mamani Mamani,un niño terrible", en *La Razón*, (19-03-2023), en: <https://www.la-razon.com/escape/2023/03/19/mamani-mamani-un-nino-terrible/> [16 octubre 2023].

dorado que los realza, en ambas pinturas, podría aludir tanto a la identificación sagrada del animal como a su cercanía con el sol durante la altura de su vuelo.

Si observamos el textil de la figura 76, el cóndor se representa tanto con sus alas extendidas, a punto de iniciar el vuelo, como detenido sobre la tierra, portando en su pico una serpiente. Esta imagen corresponde a la conexión del cóndor con los espacios físicos de arriba y de abajo (*orqosuyu*/*umasuyu* o bien *alajpacha*/*mankhapacha*), demarcados por las cenefas en zig-zag que representan las montañas y sus valles. En el tejido, además, observamos en posición invertida, entre las dos imágenes del cóndor, un *quirquincho* (armadillo) que corresponde al hábitat de altura en la puna, a la vez que pertenece al mundo subterráneo del *mankhapacha*, puesto que escarba galerías y madrigueras bajo tierras arenosas. Podemos comprobar cómo este textil combina el azul, el rojo y el amarillo en coincidencia con los colores que utiliza Mamani Mamani para representar al cóndor (fig. 75). El esquematismo de las figuras textiles se halla de forma similar y de manera constante en la obra del pintor.[407]

Fig. 75. Mamani Mamani. *Vuelo a los Andes* (2003).

[407] *Alajpacha*, *akapacha* y *mankhapacha* se refieren a la delimitación de "mundos", espacios físico-espirituales que en su conjunto conforman el universo de la cosmovisión andina. *Orqosuyu* y *umasuyu* hacen referencia a la demarcación de los espacios geográficos diferenciados por las montañas (arriba) y zonas acuáticas como ríos, lagos o zonas costeras (abajo).

Fig. 76. *Awayo* aymara con representación de fauna salvaje. Colección personal.

El esquematismo geométrico de las figuras, así como el detalle de las esferas bicolor de *Mallku del lago sagrado* (fig. 77), mantienen una cercanía singular con los motivos pictóricos *tiwanakotas* (fig. 74). Estas esferas recuerdan la representación de los ojos del cóndor como un círculo que integra el dualismo entre el negro y el blanco. La combinación reproduce los colores del plumaje del cóndor, a la vez que refleja el pensamiento complementario y dualista de la cosmovisión andina. En ambas obras, Mamani Mamani representa bajo el cóndor el agua, agitada en ondas al batir sus alas. Existen referencias acerca de la visita del ave a zonas costeras que a menudo coincide con épocas concretas del calendario. En Perú desciende hacia el mar en diciembre, coincidiendo con el verano del hemisferio sur para eludir las tormentas eléctricas en las montañas e inaugurar con su llegada la época de lluvias en los valles y la costa. Tal comportamiento mantuvo la creencia de ser el cóndor un ave mensajera que conecta el *alajpacha* y el espacio de arriba *orqosuyu* (espacio del monte), con el de abajo *umasuyu* (espacio del agua).[408]

[408] David Lorente Fernández. "Cóndores a la orilla del mar", en *Revista de folklore Fundación Joaquín Díaz*, nº479, 2022, pp. 102-107, en: <https://funjdiaz-net.sire.ub.edu/folklore/07ficha.php?ID=4799&NUM=479> [14 junio 2022].

Fig. 77. Mamani Mamani. *Mallku del lago sagrado*.

Es necesario mencionar que la iconografía tradicional del cóndor inspiró su representación en otros artistas bolivianos de renombre, destacando por ejemplo los murales de Walter Solón Romero, *Retrato de un pueblo* (1989) y de Miguel Alandía Pantoja, *Mural de la Revolución* (1960). Ambas obras se alinean con el ideario indigenista, y posicionan la figura del cóndor como un poderoso símbolo libertario a favor de la lucha indígena. Esta ideología aparece representada también en la cinematografía, destacando, por ejemplo, el film *Yawar Mallku* (Sangre de Cóndor) (1969), del director boliviano Jorge Sanjinés. En el ámbito de la escultura, artistas como Emiliano Luján o Marina Núñez del Prado también representaron la majestuosidad del ave como defensa de los valores culturales andinos. En el campo musical, mediante la zarzuela del compositor peruano Daniel Alomía Robles, *El cóndor pasa* (1913), nace la melodía tan popular que representa la ascensión de su vuelo.[409]

[409] Para mayores referencias, ver: Pablo Ramos Sánchez. "1989: el nacimiento de "El retrato de un pueblo", en *Casa Museo Solón*, en: <https://solonart.org/1989/02/28/el-nacimiento-de-el-retrato-de-un-pueblo/> ; Carmiña Blanco. "El museo de la revolución", 23-02-2014, en *Clubensayos*, en: <https://www.clubensayos.com/Historia/El-Museo-De-La-Revoluci%C3%B3n/1473721.html> ; Jorge Sanginés. *Yawar Mallku* (1969), en *fullTV*, en: <https://www.fulltv.com.ar/peliculas/la-sangre-del-condor.html> ; Emiliano Luján. *Cóndor* (1950 ca.), en *Arte y cultura boliviana (Facebook)*, en: <https://www.facebook.com/artebolivianocontemporaneo/posts/10153267288414476> ; Marina Núñez del Prado. *Cóndor* (1964), en *Banrepcultural*, en: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/condor-ap0253> ; Luis Salazar Mejía. "El cóndor pasa… Y sus misterios.", en *Revista de crítica*

El *Puma*

La representación de los felinos en la cosmovisión andino-amazónica abarca un conjunto de animales cuyo hábitat integra una gran diversidad de pisos ecológicos. En las alturas montañosas se encuentra el puma y el gato montés, mientras que en la Amazonía reside el jaguar y el leopardo tigre. Comparten características comunes como buenos cazadores, destacando por su sagacidad y fuerza física. El aura misteriosa que les envuelve, unido al sigilo con que acechan a sus presas, fue motivo de inspiración del felino como símbolo del poder terrenal, a menudo relacionado con la figura del guerrero.[410] Su representación fue común en diversas producciones textiles y alfareras de las culturas andinas, y todavía demuestra tener continuidad en la expresión de rasgos similares como, por ejemplo, en la sonrisa felina mostrando los dientes, como vemos en la siguiente imagen (fig.78).

Fig. 78. Faja tradicional procedente de los artesanos de la Isla del Sol, Titicaca. Se representa el ave *kaliwayra* (ibis de la puna) y el felino. Colección personal.

La tesis doctoral de Rodolfo Sánchez Garrafa defiende que los hábitos de caza nocturnos del jaguar motivaron la creencia del felino como guardián de la fertilidad del suelo y de la luz solar. Durante el crepúsculo viaja al *mankhapacha*, luchando contra las entidades oscuras de la noche y las profundidades de la tierra para regresar triunfante al amanecer como manifestación solar. Esta iconografía singular se identifica con el felino como cazador o *choque chinchay* (felino de oro). En relación a esta creencia, el puma y el jaguar se vinculan a la iconografía del disco solar como, por ejemplo, la placa de Echenique (fig.

literaria latinoamericana, nº80, 2014, pp. 11-37, en: <https://www-jstor-org.sire.ub.edu/stable/43855148?seq=6> [14 junio 2023].

[410] Alba Choque Porras. *La Imagen del Felino en el Arte del Antiguo Perú*, Lima, Fundación San Marcos, 2009, pp. 20-21.

66, p. 271).[411] Mamani Mamani incorporará también diseños de rostros felinos asociados a la representación del sol.

En el firmamento nocturno, *Choque chinchay* es la constelación del felino que coincide con el mapa estelar actual de la cola de Escorpio. Este nombre, junto a la representación de un felino, aparece en el dibujo de Juan de Santacruz Pachacuti (fig. 17, p.176) en el margen de la derecha, formando parte del firmamento, aunque relativamente cercano al plano terrenal. Pierre Duviols señala que en el relato de Pachacuti lo denomina padre de los *otoronqos* (jaguares), identificando también *choque chinchay* con Venus, el lucero de la tarde.[412] Por su cercanía con el cielo y la tierra, es posible que el felino se asocie al agua celestial, puesto que sobre él aparece la palabra "granisso", y algo más arriba, unas esferas con la inscripción "nube" y "niebla". La asociación del felino con la lluvia quedaría confirmada cuando Tom Zuidema tradujo la inscripción de la palabra *pocoy*, que aparece en el mismo dibujo en referencia a la época de lluvias, entre noviembre y principios de marzo.[413]

De manera tradicional, se creía que *choque chinchay* era el rayo que originaba las lluvias, transformándose en agua al llegar al *akapacha* con capacidad para penetrar al interior del *mankhapacha*. Luego tomaba la forma de la serpiente subterránea *amaru* (en quechua) o *Katari* (en aymara). En la iconografía de los grandes felinos, como el puma y el jaguar, las garras y los colmillos se representan amenazantes, asociando su ferocidad con la mayor fortaleza y jerarquía de poder como animal del *akapacha*. Su representación es común entre las culturas Chavín, Paracas, Nazca, *Tiwanaku* y Wari, caracterizado por una cabeza felina con serpientes que emergen de la cabeza, de los ojos o de la boca. La simbología de la serpiente se relaciona también con el poder del rayo y la fecundidad de las aguas.[414]

---

[411] Rodolfo Sánchez Garrafa. *Apus de los cuatro suyus: construcción del mundo en los ciclos mitológicos de las deidades montaña*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006, p.120. (Citado en Alba Choque. Ibid., p. 39.

[412] Pierre Duviols. "La interpretación del dibujo de Pachacuti-Yamqui", en Thérèse Bouysse Cassagne (ed.). *Saberes y memorias en los Andes*, op.cit., p. 84.

[413] Tom Zuidema. "Segunda respuesta de Tom Zuidema a Pierre Duviols", en ibid., p. 123. Cabe añadir que *pocoy* hace referencia a la temporalidad del mes de febrero del *Jatun* pocoy de los incas, época de maduración de los cultivos. Ver: Genaro Huarita Choque. "El símbolo lúdico de la cultura andina: estudio etnohistórico de los juegos en las comunidades de Huañacagua y Pucara", en *Arqueoantropológicas*, Cochabamba, INIAM-UMSS, nº2, 2012.

[414] Jesús Ruiz Durand. *Introducción a la iconografía andina*, Lima, IDESI/BID, 2004, p. 37.

Popularmente suele decirse que la forma del lago Titicaca asemeja un puma cazando una liebre. Existe también el debate abierto acerca de los orígenes lingüísticos del nombre del lago y su significación. Generalmente se acepta la traducción de *titi* (puma o gato) y *qaqa* (gris) como el lago de los pumas grises, una denominación que coincidiría con la leyenda de los pumas que devoraron a la primera humanidad, seguida del diluvio a causa de las lágrimas del dios solar *Wiracocha*, que lloraba desconsolado a causa de la gran pérdida.[415] La iconografía tan popular del sol llorando también será ampliamente plasmada en el arte de Mamani Mamani.

Según el estudio de los orígenes lingüísticos de la toponimia del lago, relacionados con la lengua puquina, *titi* y *kaka* significarían "roca del sol". De esta forma, el nombre estaría manifestando la probable existencia de un monolito sagrado en la Isla del Sol que, por extensión, habría denominado al lago.[416] No obstante, el puma se encuentra en la toponímia de *Tiwanaku* en *Puma Punku* (la puerta del puma), enclave arqueológico cercano al Titicaca. La relación del puma, y el felino en general, fue también relevante en la cultura inca. Al parecer, su perfil se reproducía en los planos urbanísticos de ciudades importantes como manifestación simbólica del poder incaico. Existe un amplio debate acerca del perfil en forma de puma que la ciudad de Cuzco podría haber desarrollado en época del inca Pachacutec.[417]

Cuando Mamani Mamani retrata al puma destaca su dimensión sagrada, rescatando también su representación tradicional de las culturas andinas de *Tiwanaku*, de los aymaras y de los incas. Por ejemplo, en el cuadro *Lago sagrado* (fig. 79), reproduce la balsa aymara de totora con cabeza de puma que, incluso a día de hoy, se encuentra en el lago como atractivo de turistas. Nuevamente, se trata de una señal de que el puma adquiría el valor como divinidad de la fertilidad de las aguas. El cuadro representa otro tipo de diseños inspirados en los textiles tradicionales aymaras, como la media *chakana* que equivaldría al sol, y las formas escalonadas de la balsa, además de las ondas acuáticas del

[415] Víctor Ochoa. "Leyenda del valle de Wiñay Marka. Hoy lago Titicaca", en Xavier Albó (Comp.). *Raíces de América*…, op. cit., p. 54.
[416] Raúl V. Quispe Ilasaca; Gabriela E. Quispe Huaynacho y Denis R. Hinojosa Ccama. "La etimología toponímica de la palabra Titicaca.", en *Lengua y Sociedad*, Lima, 05-12-2022, vol.21, nº2, pp.417-432, en: <http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2413-26592022000200417&lng=es&nrm=iso> [14 junio 2023].
[417] Alba Choque Porras. *La Imagen del Felino*…, op. cit., p. 71; Esteban Torres Díaz; Sílvia C. Narváez Torres. "Diseñando un imaginario social desde la teoría del puma inscrito en la traza de la ciudad incásica de Tomebamba", en *Revista de investigaciones artísticas Tsantsa*, nº13, Congreso internacional IDEA 22, Facultad de artes de la ciudad de Cuenca, Ecuador, 2022, pp. 383-390, en: <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/4414> [14 junio 2023].

lago. Para reproducir los remolinos de las olas, el artista introduce las espirales cuadradas que hemos visto en el *awayu* aymara más arriba (fig. 76).[418]

Fig.79. Mamani Mamani. *Lago sagrado* (2006).

Algunos cuadros de Mamani Mamani recuperan la leyenda del *chachapuma* (hombre puma), un mito que enlaza con la iconografía *tiwanakota*, cuyo modelo principal se encuentra en las esculturas monolíticas del museo de *Tiwanaku*. En la pirámide de Akapana y de Puma Punku, situadas en el mismo sitio arqueológico, se hallaron esculturas líticas de un personaje con cabeza de puma en posición sedente, sujetando entre las manos y las rodillas una cabeza humana. Esta iconografía se ha identificado también con la figura *tiwanakota* de "el sacrificador", puesto que además de sujetar una cabeza, lleva un hacha en una de sus manos. Sobre la representación del sacrificador o *chachapuma*, José Berenguer opina que hacía referencia a sacerdotes especializados en sacrificios humanos para propiciar la abundancia agrícola. Confirmando su observación, se encontraron restos óseos de cabezas, cuerpos decapitados y desmembrados en los alrededores de la pirámide de Akapana, en *Tiwanaku*. La iconografía del *chachapuma* aparece representada también

[418] La totora (Scirpus americanus) es una planta acuática que crece en el lago Titicaca. Presenta propiedades de flotación que fueron utilizadas por las sociedades del lago para fabricar embarcaciones, e incluso islas flotantes artificiales en las que residen los Urus. Margarita Zenteno. (Comunicación personal, 18-06-2023).

en tablillas rituales en las que se disponían polvos de plantas psicoactivas para ser consumidas por vía nasal.[419] Todas estas referencias figurativas fueron de sobras conocidas por el pintor, destacando el aspecto guerrero y de divinidad solar en sus recreaciones del *chachapuma*, como veremos.

Mamani Mamani dedica diferentes cuadros a esta figura mitológica. En *Chachapuma emplumado* (fig. 80) relaciona el sentido místico y celestial del puma con el atributo del plumaje de las aves. Los colores predominantes son el azul celeste en degradado hacia tonos más oscuros, en contraste con el dorado del cuerpo central y la cabeza del puma. El efecto final pretende otorgar un aura sagrada al animal, como manifestación de su dominio sobre el espacio celeste del día y la noche. Los márgenes ilimitados del universo se representan en los contornos de la figura, en un blanco luminoso que disipa hacia los extremos la oscuridad.

El sentido del *chachapuma* emplumado corresponde a una asociación del artista con el mito mesoamericano de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada. De esta manera, Mamani Mamani reafirma el sentido de la divinidad ancestral del puma en el plano celeste. Encontramos, además, cierto parecido iconográfico con el mural *Quetzalcóatl* del artista indigenista mexicano Diego Rivera. La cabeza con grandes colmillos y plumas alrededor del cuello, presente también en la antigüedad como, por ejemplo, en el templo de Teotihuacán, podrían haber inspirado la representación pictórica de Mamani Mamani.

[419] José Berenguer Rodríguez. *Tiwanaku. Señores del lago sagrado*, Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino; Banco Santiago, 2000, pp. 31-33, 80-84.

Fig. 80. Mamani Mamani. *Chachapuma emplumado* (2003).

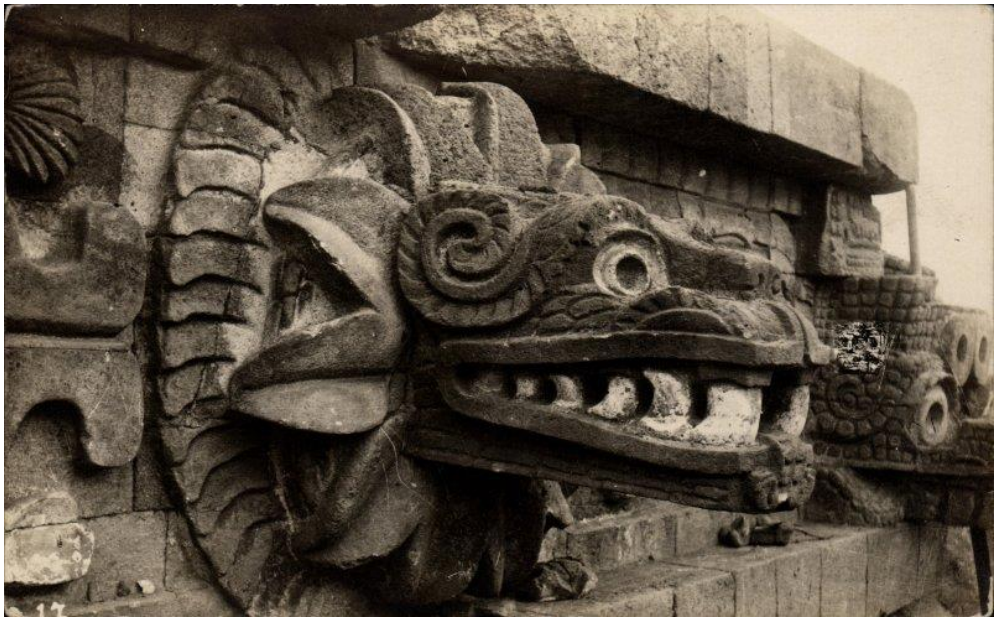

Fig. 81. Serpiente emplumada en la fachada de la pirámide de Quetzalcóatl.[420]

[420] "Templo de Quetzalcóatl", en *Mexico en fotos*, en: <https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/mexico/teotihuacan/templo-de-quetzalcoatl-MX13891801470043> [19 junio 2023].

Fig. 82. Detalle del mural cerámico *Quetzalcóatl* de Diego Rivera.[421]

Como dijimos, la faceta del *chachapuma* como guerrero es importante en la obra del pintor. El monolito *chachapuma* de *Tiwanaku*, identificado como "el sacrificador", podría haberle servido de inspiración. Según la arqueóloga Sonia Alconini, el guerrero tiwanakota podría haberse relacionado en la antigüedad con prácticas rituales violentas. Mediante la exhibición de decapitaciones humanas y extracciones oculares, los *tiwanakotas* podrían haber sometido bajo amenaza a otras poblaciones durante su expansión imperial.[422]

Pero, más allá de su sentido histórico, las representaciones del *chachapuma* del pintor no expresan violencia. En *Guerrero chachapuma* (fig.83) observamos una figura antropomorfa con rostro felino ante una formación escalonada a sus espaldas. Esta arquitectura podría identificarse con la pirámide de Akapana en *Tiwanaku*, relacionada con el misticismo del *chachapuma* que referimos. No obstante, el guerrero porta como armas un escudo y una lanza cuya forma es en realidad un pincel. Esta curiosa representación, del *chachapuma* guerrero y pintor, juega con el sentido que Mamani Mamani asimila frente a sus propias herramientas, como armas pacíficas en defensa de

[421] "Mural de Diego Rivera en Acapulco", en *Acapulco.org*, en: <https://acapulco.pro/mural-de-diego-rivera/> [19 junio 2023].
[422] Sonia Alconini. "Tiwanaku en el territorio Kallawaya: Decapitación craneana, intercambio inter-regional y estrategias políticas de control" Comunicación en el congreso *Tiahuanaco 1903-La Paz 2013: 110 Años de Colaboraciones Arqueológicas Francoamericanas*, 29-31 octubre, La Paz, IFEA-MUSEF, 2013.

su cultura originaria: el pincel y la paleta de colores. Los ojos que luce el personaje resultan semejantes al cuadro que vimos con anterioridad, titulado con el mismo nombre: *Chachapuma guerrero* (1998), en la figura 65 (p. 271). Este mismo cuadro aparece pintado en el pecho del artista, en la portada del calendario *Mamani Mamani de oro y sus trece ñustas* (2013), en la imagen 67 (p. 271). El pintor posa en la fotografía portando un pincel en cada mano, manifestando trazos de colores flameantes que contrastan con la oscuridad del fondo.

Fig. 83. Mamani Mamani. *Guerrero chachapuma* (2001).

El *Atoj*

Nos ocuparemos del zorro andino para concluir este apartado dedicado al *Urqusuyu*. Aunque no se considera un animal sagrado, es un animal recurrente en las manifestaciones culturales andinas. Por ejemplo, forma parte de las constelaciones

oscuras (fig. 70, p. 285). Su gran popularidad se debe al folklore andino, protagonizando multitud de fábulas. Acostumbra a entablar diálogo con todo tipo de animales, incluso tan sagrados como el cóndor, ejerciendo un fuerte contraste entre sus naturalezas al evidenciarse la bajeza indigna del zorro. Su actitud mezquina siempre viene precedida de un interés por embaucar a otros animales con la finalidad de engullirlos, siendo hábilmente burlado por la astucia superior de estos. En cierto modo, el zorro aparece como un personaje intrépido, aunque ignorante, que pretende alterar el orden natural en provecho propio cuando intenta transgredir las normas, recibiendo por ello el castigo necesario para que la situación sea reconducida a la normalidad.

De entre la multitud de cuentos en los que aparece, destacamos *El amor de añathuya*, puesto que se acerca a la representación del zorro realizada por Mamani Mamani, reproducida en la figura 84. Según Antonio Paredes Candia, *añathuya* en aymara se refiere en algunas versiones al zorro o al zorrino. Este cuento comparte similitudes entre la versión antigua, recogida por Garcilaso en sus *Comentarios reales*, y las fuentes orales contemporáneas al investigador. Ambas versiones coinciden en la explicación de la existencia de las manchas en la luna. Por la belleza del relato y su proyección visual en consonancia con la obra del pintor, lo reproducimos a continuación:

> Un día, añathuya se hallaba muy melancólico. Sus ojos, de ordinario vivaces, se habían tornado en tristones, y muy poco o nada se alimentaba. […] Le preguntaron y él por única respuesta elevaba los ojos al cielo. Un atardecer que añathuya cavilaba más de lo acostumbrado, se le acercaron varios animalitos y le obligaron, con mimos y relamidas por su cara, a que les confesara por qué sufría tanto.
> - […] Hace varios días que estoy enamorado y si hoy vivo tan triste es porque ella se encuentra a mucha altura y se necesitan alas para acercársele.
> […] -¿Quién es ella? Avísanos *añathuya*.
> -¡Ay, ay, ay! -se lamentó el simpático zorrinito, levantando su rosado hociquito- ¡Ay! es la bellísima Pajsi (luna).
> Compadecidos de la pena de amor de *añathuya* fueron a rogarle a Mallku, que es el único que puede ascender a esas alturas, que lo llevase. El cóndor fue difícilmente convencido, argüía que *añathuya* despedía malos olores.
>
> Cuando Pajsi asomó su redonda cara en el cielo, añathuya fue elevado sobre las alas del hercúleo Mallku hasta acercarse tanto a la luna, tanto, que pudo con su rosado hociquito besarla golosamente, dejándole las huellas que vemos desde la tierra.

> Volvió el zorrinito y sufrió mucho con el recuerdo de los besos, pero como era una pasión pasajera, felizmente consiguió olvidarla. Esas manchas que vemos en la luna -dicen los Indios- son las que le dejó el hocico sucio del zorrino al besarla.[423]

Mamani Mamani nos reporta la visión del zorro andino, o también conocido como lobo de la sierra, enamorado de la luna. Como cánido sudamericano, diferente del zorro europeo, se identifica como *Lycalopex culpaeus*, denominación que conjuga la voz griega *lycos*, en referencia a las características de lobo, y *alopex*, con relación a su identificación ambivalente como zorro. En cierta forma, más allá de la caracterización multicolor que el pintor realiza del animal, los colores como el marrón, el rojizo y las tonalidades grisáceas de su cabeza y patas coinciden con una representación del zorro-lobo bastante realista.[424]

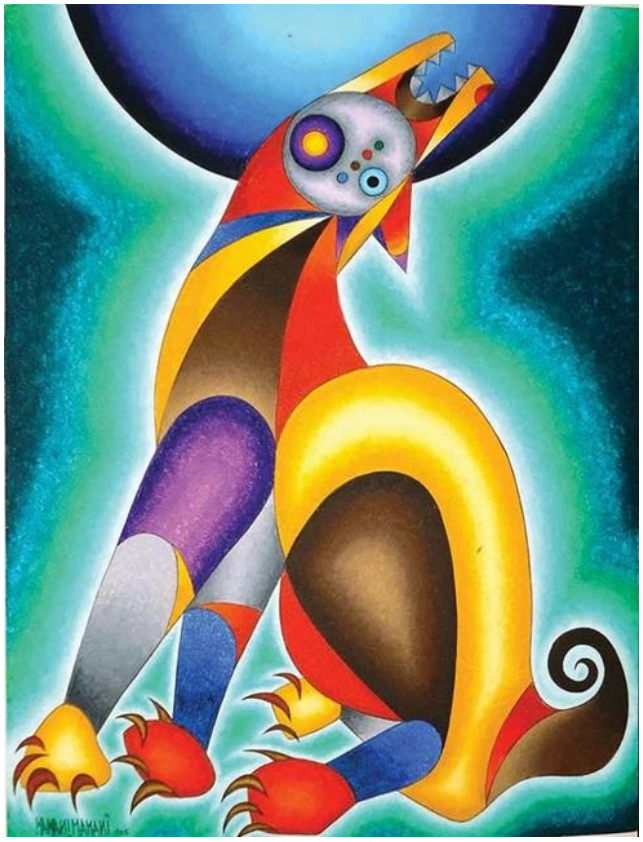

Fig. 84. Mamani Mamani. *Zorro andino* (2005).

[423] Versión del cuento de tradición oral recogida por Antonio Paredes Candia en el Cantón Quechisla, Prov. Nor Chichas, Potosí. En Antonio Paredes Candia. *Cuentos populares bolivianos*, La Paz, Popular, 1984, pp. 104, 106. Una leyenda similar aparece relatada brevemente en: Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales*, Lima, fondo editorial cultura peruana, 2008, pp. 64-65.
[424] Para mayor información, consultar: "Lycalopex culpaeus. Zorro andino", en *Bioweb.bio*, en: <https://bioweb.bio/faunaweb/mammaliaweb/FichaEspecie/Lycalopex%20culpaeus> [18 julio 2023].

Entidades y animales venerados del *umasuyu*

El *Anchanchu* y el *Supay*

Como vimos anteriormente, la cosmovisión andina contempla un conjunto de entidades que habitan ocultas en el interior de la tierra. En sus profundidades viven seres oscuros que demandan ofrendas a cambio de provocar o deshacer trabajos espirituales que han causado males a sus víctimas. Son personajes temidos por los pobladores andinos y, debido a su popularidad, Mamani Mamani los plasma en su obra. Entre ellos, el pintor retrata al *anchanchu* (fig. 85), una especie de diablo embustero que seduce a sus víctimas mediante el engaño, causando la desgracia de los caminantes que transitan por lugares sombríos. El antropólogo Gerardo Fernández refiere que habita en cárcavas, cavernas y torrenteras del altiplano. Su engaño se basa en los cambios que puede realizar en su aspecto físico con extrema facilidad.[425]

Mamani Mamani representa a los *anchanchus* con rasgos felinos, como animales de cuatro patas con cuernos, plumas y rostros pálidos que recuerdan a los difuntos. Los sitúa expresamente en la zona inferior de la composición, bajo la gran máscara carnavalesca que representa al *Supay*. Estos seres del *mankhapacha*, cuyas características culturales se relacionan en parte con el demonio cristiano, comparten los atributos físicos de la divinidad felina, en la figura posada sobre su nariz y su sonrisa mostrando los colmillos. Aunque trataremos con detalle el *Supay* en el último apartado de este capítulo, podemos apreciar aquí el diseño habitual de las máscaras del Carnaval andino que lo representan, tan habituales en la danza de la diablada de Oruro. En la zona superior de la composición aparece la *Pachamama* representada con algunos atributos propios de la Virgen María, mediante la aureola de santidad y la media luna.

La combinación de la *Pachamama* con los seres del *mankhapacha* manifiesta una jerarquía de poder que ofrece una lectura de proximidad con la concepción de los tres mundos de la cosmovisión andina. En coincidencia con el *alajpacha*, en el espacio celestial, Mamani Mamani asocia a la *Pachamama* con los santos y los seres denominados "gloria". Mediante su posición central y superior demuestra su dominio sobre el *Supay* y los *anchanchus*, a la vez que indica el sometimiento de estos a su voluntad. Teniendo en cuenta el título de la pintura, *Pachamama de los anchanchus* (fig. 85), el pintor hace notar

[425] Gerardo Fernández Juárez. *Yatiris y ch'amakanis*…, op.cit., p. 283.

la autoridad de la divinidad de la Tierra sobre los seres del *mankhapacha*. En cierto modo, también manifiesta de forma sutil su carácter ambivalente, benévolo en la producción de alimentos, aunque también temible y castigadora si no se le ofrecen las ofrendas que requiere. Este contraste de actitudes se refleja en el cuadro de Mamani Mamani, cuando a pesar de la supuesta santidad de la *Pachamama*, mantiene una cercanía natural con el *mankhapacha* como morada de diablos.

Fig. 85. Mamani Mamani. *Pachamama y los anchanchus*. (2004).

Los peces y el *jampatu*

Mamani Mamani representa otra zoología relacionada con el *mankhapacha* y la divinidad fertilizadora de las aguas. En sus pinturas se hallan cuadros dedicados a especies concretas de peces del lago Titicaca, como el *karachi*. Esta variedad de pez vive a orillas del Titicaca, entre los juncos de totora. Los Urus, habitantes originarios del lago que

todavía conservan su estilo de vida al residir sobre islas flotantes de este material vegetal, consumen el *karachi* (peces del género Orestias), que constituye una de sus bases alimentarias tradicionales.[426] Mamani Mamani lo menciona en una entrevista, destacando que este pescado forma parte de la gastronomía ancestral y constituye su plato preferido. Debido a ello, compuso una breve melodía con ritmo de morenada boliviana: "¡*Achachi*, *karachi*, del lago sagrado soy!¡Las *chinas*, morenas, enamoradas están!"[427] Veamos en la figura 86 cómo Mamani Mamani representa a los *karachis*. Mediante la incorporación de la media *chakana* y el resplandor que confiere a sus perfiles, manifiesta su sacralidad asociada a las aguas del Titicaca.

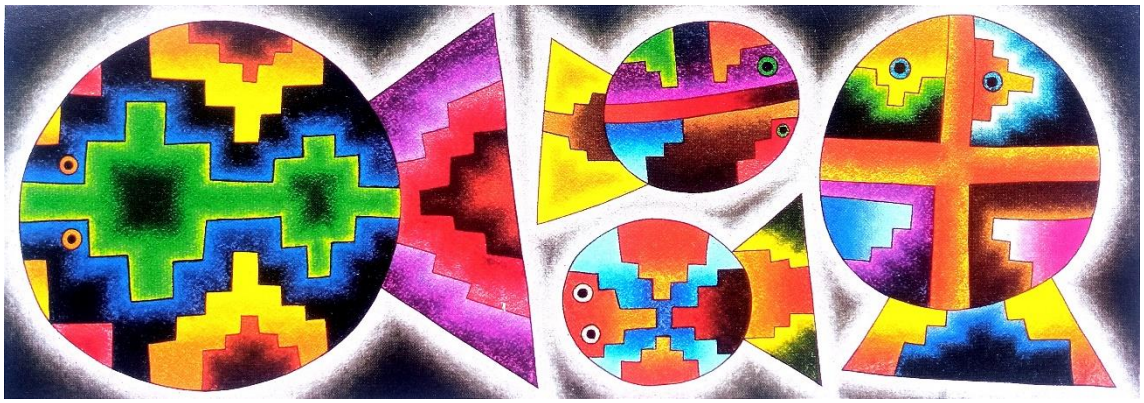

Fig. 86. Mamani Mamani. *Karachis de la cruz*. (2004).

El *jampatu* (sapo), los peces, e incluso la serpiente, aparecen representados en otros cuadros de Mamani Mamani junto a la *Pachamama* para simbolizar su papel fecundador y generador de vida, asociados a la vitalidad de las aguas del Titicaca (peces) y la lluvia (*jampatu* y serpiente). Entre los aymaras se cree que el sapo y la rana poseen la virtud de llamar y atraer las lluvias. Observando su presencia en determinados lugares y su comportamiento, los campesinos los valoran como señales predictoras del tiempo. Según Hans Van den Berg, la ceremonia del llamado de la lluvia, protagonizada por el sapo, se conoce en aymara como *ch'uwa ch'ujxata*. El ritual consiste en conseguir sapos o ranas de zonas acuáticas y llevarlas a lo alto del cerro, junto a un manantial o *uma nayra* (ojo

[426] Ibid., p. 47.
[427] Mamani Mamani. "El achachi Karachi de Mamani Mamani", en *QD Show*, 10-06-2018, en: <https://www.facebook.com/QDShow/videos/1740215602722188/> [19 junio 2023]. *Achachi* adquiere el significado respetuoso de señor, como voz similar a *achachila*. *China* se refiere al personaje danzante femenino y acompañante del *Supay* en la danza de la diablada.

de agua). Tras realizar diversos ritos, se expone al animal al sol. Transcurrido un tiempo y al notar la falta de agua, el *jampatu* comienza a croar, llamando así a la lluvia. La música y las danzas forman parte del ritual, propiciando un ambiente festivo que acompañan las rogativas por el agua pluvial.[428]

En el ámbito urbano, en El Alto de La Paz, son muy populares las esculturas de la pareja sapo y rana, siendo frecuentes la dedicación de ofrendas de flores y ch'allas de alcohol de los lugareños. Los pedidos se relacionan con su bendición para la atracción de la suerte de cada demandante. Debido a su asociación con la fertilidad de la tierra, se les rinde culto para lograr concebir, y como protección para que la gestación llegue a término.[429] La rana que Mamani Mamani representa, *Fecundita* (fig. 88), adquiere el mismo sentido de activación de la fertilidad femenina, de cuyo lomo se aprecia la apertura profunda de una vagina y unas esferas oscuras que semejan ser huevos. No obstante, la imagen ritual del *jampatu* posee también su lado oscuro. Algunos *yatiris* practican rituales de magia negra para defender a sus clientes del ataque de sus enemigos. Existen testimonios de estas prácticas en los que un lagarto o un sapo son atravesados con espinas, liberándolos en las proximidades de la residencia del destinatario enemigo para que padezca la misma agonía que el animal sufriente.[430]

Por fortuna, el culto al *jampatu* goza de mayor difusión como alegoría de la fertilidad de la *Pachamama*, y de manera similar, ocurre lo mismo con la serpiente. Ambos animales se encuentran representados en las constelaciones oscuras de la Vía Láctea, reunidos en el río celestial que los pobladores andinos denominaron *Wara wara jawira* o río de estrellas. Los sapos, las serpientes e incluso saurios como el lagarto y la lagartija son seres portadores de abundancia, por lo que Mamani Mamani los representa a los pies de la *Pachamama*, cercanos al ámbito del *umasuyu* (la región de las aguas) y del *mankhapacha*.

[428] Hans Van den Berg. *La tierra no da así nomás. Los ritos agrícolas de la región de los aymara-cristianos*, La Paz, Hisbol, 1990, pp. 109-110.
[429] Margarita Zenteno. (Comunicación personal, 28-04-2023).
[430] Sobre este tipo de ritual, en el que un sapo es atravesado con espinas, Ina Rösing y Gerardo Fernández relatan información al respecto. Ina Rösing. *Cerrar el círculo: la curación gris como tránsito entre la negra y la blanca. Rituales nocturnos de curación en los Andes bolivianos*, Mundo Ankari, vol 6, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 135, 163, 164, 473; Gerardo Fernández Juárez. *Yatiris y ch'amakanis del altiplano aymara*…, op. cit., p. 50.

Fig. 87. Esculturas de sapos en El Alto, La Paz.

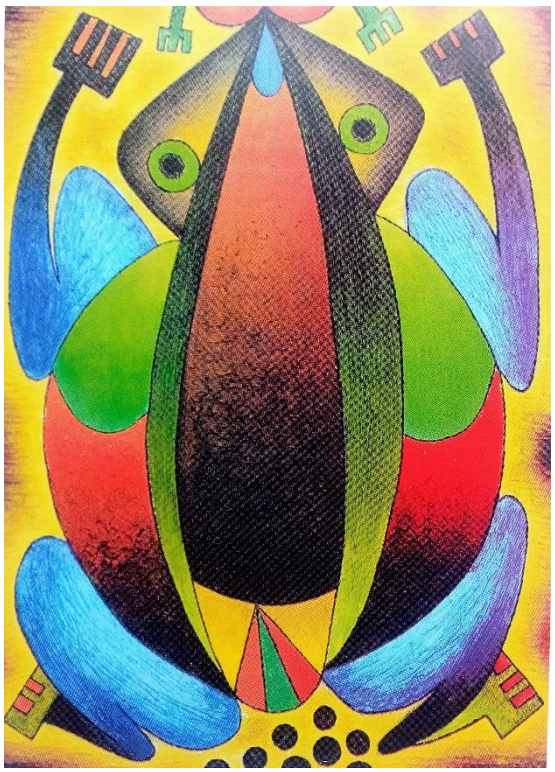

Fig. 88. Mamani Mamani. *Fecundita* (2003).

Animalia profana

El gallo, el toro y el caballo

Algunos de los animales representados por Mamani Mamani pertenecen a la categoría *uywa* (domesticados). Estos animales se distinguen de los salvajes (*sallqa*) y sagrados porque poseen dueño y suelen crecer bajo la tutela de sus amos, siendo alimentados y criados por ellos. Según la antropóloga Ester Grebe, los campesinos andinos consideran a las especies introducidas durante la colonia como animales profanos y *mist'i* (mestizos). Los españoles llevaron una gran cantidad de animales que llegaron a naturalizarse en Sudamérica. Entre ellos, no solamente importaron animales de granja para el sustento alimentario, también trajeron consigo perros adiestrados, al servicio del ejército español, para atacar ferozmente a los indígenas.[431]

Algunas especies de mamíferos como la rata y el ratón llegaron en los barcos de manera accidental. Los gatos domésticos también desembarcaron, quizás como mascotas y con el fin de controlar las plagas de ratas a bordo. Otros pequeños animales, como palomas

[431] Mª Ester Grebe. "*Etnozoología andina*…", op.cit., pp. 459-460.

(quizás palomas mensajeras para volar entre los asentamientos de los colonos), gallinas y pollos, fueron llevados también como aprovisionamiento de subsistencia, junto a otras especies más grandes de producción ganadera. En general, se introdujeron el cerdo, la vaca, el cordero, la cabra y otros animales útiles para el transporte como el caballo y el burro. Algunas especies de animales y plantas introducidas acabaron naturalizándose, causando un impacto biológico destacable. La depredación y la competencia por la subsistencia en el nuevo hábitat conllevó el retroceso de ciertas especies, lo que llegó a alterar la conservación de la fauna y flora autóctonas.[432]

Mamani Mamani retrata especialmente tres de los animales introducidos por los españoles en Sudamérica. El grado de distinción que les confiere demuestra casi el mismo aprecio que la cultura española les expresa en su folklore. Los cuadros dedicados al gallo muestran un animal altivo y arrogante, concentrado en lucir su rico plumaje. A veces el pintor representa la tradicional pelea de gallos, incidiendo en la expresión violenta de estos animales, al mostrar su posición de ataque en el vuelo, los picos abiertos y las garras dispuestas a herir al contrincante.

Fig. 89. Mamani Mamani. *Encuentro en el ruedo* (2002).

[432] E. Daniel Cossíos. "Vertebrados naturalizados en el Perú: historia y estado de conocimiento", en *Revista peruana de biología*, vol. 17, nº2, 08-2010, en: <http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1727-99332010000200007> [21 junio 2023].

Fig. 90. Mamani Mamani. *Paseo triunfal* (2001).

El caballo y el toro son representados por el pintor exaltando sus perfiles y sus volúmenes mediante una alegre combinación de colores. A su vez, consigue despertar una singular conexión con la herencia cultural española cuando incide en la plasmación del porte elegante de estos animales. El caballo y el toro han acompañado al hombre europeo desde la época cavernaria, dibujando sus siluetas en la escenificación de cacerías con una intención de atracción mágico-religiosa. Animales tan necesarios en el desempeño de la agricultura y el transporte logístico, gracias al aprovechamiento de su fuerza física durante siglos de domesticación, tuvieron una importancia clave en el desarrollo de las colonias.

No obstante, Mamani Mamani no representa a estos animales en un entorno de desarrollo agrario, tampoco insiste demasiado en el papel del caballo militar al servicio de los colonizadores, salvo algunos casos, como la representación de *Tata Santiago*, que estudiaremos con detenimiento en el capítulo siguiente. El pintor prefiere pintar al caballo y al toro con un aura de total libertad, sin ataduras, sin dueño, paciendo en la naturaleza bajo el radiante sol andino. Las series que el pintor les dedica son extensas, demostrando

el interés que profesa por estos animales. A menudo estas reproducciones como tema pictórico, unidas a la expresividad del color plasmado en distintas facetas volumétricas, ha justificado la denominación popular del pintor como *El Picasso de Los Andes*.[433] Pero, a pesar de cierta coincidencia temática –aunque Mamani Mamani no representa tauromaquias como Picasso- y algunas reminiscencias cubistas en cuadros puntuales, en general, tanto el diseño figurativo como la técnica de degradado de los colores es más andina que picassiana.

Fig. 91. Mamani Mamani. *Kusillo Wakatokori* (2009).[434]

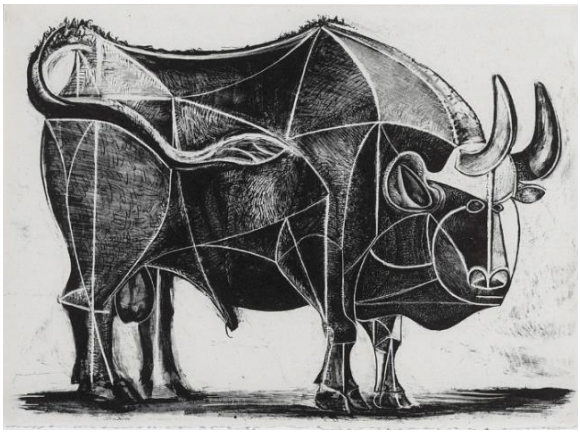

Fig. 92. Pablo Picasso. *Toro* (grabado) (1945).[435]

[433] Roberto Mamani Mamani. (Comunicación personal. Entrevista en la Bienal de Venecia 6-7 mayo 2022).

[434] En ambas obras se observa una clara coincidencia entre los planos triangulares que configuran el volumen corporal de los toros. Es probable que Mamani Mamani tomara como referencia los toros de Picasso para realizar *Kusillo wakatokori*. No obstante, a pesar del acercamiento cubista de Mamani Mamani, los estilos son completamente diferentes.

[435] "Pablo Picasso. Toro. Grabado, 1945.", en *Arthive*, en: <https://arthive.com/es/pablopicasso/works/380797~Toro> [03 agosto 2023].

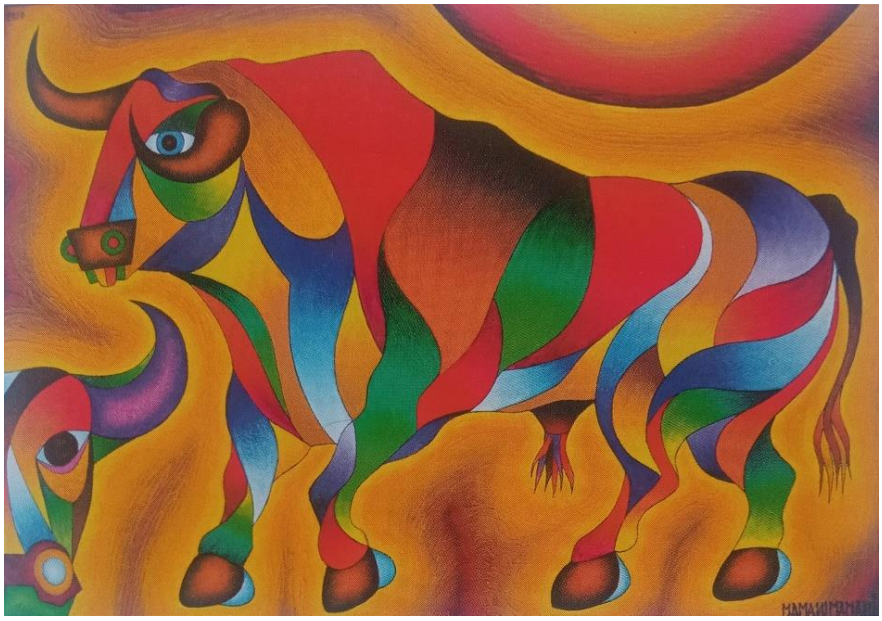

Fig. 93. Mamani Mamani. *Braveza taurina* (2012).

Fig. 94. Mamani Mamani. *Caballos al sol* (2008).

Tras conocer la estima con que los animales son contemplados en la cosmovisión andina, hemos podido apreciar la razón de su inserción temática tan amplia en la obra de Mamani Mamani. Entre las sociedades originarias todavía existe un fuerte componente místico y legendario que denota en muchos casos su veneración desde tiempos prehispánicos, vinculado a menudo con ciertas prácticas rituales. Durante estas ceremonias, suele ser

común hacer uso también de la hoja de coca. A lo largo del siguiente apartado tendremos conocimiento de este elemento, indispensable en las ofrendas destinadas a las entidades espirituales, siendo su consumo social un acto de unificación con la comunidad.

3.2.7. La importancia sagrada de *Inalmama*, la hoja de coca

La hoja de coca es un elemento fundamental para las culturas andinas que acumula más de 5.000 años de consumo tradicional. Su uso entre el colectivo andino funciona como cohesivo social en multitud de manifestaciones socioculturales que implican la dinamización de la actividad comunitaria. Más allá de sus amplias cualidades reconocidas en la medicina tradicional, la hoja de coca posee un protagonismo especial en los rituales místicos y la adivinación, además de compartirse en las reuniones sociales y asambleas comunitarias, facilitando que la comunicación sea fluida y sincera. Puesto que la hoja de coca otorga una importante fuerza energética, es habitual su consumo en el desempeño de trabajos duros como la construcción o las tareas agrícolas, se acostumbra a invitar siempre al compañero como signo de camaradería y buena educación.[436]

El *akulliku* es la ceremonia de compartir el consumo de la hoja de coca en sociedad mediante el "mascado" (*pijchar* o *chacchar* la coca). Las hojas se llevan de manera tradicional dentro de una bolsita generalmente tejida con lana de llama denominada *ch'uspa*. Cuando su portador acude a visitar a alguien, se sientan a conversar mientras invita a los asistentes a *pijchar* coca. El *amauta* Policarpio Flores asegura que los abuelos llevaban a cabo el acto de *akullikar* la coca con sumo respeto, honrando su origen sagrado y su alto valor. De esta forma, quien invitaba, primero besaba la *ch'uspa* y luego la ofrecía, diciendo: "*akullt'am tata o mama*", según corresponda a quien estaba invitando. Luego, quien la recibía decía: "*lisinsamampi tata, Inalmama*"[437], besando la *ch'uspa* y sacando tres hojitas para llevarse a la boca, mientras la pasaba al de su lado diciendo: "*jumankiw*" (tenga usted).[438]

En la obra de Mamani Mamani observaremos la hoja de coca acompañada de otros elementos simbólicos, a menudo para integrar la fisonomía de los rostros de los personajes, dando a entender que la hoja de coca forma parte de un todo. Adquiere sentido

[436] Sandro Calvani. *La coca. Pasado y presente. Mitos y realidades*, Bogotá, Aurora, 2007, p. 17.
[437] *Lisinsamampi*, en aymara, se refiere aquí al acto de sacar de la *ch'uspa* las hojas de coca.
[438] Policarpio Flores Apaza. *El hombre que volvió a nacer*…, op.cit., p. 97.

dentro de un orden plural de las cosas, tanto en el plano espiritual como el social. Por tanto, nunca aparecerá representada por el pintor de manera aislada o apartada del conjunto vital, sin tener que perder por ello su importante trasfondo sagrado.

El gran aprecio hacia la hoja de coca y el sentido de su sacralidad se mantuvieron inalterables en la memoria colectiva indígena de la que el pintor forma parte. Algunas de las antiguas leyendas que han perdurado hasta nuestros días, acerca de su origen mitológico, así lo confirman. En un manuscrito español anónimo de mediados del siglo XVI se describe la leyenda de una mujer llamada Coca. Ella era la consorte principal, y destacaba entre las demás esposas por su belleza, motivo por el cual el rey inca estaba profundamente enamorado. De forma inesperada, Coca murió, un hecho que los sacerdotes justificaron alegando que el dios Sol se la llevó para sí mismo por ser tan hermosa.

Le aconsejaron enterrarla en un sepulcro ofreciéndole de forma continuada, durante años, los sacrificios de niños y doncellas, además de libaciones de chicha para que ella no le olvidara. Con el tiempo, entre estos sacrificios llegó a caer alguna semilla de un árbol que comenzó a crecer sobre la sepultura de la mujer. El hecho fue atribuido a la respuesta cariñosa de la difunta señora, enviándole ese regalo para consuelo de su dolor, por lo que el Inca dispuso que el árbol fuera adorado por todos. Le puso como nombre Coca, en recuerdo de su amada, y adoptó la costumbre de recoger las hojas que caían del arbolito para llevarlas siempre en la boca.

Al principio prohibió que otros probaran sus hojas y mandó reproducir más arbolitos a partir de los frutos que el árbol producía tres veces al año. De esta forma, aumentaba la producción de hojas para llenar una taleguita que lucía colgada al cuello para llevar siempre hojas de este árbol en su boca, ya que decía que no quería otro sustento. Cuando algún cacique cumplía con un gran servicio, le recompensaba dándole la coca que tenía en su boca, y le concedía también el permiso de entrar en la plantación de coca del Inca para consumir más hojas, sin poder darlas a otras personas. Cuando el Inca murió, mandó que le enterraran en el sepulcro de su mujer Coca, legando la tradición de cultivar estos arbolitos a los siguientes Incas que le sucedieron. De esta forma, se fueron ampliando los

permisos para consumir las hojas de coca, así como su cultivo, hasta la llegada de los españoles.[439]

La leyenda ilustra con detalle el uso limitado de las hojas de coca entre la nobleza inca, una teoría que al parecer se ha ido difundiendo en algunos estudios. No obstante, existen investigaciones que aseguran el consumo popular de la hoja en épocas anteriores al dominio inca, entre las etnias mochica, *tiwanakota* y los antiguos señoríos aymaras. Según Magdalena Cajías, durante el imperio inca, el cultivo de la coca no estuvo prohibido a otras etnias dominadas, es más, se obsequiaba como intercambio amistoso cuando sus autoridades visitaban Cuzco. Además, como señala John Murra, existían etnias desplazadas de su lugar de origen (*mitimaes*) que viajaban a otros lugares para colonizar y cultivar las tierras ocupadas por el imperio. Los *camayos* eran *mitimaes* enviados para el cultivo estatal de la coca.[440] La consideración de que el consumo de esta hoja estaba reservada a la nobleza inca parte de la información de algunos cronistas españoles, como Juan de Matienzo.[441]

Otra de las famosas leyendas de la coca, escrita en el siglo XX por Antonio Díaz Villamil, relata el origen divino de esta hoja como símbolo de resistencia cultural de los pueblos originarios ante la dominación española. El escritor narra que el *yatiri Kjana Chuyma* (Corazón Claro), temiendo que los conquistadores expoliaran los tesoros del templo de la isla del Sol, los hundió en la zona más profunda del lago. Cuando los españoles tuvieron noticia de que el sacerdote había ocultado el tesoro, le torturaron hasta dejarlo moribundo, sin llegar a conocer en qué lugar lo había escondido. Debido a su valentía, el dios Sol le habló ofreciéndole una compensación. Puesto que ya era imposible derrotar al enemigo, un deseo que ni el mismo Sol podía satisfacer, el *yatiri* decidió pedirle: "una gracia, un bien durable, para dejarlo de herencia a los suyos; algo que no fuera ni oro ni riqueza,

---

[439] Resumen de la leyenda a partir del manuscrito original reproducido en: María Brey y Víctor Infantes. *Relación de la coca y de su origen y principio y por qué es tan ussada y apetecida de los indios naturales deste Reyno del Pirú*, (1960 ca.), Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1996, pp. 29-32.

[440] John Murra. *La organización económica del Estado inca*, México D.F, Siglo XXI, 1987, pp. 215, 249. El autor comenta la generosidad del Estado inca acerca de su permisividad sobre las tierras cultivadas para sustento de las etnias dominadas. También recoge la figura de los *camayos*, cultivadores de la coca del Inca y de la nobleza, mediante el cronista Hernando de Santillán (1563-64*)*, en Fernando de Santillán. *Relación del origen, descendencia política y gobierno de los incas* […], Madrid, Biblioteca de autores españoles, T. 209, 1968, p. 144.

[441] Magdalena Cajías de la Vega. "La coca en la historia de Bolivia", en *Encuentro Revista Boliviana de Cultura*, nº11, Fundación BHN, noviembre 1995, en: <https://bolivianet.com/cultura/encuentro/coca/la_coca.html> [28 junio 2023]. La autora hace referencia a la crónica de Juan de Matienzo. *Gobierno del Perú* (1567).

para que el blanco ambicioso no pudiera arrebatarles; en fin, un consuelo secreto y eficaz para los incontables días de miseria y padecimientos."[442]

El dios Sol hizo brotar en un cerro las plantas de la coca, anunciando al *yatiri* que aquellas plantas: "realizarán el milagro de adormecer penas y sostener fatigas. […] Di a tus hermanos que, sin herir los tallos, arranquen las hojas y, después de secarlas, las mastiquen. El jugo de esas plantas será el mejor narcótico para la inmensa pena de sus almas." *Kjana Chuyma* transmitió el mensaje a un grupo de personas que se refugiaban en el mismo lugar y además atendían sus heridas. Justo antes de morir les habló así:

> Subid al cerro próximo. Encontraréis unas plantitas de hojas ovaladas. Cuidadlas, cultivadlas con esmero. Con ellas tendréis alimento y consuelo. En las duras fatigas que os impongan el despotismo de vuestros amos, mascad esas hojas y tendréis nuevas fuerzas para el trabajo. En los desamparados e interminables viajes a que obligue el blanco, mascad esas hojas y el camino [se] os hará breve y pasajero. En el fondo de las minas donde os entierre la inhumana ambición de los que vienen a robar el tesoro de nuestras montañas, cuando os halléis bajo la amenaza de las rocas prontas a desplomarse sobre vosotros, el jugo de esas hojas os ayudará a soportar esa vida de obscuridad y de terror. En los momentos en que vuestro espíritu melancólico quiera fingir un poco de alegría, esas hojas adormecerán vuestra pena y os darán la ilusión de creeros felices. Cuando queráis escudriñar algo de vuestro destino, un puñado de esas hojas lanzado al viento os dirá el secreto que anheláis conocer.
>
> Y cuando el blanco quiera hacer lo mismo y se atreva a utilizar como vosotros esas hojas, le sucederá todo lo contrario. Su jugo, que para vosotros será la fuerza y la vida, para vuestros amos será vicio repugnante y degenerador: mientras que para vosotros los indios será un alimento casi espiritual, a ellos les causará la idiotez y la locura. Hijos míos, no olvidéis cuanto os digo. Cultivad esa planta. Es la preciosa herencia que os dejo. Cuidad que no se extinga y conservadla y propagadla entre los vuestros con veneración y amor.[443]

A pesar de la popularidad de las dos leyendas citadas, igualmente conocidas por el pintor, no quedaron registradas visualmente en su obra. No obstante, en sus cuadros comparte de manera indirecta los usos culturales y el valor espiritual de la hoja de coca para los indígenas. Tanto en estas narraciones como en la obra del artista deviene un signo de

[442] Antonio Díaz Villamil. "La leyenda de la coca", en *Leyendas de mi tierra, libro de narraciones basadas en el folklore nacional, destinado al uso de los escolares*, La Paz, Renacimiento de flores, 1929, reproducido en: <https://www.educa.com.bo/content/la-leyenda-de-la-coca> [28 junio 2023].
[443] Ibid.

resistencia y consuelo ante la ocupación española y su recuerdo traumático. En la actualidad enlaza con las presiones externas de EE.UU. de las últimas décadas al tratar de erradicar su cultivo por ser la materia prima de la cocaína, obviando su uso ancestral. En este sentido, si bien la leyenda de Díaz Villamil advierte del efecto negativo que producirá entre los blancos que deseen consumirla, sentencia que la exclusividad de sus beneficios tan sólo será para los habitantes originarios. Desde este colectivo se sigue defendiendo que la coca constituye un importante alimento físico y espiritual para el cuerpo y el alma, un poderoso energizante y un elemento indispensable de la ritualidad andina.

Durante la colonia, a pesar de los intentos de veto de la hoja de coca por parte de la iglesia católica en su acción contra la extirpación de idolatrías, los españoles pronto comprendieron la gran capacidad de mercado que podía llegar a alcanzar si ampliaban su producción. Observaron con gran asombro de qué forma el consumo de hoja de coca otorgaba una gran fuerza y resistencia a los indígenas en el trabajo, especialmente entre los mineros del cerro de Potosí y las labores agrícolas. Con la conquista, la producción de coca experimentó un importante crecimiento debido, en gran parte, a la explotación de mano de obra indígena en la extracción de minerales, encomiendas y haciendas, construcciones, etc.

Los españoles incrementaron los cultivos de coca a la vez que fomentaron su demanda, al comprobar que podía sustituir el consumo de alimentos durante las jornadas laborales de los indígenas, e incluso ellos mismos acudían solícitos a comprarla. El incremento de los cocales ofreció un rápido enriquecimiento a los españoles por partida doble, a raíz del mercado generado mediante la coca y el alto rendimiento laboral que resultaba de su consumo entre los mineros. La ampliación de los cultivos de coca conllevó un aumento de mano de obra indígena, generalmente desplazada de sus tierras de origen para satisfacer la gran demanda de trabajadores. La elevada humedad de las plantaciones ocasionaba enfermedades que derivaron en una alta mortandad, lo que alertó a las autoridades coloniales. Debido a ello, a partir de la segunda mitad del siglo XVI se tomaron medidas para frenar la expansión de los cocales, evitando un requerimiento mayor de mano de obra.[444]

[444] Ana María Lema. "Profesión: cocalero. Historia de la defensa de la coca, XVI-XX.", en Sílvia Arze; Rossana Barragán; Laura Escobari; Ximena Medinacelli (dir.). *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes*, II congreso internacional de etnohistoria Coroico, Lima, IFEA-HISBOL-SBH, 1992, pp. 387-390.

Sin adentrarnos en las vicisitudes del desarrollo del mercado de la hoja de coca, este logró consolidarse a lo largo de los siglos XVII-XVIII. Constituyó una importante fuente de riqueza sobre todo gracias a la explotación de la plata del cerro Potosí, que figuraba como uno de los mayores centros consumidores de coca. Parece que a mediados del siglo XIX comienza la profecía anunciada por el yatiri *Kjana Chuyma*. El descubrimiento de la cocaína, síntesis química de uno de sus alcaloides, coincide con el advenimiento del lado oscuro de la hoja de coca, capaz de enloquecer a los consumidores ilegítimos, ajenos al conocimiento de su uso tradicional. Mientras que la hoja de coca constituyó una de las bases fundamentales de la cultura andina, el uso de la cocaína se desbordó de su indicación racional de la medicina occidental, debido a su abuso como sustancia psicotrópica.

Sin tener en cuenta los efectos saludables del consumo tradicional de la hoja de coca, la Organización Mundial de la Salud consideró, en 1953, el mascado de la coca como toxicomanía. También fue penalizada por la Convención única sobre estupefacientes de 1961, iniciando un controversial debate entre las naciones ancestrales productoras y consumidoras de la hoja. Denuncian principalmente la vulneración de sus derechos al prohibir su acceso al consumo inocuo tradicional.[445] En Bolivia, Evo Morales inició una extensa rogativa a través de discursos internacionales en defensa de la hoja de coca. Su sucesor actual, Luis Arce, continúa con el mismo cometido, pidiendo a la ONU retirarla de la lista de sustancias prohibidas.[446]

El interés del artista Mamani Mamani, a la hora de incorporar el tema de la hoja de coca en sus pinturas, se concentra en exaltar su alto valor cultural en la cosmovisión de los pueblos originarios. Mediante los cuadros *Awicha con lágrimas* (fig. 95) y *Hombre coca II* (fig. 96), hace alusión a la técnica ancestral del consumo de la *inalmama*. Su tradicional mascado no consiste en realidad en masticar las hojas. Margarita Zenteno describe la técnica de *pijchar* la coca atendiendo primero a varios factores que inciden en su calidad. En Bolivia es más apreciada la coca de los Yungas, cercana a La Paz, por ser más dulce que la del Chapare, en Cochabamba. Las hojas deben estar secas, pero manteniendo una textura flexible sin llegar a quebrarse con facilidad. Si proceden de una buena cosecha, su color debe ser de un verde profundo por el anverso y un verde mucho más claro por el

[445] Sandro Calvani. *La coca. Pasado y presente*…, op. cit., p. 24.
[446] "Colombia y Bolivia pedirán a ONU retirar la hoja de coca de lista de sustancias prohibidas", 22-02-2023, en *América Latina*, en: <https://www.vozdeamerica.com/a/colombia-bolivia-pediran-onu-retirar-hoja-coca-lista-sustancias-prohibidas/6974568.html> [28 junio 2023].

reverso. Las hojas más apetecibles y frescas mantienen todo su aroma, con un sabor agradable que recuerda al regaliz.

Una vez que se han seleccionado, normalmente unas tres hojas, se les retira parte de la nervatura central y el peciolo. Luego se disponen superpuestas entre el interior de la mejilla y los dientes. La operación se va repitiendo, añadiendo poco a poco más hojas, acumulando un volumen en forma de bola en el mismo lugar de la boca, ensalivándolo y extrayendo su jugo. El entretenido proceso puede llevar horas. Mientras se *pijcha* la coca se puede acompañar con *llijt'a* o "lejía". Este material viene a ser una pieza gris realizada a partir de la ceniza compactada de vegetales, principalmente tallos de quinua o camote (boniato), y a veces, se incorpora también azúcar. Funciona como aditivo alcalino que mejora el sabor y activa los principios activos de la hoja. El consumidor debe morder la *llijt'a* para extraer un pequeño pedazo que añade mayor sabor al proceso de *pijcheo*.[447]

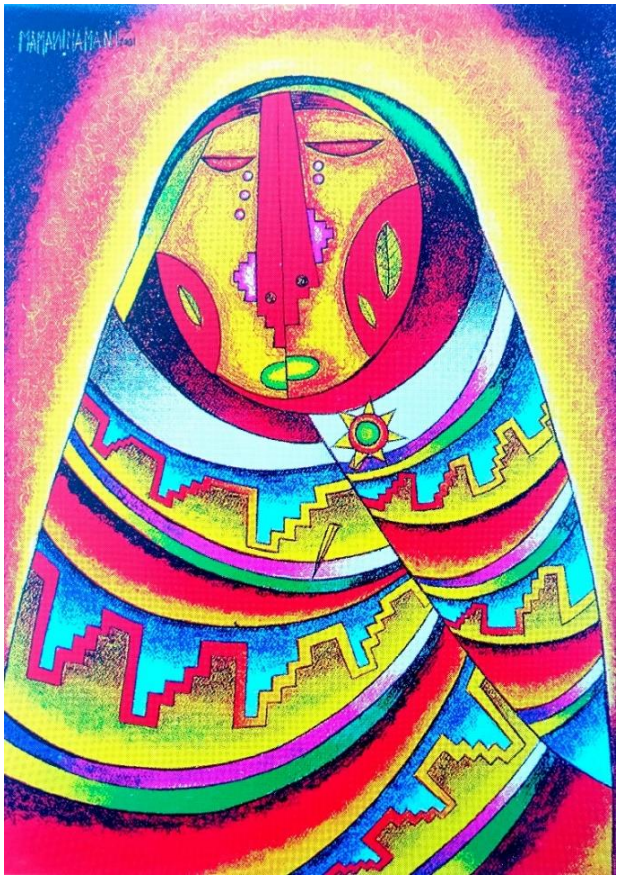

Fig. 95. Mamani Mamani. *Awicha con lágrimas* (2008).

[447] Margarita Zenteno. (Comunicación personal, 10-06-2023).

Fig. 96. Mamani Mamani. *Hombre Coca II* (2010).

Las figuras representadas en *Awicha con lágrimas* y *Hombre coca II* contienen en sus mejillas hojas de coca dispuestas en el interior de medias circunferencias que guardan relación con el bolo del proceso de *pijchado*. Dicha costumbre es propia de mujeres y hombres adultos de cualquier edad. En muchas de las pinturas de Mamani Mamani, la hoja de coca acompaña a los personajes, a veces ocupa el lugar de sus ojos o sus bocas, demostrando así que la *Inalmama* forma parte de la esencia característica del ser andino. En diversas ocasiones complementa también a la *Pachamama* o incluso forma parte del paisaje, adornando las montañas.

Entre los cuadros de Mamani Mamani, relacionados con la hoja de coca y su uso ritual, destaca la figura del *amauta* en el cuadro *De los sabios a los ayllus* (fig. 97). El personaje central luce una serie de complementos simbólicos relacionados con la cosmovisión andina y amazónica. Sobre su cabeza, el tradicional *chuku* o sombrero de cuatro puntas de los *amautas* de *Tiwanaku* aparece aquí con el añadido de unas hojas de coca. Estas se disponen también alrededor del centro de la *chakana*, portal dual en el que se manifiesta tanto la luz como la oscuridad que coinciden con el color verde oscuro y claro del anverso y reverso de la coca. Otro grupo de hojas parecen caer a la altura de sus piernas, y de forma paralela, caen también pequeños huesos, siendo acciones que se corresponden con distintas prácticas adivinatorias. En el caso de las hojas, se dejan caer para luego "leerlas"

en el caso de los *yatiris* y los *amautas*. El lanzamiento y consulta de los huesos estaría relacionado con prácticas adivinatorias de los chamanes amazónicos.[448]

Fig. 97. Mamani Mamani. *De los sabios a los ayllus* (2011).

Existe todo un contraste de elementos que revisten al *amauta* de un aura de misterio. Como sacerdote y sabio de los Andes, capaz de comunicarse con el lado espiritual, se le representa mediante ciertos instrumentos como el *K'ero* o vaso ceremonial que sostiene sobre su mano, y la *ch'uspa*, una bolsa en donde lleva sus enseres para ejercer su actividad. El personaje aparece acompañado de otros complementos que sugieren una compenetración dualista entre los territorios andino-amazónicos y, además, sugieren un contraste en relación al ámbito energético en el que trabaja, según se relacione con la luz o la oscuridad. Mientras que una serpiente descansa sobre su hombro derecho, en el izquierdo porta un animal de perfil ondulado que asemeja ser un pájaro o gusano, representando el contraste físico entre los Andes y la Amazonía. La distinción entre el

[448] El *amauta* Policarpio Flores asegura que *yatiri* y *amauta* poseen la misma esencia significativa, señala que *yatiri* significa sabio en aymara, y su equivalente en quechua es *amauta*. Ver: Policarpio Flores Apaza, et. al. *El hombre que volvió a nacer*, op.cit., p. 107. No obstante, en Bolivia se reconoce al *amauta* una jerarquía superior frente a los *yatiris*. El consejo de *amautas* de *Tiwanaku* goza de un alto prestigio, quienes llevan a cabo las más altas ceremonias oficiales reconocidas por el poder Estatal. El expresidente Evo Morales, tras ser elegido presidente, protagonizó una ceremonia oficiada por *amautas*, quienes reconocieron su mandato ante el significativo enclave de *Tiwanaku*.

trabajo energético luminoso u oscuro se distingue en el centro del personaje: la claridad del círculo de la *chakana* se acompaña con el *k'ero*, mientras que en el lado oscuro aparecen dos rayos.[449]

El *amauta* se halla rodeado de una multitud de personajes que se encuentran integrados en el paisaje. El margen de la derecha hace referencia a la zona andina, en donde podemos observar algunas construcciones que rememoran el sitio de *Tiwanaku*. La *Pachamama* se manifiesta envuelta en un manto cubierto de hojas de coca y coronada también con estas, suspendidas en el aire a modo de emanación energética. Bajo ella, Mamani Mamani representa al hombre cóndor, con su *ch'ullu* en forma del pico de esta ave. Tres grandes flores de *kantuta* adornan al *amauta*, mientras que algunos seres se representan a sus pies: la serpiente *katari*, el pez y el sapo, relacionados con el *mankhapacha* y la fecundidad de las aguas asociadas al lago Titicaca.

El extremo contrario representa el territorio amazónico. El sol y la luna aparecen unidos y rodeados por una formación circular que recuerda la flor del patujú del oriente boliviano. Otros seres acompañan los accidentes del paisaje, adornados con diseños que recuerdan la figuración textil y la frondosidad selvática. La boa y el jaguar se sitúan en el extremo inferior de la composición, sumisos al papel mediador del *amauta*. Desde su ejercicio ceremonial, actúa desde el *akapacha* como mensajero entre el mundo espiritual y terrenal, velando por la conservación de la armonía natural.

La misión sagrada del *amauta* como oficiante ceremonial, y la veneración de la *inalmama* en la ritualidad aymara, quedan también plasmados en *Amauta de la hoja sagrada* (fig. 98), aunque Mamani Mamani nos ofrece una visión bastante diferente de la obra anterior. El esquematismo de la figura parte de los monolitos *tiwanakotas* como modelos de inspiración. La importante volumetría del personaje y la definición del rostro rectangular, con grandes ojos en forma de circunferencias, confirman su similitud. La reproducción de los monolitos en miniatura, a menudo idealizando sus formas, es una actividad tradicional de los artesanos de *Tiwanaku*, quienes venden estas figurillas a los visitantes del sitio arqueológico. Si observamos la posición de las manos de la figura 99, que portan

[449] El antropólogo Gerardo Fernández refiere otro especialista diferente del *amauta* o el *yatiri*. Se trata del *ch'amakani* (dueño de la oscuridad) *o ch'iwini* (el que viene de la sombra), su iniciación tan sólo puede realizarse si este ha sido tocado por el rayo. El poder de los *ch'amakani* consiste en conversar con las entidades sobrenaturales y los espíritus, por lo que suele denominarse también "maestro espiritista". Ver: Gerardo Fernández Juárez. *Yatiris y ch'amakanis*…, op.cit., pp. 40-42.

símbolos sagrados a la altura del torso, comprobaremos que coincide con la representación del pintor al sostener un *k'ero* cargado con hojas de coca.

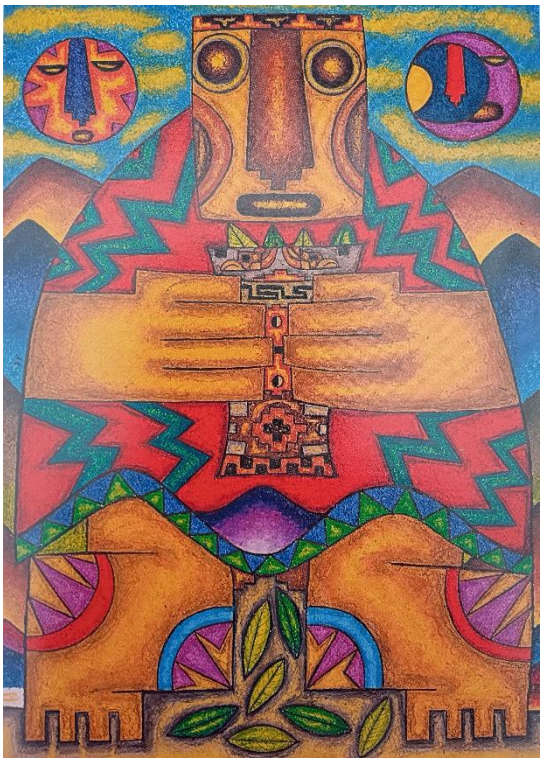

Fig 98. Mamani Mamani.
Amauta de la hoja sagrada (1997).

Fig. 99. Artesanía en barro procedente de *Tiwanaku* inspirada en los monolitos *tiwanakotas*.

La hoja de coca se encuentra profundamente arraigada en la cultura de los pueblos andinos. Como hemos visto, no sólo participa de la ritualidad, sino que muchas veces constituye un elemento indispensable dentro de las relaciones que implican cumplir con la etiqueta social. A pesar de los intentos por acabar con su uso ancestral, primero en época colonial, a raíz de la extirpación de idolatrías, y más adelante mediante las políticas de erradicación de EE.UU., la hoja de coca sigue manteniendo su razón de ser en los Andes. Las comunidades indígenas jamás abandonaron la defensa de su uso legítimo, al considerarla un signo espiritual, una señal de resistencia y, en definitiva, un alimento que nutre tanto el cuerpo como el espíritu. Trataremos a continuación otros alimentos considerados sagrados entre las naciones originarias de Bolivia, formando parte de la base alimentaria de sus antiguas civilizaciones.

3.2.8. Representaciones de la soberanía alimentaria andina. Papa, quinua y choclo

El *amauta* Policarpio Flores recuerda los alimentos que los aymaras consumían de forma tradicional. Explica que, en vez de té, azúcar, fideo o pan, tan consumidos en la actualidad, antiguamente se ingerían los productos que daba la tierra mediante la agricultura local. El *amauta* rememora un listado de alimentos naturales como el *chuño* y la *tunta*, la *khaya* (*oca tunta*), la cebada, la *qañawa* y la *quinua*, entre algunos otros que son apreciados y consumidos todavía en Bolivia. Todos estos víveres se procesan siguiendo técnicas tradicionales antiquísimas, como la desecación de patatas y *oca* (oxalis tuberosa), aprovechando el contraste de temperaturas intensas del altiplano para elaborar el *chuño* o la *tunta*.[450] También se elaboraba -consumiéndose también en la actualidad- una especie de harina denominada *pito*, tostando y moliendo los granos de *qañawa* o de *quinua.* La carne de llama se suele preparar para producir *charqui* de forma similar a como lo hacían los antepasados aymaras, salada y deshidratada al sol.[451]

El *amauta* también señala, como grandes logros de la cultura aymara, la gran variedad de patatas que se consiguieron producir, así como una extensa serie de alimentos seleccionados y mejorados gracias a la agricultura tradicional, ensayada desde épocas remotas precolombinas. Critica especialmente la introducción de nuevos alimentos foráneos, puesto que asegura que: "no son alimentos para nosotros, nos hacen más débiles." Y añade que las semillas introducidas por los proyectos de desarrollo no son tan resistentes como las locales, puesto que no están preparadas para resistir la helada. Sus aseveraciones continúan frente a la tecnificación occidental y los procesos de mecanización en la producción alimentaria, que acaban por menospreciar el conocimiento de los agricultores locales. Los cambios que promueven consiguen desplazar las formas de producción tradicional, alterando los hábitos alimentarios.[452]

Como el *amauta* Policarpio, el artista Mamani Mamani suele manifestarse también a favor de la producción alimentaria local. En el segundo capítulo mencionamos su colaboración artística con organizaciones dedicadas a la promoción alimentaria nacional. Su serie *Papa. Tesoro de los Andes* fue subastada para destinar los fondos a la conservación de semillas locales de patata para el banco de papa PROINPA, en

[450] La técnica consiste en exponer las patatas (de variedad y medida especial) o la *oca* a la intemperie para ser congeladas por la helada, luego se pisan para extraer el agua y finalmente se dejan secar al sol para finalizar el proceso de deshidratación. Margarita Zenteno. (Comunicación personal, 07-07-2023).
[451] Policarpio Flores Apaza, et. al. *El hombre que volvió a nacer*, op.cit., p. 94.
[452] Ibid., pp. 209-210.

Cochabamba. Además, aparecen ilustraciones de la obra del pintor con el mismo tema en el libro de la FAO (Food and Agriculture Organization of the United Nations): *Pueblos Indígenas y Tribales: Construyendo la Diversidad Biológica y Cultural para la Seguridad Alimentaria y de los Medios de Vida.* [453]

A lo largo de la historia, el estudio de las sociedades andinas desveló que prosperaron, generalmente, en torno a la producción agroecológica y el intercambio de productos de diferentes pisos ecológicos. Cuando los incas construyeron el imperio del *Tawantinsuyu*, la práctica de la agricultura se encontraba ya en desarrollo. Técnicas avanzadas de irrigación de cultivos, como la construcción de acueductos o el sistema de andenes para aprovechar mejor el terreno cultivable, eran ya conocidos antes del incanato. Con la expansión del imperio, los incas impulsaron hacia su culminación el desarrollo de la agricultura, generalizando los avances productivos.

Los habitantes originarios consiguieron adaptar el cultivo de especies vegetales forzando el límite de su adaptación climática. Entre sus éxitos, lograron cultivar el maíz de los valles en zonas costeras y del oriente andino. Algunas variedades de patata de la puna se aclimataron en los valles. La *quinua*, oriunda de las alturas, se produjo también en tierras de clima templado. La calabaza y los fríjoles, propios de lugares cálidos, se trasplantaron en los valles y en la costa. También se cultivaron especies exclusivas de su hábitat, como el algodón y el camote (boniato) en el litoral; la *oca*, el *olluco* y la *kañawa* en la puna; o la yuca, el maní y el camote en zonas cálidas. Además, se cosecharon diversos frutos y plantas silvestres que complementaban la totalidad de la alimentación.[454]

Jesús Lara afirma, tras revisar las narraciones de los cronistas españoles, que las tierras de cultivo en época incaica se destinaban al sostenimiento del culto religioso, a las necesidades del monarca y a los súbditos. La alimentación dedicada al culto se reservaba a los templos de Copacabana, las islas Titicaca y Koati, dirigida tanto a los dioses, los sacerdotes y las vírgenes escogidas. Los productos tenían una procedencia variada, tanto del altiplano como de zonas subtropicales. Las tierras del monarca sustentaban a la familia imperial y a su corte, contando con diversos dignatarios y militares. En tiempos de guerra, si los depósitos imperiales no lograban abastecer al ejército, se recurría a las reservas del

[453] Ver Cap. 2, pp.145, 152.
[454] Jesús Lara. *El Tawantinsuyu*, op.cit., pp. 207-210. El autor recoge del cronista inca Guamán Poma los nombres de las especies vegetales consumidas (cultivadas y silvestres) en el período anterior a la expansión incaica, identificándolas en la actualidad. Felipe Guamán Poma de Ayala. *Nueva corónica y buen gobierno*, París, 1936.

culto, pero nunca a las privadas, puesto que de ellas dependía directamente la alimentación del pueblo.[455]

La entrega de tierras se hacía por unidades denominadas *tupus,* destinadas a los hombres recién casados (súbditos comunes). Cuando tenían hijos, se le entregaba a cada varón un nuevo *tupu,* y a cada mujer medio *tupu*. De esta forma, cada familia tenía una extensión de tierra de acuerdo con el número de integrantes. A los señores de sangre real y dignatarios imperiales se les dotaba con tierras suplementarias de acuerdo con el número de concubinas y servidores que poseían. De esta forma, el derecho a la tenencia de tierra era universal e inviolable, puesto que garantizaba el sustento básico. El mismo derecho se respetaba incluso a los pueblos sometidos. Jesús Lara apunta que, aunque no existía derecho de propiedad, sí existía el derecho de posesión de por vida sobre las parcelas. La cosecha le pertenecía en su integridad a cada vasallo. A la muerte del cabeza de familia, la parcela quedaba en poder de la viuda que, al morir, era revertida al Estado, puesto que sus hijos ya tenían su tierra concedida al nacer.

El Estado proporcionaba no sólo las tierras, sino que también el riego y el abono. Para abastecer los cultivos y los prados donde se criaba el ganado, el agua necesaria se aprovechaba de ríos y lagunas, realizando acequias que a menudo recorrían largas extensiones. Incluso se excavaron espacios de tierra del litoral hasta casi llegar al nivel del mar. Así, aprovechando la capilaridad del suelo arenoso húmedo, fue posible cultivar maíz en estos lugares. Allí se utilizaban las cabezas de las sardinas como fertilizante, en cada una se introducía de dos a tres granos de maíz. El abono procedía generalmente del guano de las aves marinas del litoral del Pacífico, y en los valles serranos, particularmente en Cuzco, se usaba materia fecal humana seca y pulverizada. En las zonas frías de la Puna, los cultivos de altura como la patata, el olluco o papalisa y la oca se sembraban junto con estiércol de llama.[456]

Durante el imperio del *Tawantinsuyu* existieron depósitos de alimentos comunales en cada pueblo, destinados a reservas en caso de carestía. También fueron comunes los *qörpawasi o tanpu* en los que, según cuenta Garcilaso y Fernando de Santillán, ofrecían alojamiento y alimentación a los viajeros y a las tropas de los ejércitos que se encontraban

[455] Ibid., pp. 212-213. Ver: Polo de Ondegardo. *Relación del linaje de los ingas y como extendieron ellos sus conquistas*, Lima, s/a; Antonio de Herrera. *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme de el mar océano* (1601), Madrid, 1730.
[456] Ibid., p. 218.

de paso. Como hemos visto hasta ahora, el acceso a la alimentación en época del incario fue un derecho básico para toda la población. Cabe mencionar que, todavía a día de hoy en Bolivia, se sigue denominando de forma popular a los mercados de alimentación *tambo*.[457]

La carne complementaba la alimentación en segundo lugar después de los vegetales. Para ello se domesticaron la llama y la alpaca, además de ser utilizadas para transportar carga y aprovechar su lana y su cuero. Los incas incrementaron la crianza de estos animales cuando los aymaras, mucho tiempo atrás, ya disponían de estos en grandes rebaños.[458] Jesús Lara recoge de Fernando de Santillán la distribución del ganado que Tupaj Yupanki Inca hizo en las tierras conquistadas. Para ello, separó una parte para el culto, otra para los jefes militares y dignatarios, y luego entregó una hembra y un macho a cada vasallo común, reservando una parte para sí mismo repartida entre las provincias con mejores pastos. Jesús Lara aclara que este reparto sólo se hizo posible en los climas de altura, hábitat natural propio de estos animales, incapaces de adaptarse a tierras cálidas.

La caza de aves se realizaba cuando empezaban a crecer los sembrados, evitando las bandadas de pájaros que podían acabar con los cultivos. La caza mayor estaba prohibida a los vasallos, puesto que debía realizarse por el Estado tras la época de reproducción de los animales. Esta se denominó *chaqö*, una forma de caza colectiva fundamentada en el cerco de grandes espacios que, de a poco, iban estrechando hasta acorralar a los animales. Otra fuente de alimentación importante fue la pesca, llevada a cabo en la costa, ríos y lagos, como el Titicaca.[459]

El esfuerzo del Estado inca por promover el sustento alimentario de la población, incluso de las sociedades sometidas, enlaza con la tendencia histórica de organización comunitaria de los colectivos indígenas actuales. Como reminiscencias del pasado se conserva la conciencia solidaria del trabajo compartido en beneficio del bien común, del cuidado conjunto de las tierras y la redistribución de la producción comunal. Además, la actitud combativa bajo una misma conciencia identitaria ha procurado a lo largo del

[457] Ibid., p. 227. Jesús Lara recoge esta información de: Inca Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales de los incas*, Buenos Aires, 1943; Fernando de Santillán. *Relación del origen, descendencia, política y gobierno de los incas*, en *Tres relaciones peruanas*, Buenos Aires, 1950.
[458] John V. Murra, "el aymara libre de ayer", en Xavier Albó (Comp.). *Raíces de América. El mundo aymara*, op.cit., p. 56.
[459] Ibid., pp. 239-242. Jesús Lara relata de Guamán Poma los pájaros que se cazaban, aprovechando las plumas más vistosas para la indumentaria de los jerarcas. Sobre la caza mayor, utiliza como fuente a Garcilaso de La Vega.

tiempo no sólo el acceso al poder, sino la defensa de los derechos básicos para los colectivos otrora marginados. Un modelo de una efectiva organización comunal fue, como vimos en el apartado del *Suma q'amaña* de este capítulo, las reivindicaciones en contra de la privatización del agua.[460]

Tras el estudio del abastecimiento alimentario del que se nutrieron los pueblos originarios de Bolivia y Perú, nos enfocaremos ahora en conocer la mitología que exalta el valor cultural de los productos andinos como la papa, la quinua y el choclo (maíz). Estos alimentos, en especial la papa y la quinua, base fundamental de la alimentación aymara, han sido representados por el pintor Mamani Mamani en varias de sus pinturas. Comentaremos en adelante algunas de las leyendas más populares que justifican, como vimos con respecto a la hoja de coca, el origen divino de estos alimentos. El conocido escritor Antonio Díaz Villamil recogió la leyenda de la papa en su libro de cuentos para escolares. Su relato se difundió de forma popular en Bolivia, siendo de sobras conocido por el pintor desde su niñez.

La narración cuenta que el antiguo pueblo *sapalla* vivía feliz gracias a la fertilidad de sus tierras. La bonanza del territorio influyó en el espíritu de sus pobladores, gentes de corazón noble acostumbrados a vivir pacíficamente, por lo que olvidaron el uso de las armas al no existir conflictos que alteraran el orden social. Su suerte se vio truncada cuando los *karis* hallaron destruidas sus tierras tras la erupción del volcán Misti. Movidos por la necesidad, emigraron buscando un nuevo hogar, llegando al fértil territorio de los *sapallas*. Estos fueron vencidos fácilmente por los *karis*, quienes no dudaron en esclavizarlos para trabajar las tierras y alimentarse a costa de su esfuerzo. Durante muchos años los *sapallas* vivieron doblegados al servicio de los *karis*, aunque Choque, el joven heredero *sapalla*, fue el único que se mostraba rebelde contra tal sometimiento.

Las palizas y humillaciones que recibía eran tan graves que, un día, algunos de sus compatriotas ancianos le visitaron cuando se hallaba malherido, pidiéndole que cesara en su actitud para conservar la vida, acatando las órdenes de los dominadores. Como razón para desistir de su empeño rebelde alegaron que sus dioses les habían abandonado. Ante tal sumisión de su gente, comprendiendo que habían perdido todo ápice de esperanza por recuperar la libertad, Choque respondió que seguiría igual, anunciando que:

[460] Consultar en el apartado "3.2.2. Representaciones para el *suma q'amaña* o Vivir Bien", pp. 206-208.

> Los dioses sólo abandonan a los que tienen alma de esclavos y nosotros no la tenemos. […] Por lo tanto, os anuncio solemnemente que seguiré como hasta ahora, desafiando impávido la ira de nuestros opresores hasta morir en mi empeño o lograr que, con el espectáculo diario de mis tormentos, suba la sangre a vuestras caras y la indignación a vuestros espíritus. Si esto último ocurre por dicha nuestra, en lugar de encorvaros dócilmente sobre la tierra para servir al amo, os lanzaréis sobre él, aunque sea para dañarlo con las herramientas de labranza. Ese día los dioses volverán a cobijarnos y nos haremos dignos de reconquistar la libertad.[461]

Las palabras del joven Choque no surtieron el efecto esperado, por lo que los ancianos se marcharon y el servilismo de su pueblo continuó como de costumbre. No obstante, la entereza demostrada en su convicción por recuperar la libertad despertó la compasión del dios principal *Pachacamaj*, quien bajó a la tierra para ayudar a Choque transformado en un cóndor blanco. El ave le indicó que subiera a la cima de un monte, donde hallaría unas semillas que debían sembrar en secreto cuando llegara la época de la siembra. Llegada la noche, en vez de sembrar *quinua*, *oca*, *kañawa* y los productos habituales, introducirían en los surcos estas nuevas semillas. Tan sólo tenían que esperar a que fructificasen y los *karis* consumieran los frutos de la cosecha para comprender que los *sapallas* contaban con el favor de sus dioses.

Las plantas prosperaron en unos cuantos meses, crecieron unas flores blancas y violetas que luego se convirtieron en unas bolitas verdes. Por entonces, el cóndor volvió a reunirse con Choque, disponiendo que permitieran que los *karis* cosecharan y comieran de estos frutos. Y sólo cuando la planta estuviera marchita debían escarbar la tierra aprovechando las noches de luna, reservando para ellos los tubérculos. La producción fue muy abundante, descubriendo en esos frutos de la tierra un gran alimento que les dotó no sólo de fuerza física, sino también de confianza en el apoyo de sus dioses y la necesidad de recuperar su libertad. Mientras que los *karis* se iban debilitando tras consumir el veneno de la solanina del fruto de la papa, los *sapallas* se fortalecían comiendo los tubérculos y entrenando hasta el día del levantamiento.

Cuando los *karis* se percataron de que habían sido intoxicados por los *sapallas*, ya fue demasiado tarde. Muchos murieron y se sintieron sin fuerzas para contener la sublevación

[461] Relato adaptado a partir de: Antonio Díaz Villamil. "La leyenda de la papa", en *Leyendas de mi tierra, libro de narraciones basadas en el folklore nacional, destinado al uso de los escolares*, La Paz, Renacimiento de flores, 1929, reproducido en: <https://www.educa.com.bo/content/la-leyenda-de-la-coca> [05 julio 2023].

de sus esclavos. Los sobrevivientes tuvieron que volver a sus tierras de origen en las cercanías del peligroso volcán. La derrota de los *karis* fue festejada por los *sapallas*, quienes se organizaron nuevamente para disponer de sus tierras legítimas, nombrando a Choque como su caudillo. Desde entonces, el cultivo de la papa fue reproducido con esmero y cariño al considerar este alimento un regalo de los dioses.[462]

El investigador del folklore boliviano Antonio Paredes Candia reproduce una versión diferente del origen de la papa. Esta vez son los incas los testigos de la aparición divina de este alimento andino. Cuenta la leyenda que la *ñusta* e hija predilecta del Inca, consagrada al Sol, se enamoró de un labrador y rompió su voto de castidad, quedando embarazada del joven. El castigo elegido por el Inca fue enterrarlos vivos. Tras el fatal desenlace de la pareja, quienes acataron su pena abrazados bajo la sepultura hasta expirar su último aliento, los habitantes comenzaron a sentir que ese lugar se hallaba encantado desde entonces, puesto que: "los hombres quedaban en éxtasis, y quien pisaba esa tierra suavizaba su índole, desterraba sus rencores y llevaba en su palabra extrañas joyas a los oídos de su amada".

Los sacerdotes realizaron sus consultas a los dioses, concretando que el sacrificio a Inti por el agravio de la pareja había sido insuficiente. Desde entonces, el movimiento de las estrellas era extraño, los campos se volvían estériles y los metales preciosos se convertían en rocas inservibles. Tras tales acontecimientos, el sacerdote aconsejó al Inca desenterrar a los amantes para quemar sus restos y esparcir sus cenizas por todo el imperio. Sin embargo, cuando comenzaron a excavar la sepultura no hallaron ningún rastro de los difuntos. En su lugar encontraron tres montones de un extraño fruto que el Inca ordenó sembrar, naciendo así la planta de la papa, cuyo fruto es incomible siendo sus tubérculos el verdadero alimento.[463]

De las leyendas aquí relatadas se advierte un claro sentimiento de respeto y admiración hacia la planta de la patata y el aprovechamiento de sus tubérculos en la alimentación humana. Mamani Mamani transmite emociones similares en sus pinturas cuando ubica este vegetal bajo el carácter devocional de la Virgen-*Pachamama*. Aunque analizaremos en el siguiente capítulo la asociación iconográfica entre ambas deidades, su manifestación en este cuadro, *Pachamama de la papa* (fig. 100), confirma la atribución del origen divino

[462] Ibid.
[463] Relato adaptado a partir de: Antonio Paredes Candia. "Leyenda de la papa", en *Leyendas de Bolivia*, La Paz, Popular, 1986, pp. 88-93.

de la patata, tanto en la tradición ancestral andina como en la herencia colonial y su posterior introducción en la alimentación europea.

El diseño de esta obra combina la imaginería de la Virgen con la representación de los tres mundos de la cosmovisión andina, tratados con anterioridad: *alajpacha* o mundo celeste, en donde se encuentran los astros y los santos, el *akapacha*, como superficie de la *Pachamama* en donde crece la planta de la papa, y el *mankapacha*, profundidad terrenal en donde se desarrollan los tubérculos. La asociación de la *Pachamama* con la Virgen María viene dada por su popular representación suspendida sobre el paisaje. Mantiene la misma forma triangular al vestir manto y aparecer colocada sobre una media luna, en este caso decorada con los tubérculos y las flores de la planta.

Fig. 100. Mamani Mamani. *Pachamama de la papa* (2014).

En el cuadro *Papa. Raíz del pueblo* (fig. 101), el pintor representa las montañas, territorio originario de los aymaras, como papas. De esta forma, el artista establece un enlace simbólico entre este alimento y su importancia en la base alimentaria andina. Siguiendo una perspectiva jerárquica, los pueblos aparecen diminutos en comparación con el gran volumen de los tubérculos, exaltando así su alto valor en la gastronomía quechua-aymara. Los diversos colores de las papas representadas trascienden la intención colorista y decorativa del pintor, puesto que existen variedades locales de color morado y otras de diferentes tonos de marrón y amarillo en la coloración de su piel. Se consumen, además, otros tubérculos, como la oca y el olluco, que presentan también una amplia diversidad de tamaños y coloración. Los tonos verdes recuerdan las papas que han sido expuestas a la luz solar, produciendo una mayor concentración de solanina, cambiando así su coloración habitual.

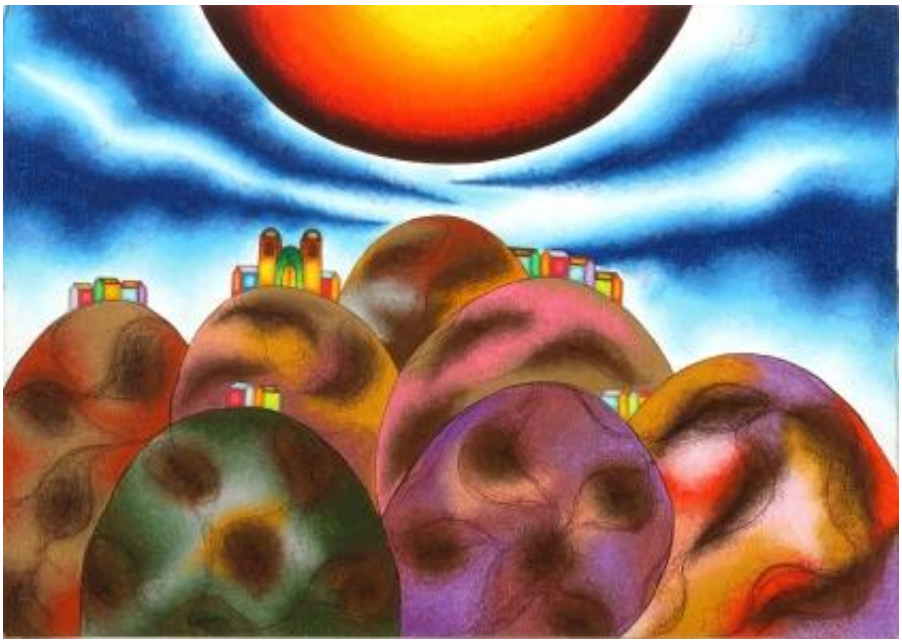

Fig. 101. Mamani Mamani. *Papa. Raíz del pueblo* (2014).

La quinua, grano originario de los Andes de alto valor nutritivo, también ha inspirado leyendas que refuerzan su estima en la alimentación de los pueblos andinos aymara y quechua. El antropólogo Edgar Quispe Chambi recoge la leyenda de su origen de la tradición oral aymara, ampliamente difundida mediante un corto animado. El relato cuenta que un joven cultivador de papas se percató de que durante la noche muchas

plantas eran escarbadas, por lo que se perdía parte de la producción. Puesto que cada noche se repetía el mismo suceso, decidió hacer guardia manteniéndose despierto. Después de permanecer vigilante, pudo observar que los ladrones de papas eran unas muchachas cuyo aspecto era muy brillante, resplandeciendo en la oscuridad. Estas, al ser sorprendidas, escaparon rápidamente hacia el cielo, pero una de ellas cayó y fue atrapada por el joven. Aun así, ella consiguió escapar al amanecer, convertida en ave.

El muchacho quedó prendado de su belleza, deseando volver a reencontrarse con la estrella, por lo que le pidió al cóndor que le llevara al cielo. Allí pudo reunirse y vivir junto a ella, quien lo alimentaba con quinua. Pasado un tiempo, el joven sintió añoranza por volver con sus padres, por lo que regresó montado sobre el cóndor a la Tierra, llevando como presente de la estrella el grano dorado de la quinua para sembrarla y alimentar a su pueblo.[464]

El pintor Mamani Mamani realizó un cuadro dedicado al salar de Uyuni y la vinculación de este lugar con el origen mitológico de la quinua. Los autores Jorge León Quiroga y Marcelo Eduardo Zaiduni lo reproducen en la portada de su libro *La economía de la vida*, junto a una breve descripción realizada por el artista que transcribimos aquí:

> Recuperando la memoria, nuestros abuelos y abuelas nos contaban en sus relatos que el Salar de Uyuni en verdad se llama Salar de Thunupa. Allí reposa esa magnífica madre que, habiendo llegado a ese lugar, tuvo romances con los principales tutelares de esos territorios. Ellos, enloquecidos por su belleza, incluso llegaron a enfrentarse en duelo por ganar el amor de la hermosa ñusta. Uno de ellos logró conquistarla, y de esa relación nacieron varios hijos e hijas. En aquel lejano lugar no había muchos alimentos, por lo que las personas sufrían hambre. Thunupa, queriendo alimentar con leche a sus hijos [sin poder hacerlo por el hambre], comenzó a llorar abundantemente hasta que de sus faldas comenzó a crecer la sagrada quinua de varios colores. Este alimento, tan poderoso, provocó que sus senos se llenaran de abundante leche. Tras haber saciado a sus golosos hijos comenzó a derramarse en el suelo, llenando el lugar con un mar de leche.
>
> La composición artística de este relato mítico […] ilustra la maravillosa geografía del salar. Resulta portentoso observar en medio de todo ello al volcán Thunupa, majestuoso en medio del mar de leche. En ciertas épocas del año, al pasar por las faldas de nuestra

[464] Resumen de la leyenda recogida de la tradición oral por: Edgar Quispe Chambi. "El origen de la quinua", a partir del corto animado del mismo nombre dirigido por Jorge Carmona y producido por Celia Barreda, *La fábrica producciones*, en: <https://www.youtube.com/watch?v=a7pHVcPj-Kw> [10 julio 2023].

> amada señora, podemos ver en el campo los tallos de quinua de diversos colores. […] Mediante esta pintura emerge la necesidad de agradecer a mis abuelas y ancestros que me permiten ensoñar sus relatos en imágenes, llevándonos a esos espacio-tiempos sagrados, conjugando la materia y el espíritu.[465]

Las significativas palabras de Mamani Mamani dan cuenta de la importancia de la quinua en la alimentación de los pobladores del altiplano. Los aymaras lograron cultivarla consiguiendo diversas variedades altamente nutritivas a partir de la selección de especímenes silvestres locales. En el municipio de Uyuni, ubicado entre los departamentos de Potosí y Oruro, la quinua crece en condiciones extremas resistiendo las bajas temperaturas, la intensa radiación solar y una cierta salinidad del terreno. Su fructificación presenta una variedad de colores intensos en los extremos terminales de las plantas, ofreciendo en su contemplación atractivas sensaciones visuales.[466]

El cuadro de Mamani Mamani (fig. 102) ilustra el espectáculo de la quinua momentos antes de su cosecha, en contraste con los montones de sal acumulada en el salar, cuya comercialización como condimento alimentario es importante en la zona. Representa al volcán *Thunupa* reproduciendo la silueta habitual de la *Pachamama* en sus cuadros, repleta aquí de senos cargados de leche en referencia a la leyenda del salar. La inclusión de las serpientes complementa la simetría del eje central sobre el que se erige el volcán. Este, al quedar ubicado entre el sol y la luna, resulta una clara referencia a la concepción dualista de la cosmovisión andina, contemplando elementos contrarios que se complementan en perfecto equilibrio.

En una entrevista personal con Jorge León Quiroga, nos relató que el simbolismo de la Vía Láctea se encuentra asociado a las dos serpientes. Ellas definen el horizonte celestial en relación al movimiento elíptico que la Tierra realiza alrededor del sol en cada transcurso del tiempo anual, experimentando diferentes cambios en la interpretación del mapa estelar. Además, gracias a la capacidad refractiva de la luz sobre el salar, y debido a la acumulación de una fina película de agua sobre su superficie lisa, actúa como un gran espejo y observatorio celestial.[467] La concepción del cuadro no sólo estuvo relacionada con la portada del libro *La economía de la vida: la bioeconomía Ande-Amazónica*, su

[465] Mamani Mamani, en Jorge León Quiroga y Marcelo Eduardo Zaiduni. *La economía de la vida*…, op.cit., p. 169.
[466] El nombre de la deidad y volcán *Thunupa* procede de *thunu* (cogollo) y *pa* (dos). *Thunu* vendría a significar el cogollo de la quinua, y *pa* se relaciona con el sentido dual y complementario de la cosmovisión andina. Ibid., p. 32.
[467] Jorge León Quiroga. (Comunicación personal, 23-07- 2023).

ideación iconográfica se diseñó también en base al lema de la Bienal de Venecia 2022: *El sueño de la leche*. Bolivia participó en esta ocasión interpretando el título de la bienal en idioma aymara, denominando su exposición *Wara wara jawira*, el río de estrellas de la Vía Láctea.

Fig. 102. Mamani Mamani. *Thunupa y el origen de la quinua* o *La economía de la vida* (2022).

El cuadro titulado *Pachamama*, en la figura 103, presenta la quinua envolviendo el volumen del cerro de rostro femenino. De esta forma, el pintor indica que este alimento procede de cultivos de altura. Su posición contrasta con la latitud menor de los cultivos de coca que crecen en los humedales tropicales de los paisajes montañosos de los Yungas o la región interandina de los valles del Chapare, en Cochabamba. Mediante la incorporación de ambos productos decorando las montañas, Mamani Mamani destaca su exclusiva procedencia andina, cuya producción forma parte de la tradición aymara ancestral. Como testimonio de esta conexión con la antigüedad, el pintor incorpora un portal con dintel en forma de media *chakana*, en alusión al conocimiento *tiwanakota* de antaño sobre estos cultivos.

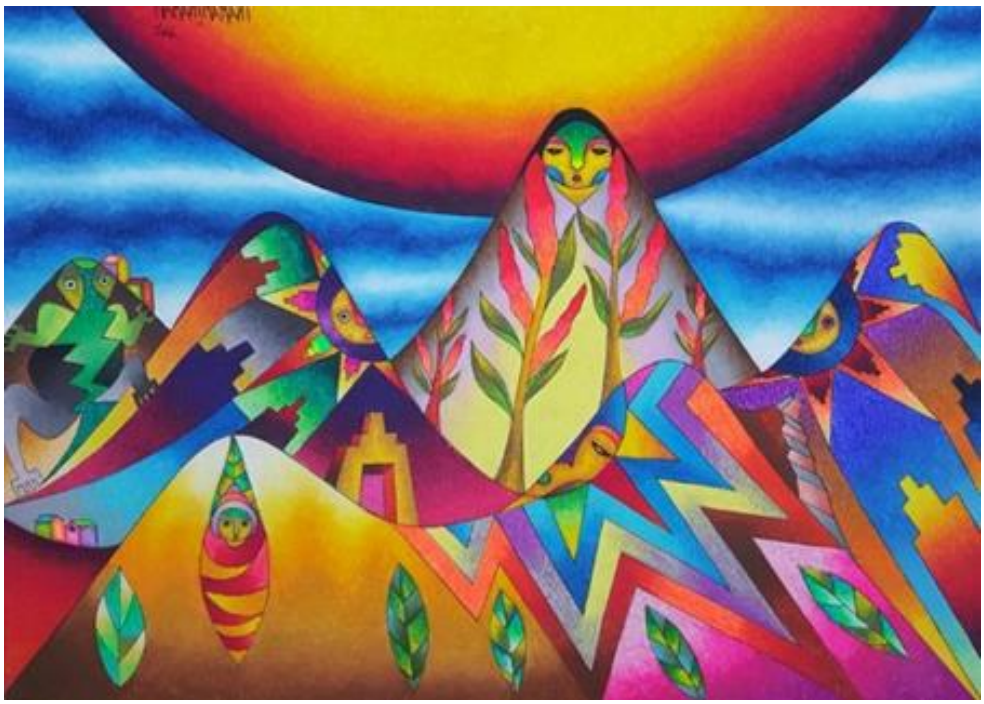

Fig. 103. Mamani Mamani. *Pachamama* (2016).

El cuadro *Pachamama* (figura 104) fue presentado durante la exposición internacional del día de la *Pachamama*, el 22 de abril de 2016, evento organizado por la ONU en Génova. La pintura incluye el maíz, cultivo tradicional quechua, sagrado entre los incas. El pintor presenta un alto grado de detalle, pintando la variedad violeta con la que se realiza la tradicional bebida denominada *api*, o también el refresco de *chicha* morada. El choclo acompaña una gran variedad de platos en Bolivia, como el maíz para preparar la bebida fermentada de *chicha*, el *mote*, el *ch'uspillo* tostado, la *lagua de choclo* en sopa, la *pasankalla*, o el maíz de coloración azulada para realizar *tojorí*, entre muchas más variedades.

La *Pachamama* representada sostiene sobre su mano papas, acercándolas a su corazón. Sobre su brazo cubierto de agua, sintetiza el lago Titicaca, y bajo él parecen cobijarse, por proximidad geográfica, los monolitos de *Tiwanaku*. Mientras tanto, en su otra mano y a una altura inferior, sostiene los frutos de los valles junto a un arbusto de coca. La abundancia de la *Pachamama* se manifiesta también mediante la rana con sus huevos, apoyada sobre la serpiente *Katari*. Como vimos en el apartado de los animales, se ocupa de delimitar el espacio húmedo del *mankhapacha* y las aguas primigenias, por lo que Mamani Mamani pinta en el mismo lugar peces y tubérculos. La circulación del ciclo del agua, tan necesaria para el sostenimiento vital, se inicia desde el espacio superior,

conducida por los ríos o trenzas onduladas de la *Pachamama*. Luego desciende por su superficie hasta llegar al *mankhapacha* para volver a ascender por evaporación, subiendo nuevamente hacia el firmamento.

Fig. 104. Mamani Mamani. *Pachamama. Festividad del 1 de agosto* (2016).

Es este apartado hemos conocido la asiduidad con que los productos agrícolas como la patata, la quinua y el maíz, entre otros, forman parte de la gastronomía tradicional desde tiempos precolombinos. Todavía resguardan un significado simbólico que conecta con la ancestralidad sagrada de los pueblos indígenas y su base alimentaria. En la actualidad siguen siendo ingredientes característicos que acompañan la cocina típica boliviana. Muchos de estos platos conservan un nombre específico que conecta con los idiomas

originarios, conservando, además, su denominación regional particular. Bolivia, en su vastedad territorial, acota una gran riqueza en productos alimentarios, en una diversidad gastronómica representativa de su plurinacionalidad en el disfrute de la comida.

Toda esta diversidad culinaria, a pesar de constituir platos de consumo diario, suele servirse también en las fiestas de manera popular y de forma callejera. En la biografía del artista, en el capítulo segundo, el pintor explicaba que acudía de pequeño junto a su padre durante las festividades para vender papa frita, maní o *pasankalla* (variedad de maíz gigante inflado). La comida junto a la bebida, formando parte del *apthapi* comunitario[468] o la *ch'alla* ritual, forman parte del festejo y la manifestación de la alegría en las fiestas, que el mismo artista supo reflejar en su arte. Veamos en el siguiente apartado la importancia cultural de las festividades andinas y su repercusión simbólica en la obra de Mamani Mamani.[469]

3.2.9. Ritualidad y performatividad del folklore boliviano

Los orígenes de las danzas bolivianas parten de los festejos de las sociedades andinas como manifestación de una profunda relación comunitaria con la naturaleza, además de la observación de los cambios en el mapa estelar y las variaciones del clima asociados al ciclo anual agrícola. Peter Baumann asegura que tanto los cantos, como la música instrumental y las danzas, se realizan incluso a día de hoy siguiendo el calendario agrario, dividido generalmente en dos estaciones: la seca y fría, y la lluviosa y cálida. Este calendario festivo anual, organizado en consenso comunitario, se encuentra estrechamente vinculado al desarrollo de una ritualidad que celebra la reproducción de la vida.[470]

Con respecto a la influencia de las fiestas andinas en la obra del pintor, en el capítulo segundo ya comentamos su importancia como motor de inspiración para su arte. En sus

[468] Práctica alimentaria aymara comunal contemplada en el *suma q'amaña*, en donde la comida se comparte sin restricciones ni jerarquía social. Ver: Ministerio de Asuntos Exteriores. *Aprendiendo nuevos protocolos. El apthapi: El "banquete indígena" en la Diplomacia de los Pueblos.* La Paz, Academia diplomática plurinacional, 2009, en: <https://www.cancilleria.gob.bo/webmre/sites/default/files/libros/Aprendiendo%20nuevos%20protocolos%20-%20el%20apthapi.pdf> [23 octubre 2023].

[469] Consultar en este mismo trabajo, cap. 2, pp. 89-90 y Ricardo Bajo. "Mamani Mamani, un niño terrible.", op. cit.

[470] Max Peter Baumann. "Andean music, symbolic dualism and cosmology", en Max Peter Baumann (ed.). *Cosmología y música en los Andes*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1996, pp. 15-66.

entrevistas las describe como fuentes de explosión de color y de alegría, a la vez que resultan ocasiones propicias para exhibirse entre la sociedad boliviana como personaje público. La interacción del pintor con las actividades festivas se perfila al principio como fuente de inspiración formal para la configuración de su estilo, centrado también en la promoción de la cultura andina.[471]

Sin embargo, en un plano paralelo, el artista participa de las fiestas como danzante y a la vez como diseñador, aplicando su técnica pictórica a los trajes como soporte. Incluso, en los últimos tiempos, compone música para ser bailada en las festividades andinas, mediante colaboraciones con artistas musicales como David Portillo. De esta forma, su interacción *performática* en las fiestas queda circunscrita en una dinámica circular que se retroalimenta en sí misma. Si bien las tiene en cuenta como motivo de inspiración, el mismo artista se inserta también en su práctica: como danzante, como diseñador y pintor, y como compositor.[472]

Acerca de las celebraciones de los pueblos originarios, cabe señalar que parten de un sentimiento espiritual común que incita a su sociedad a reproducir las interrelaciones del medio ambiente para ubicarlas en el centro de la urdimbre intracomunitaria. La actuación del artista inmerso en el ambiente festivo coincide también con la reproducción de la cosmovisión andina como manifestación cultural popular. La misma promueve que toda materia que ocupa el medio físico se considere dotada de vida, sometida al ciclo de transformación vital. Además, dicha materia, mediante su interacción con los elementos naturales: agua, fuego (sol), tierra y viento, concebidos también como entidades vivas, participan de la transformación continua y cíclica del entorno físico. Los cambios en el medio ambiente a lo largo del año son determinantes para la productividad alimentaria, lo que en la cultura andina origina momentos festivos para promoverla, agasajando a la *Pachamama* o agradeciendo por la cosecha.[473]

---

[471] Roberto Mamani Mamani. "Roberto Mamani Mamani, artista boliviano- Entrevista en RT", en *RT en Español*, 16-02-2021, en: <https://www.youtube.com/watch?v=8urwto-CrPY> [04 septiembre 2021]; Roberto Mamani Mamani, "Mamani Mamani Artista de los Andes", en *Youtube*, 03-06-2020, en:< <https://www.youtube.com/watch?v=7XOqBE7Y1Y8> [04 septiembre 2021].

[472] "David Portillo y Mamani Mamani presentan el disco *El color de los sonidos*", en *Nuna espacio de arte*, en: <https://www.nunaespacioarte.com/cartelera/353_david-portillo-y-mamani-mamani-presentan-el-disco-el-color-de-los-sonidos> [23 octubre 2023].

[473] Los nombres comunes de estas entidades son generalmente: *Pachamama* para la tierra, *Mamaqocha* o *Mamauma* para el agua, *Tata nina* para el fuego, *Tata* Santiago o *Illapa* para el rayo, *Tata Inti* o *Willka tata* para el sol, Tata wayra para el viento. Margarita Zenteno. (Comunicación personal, 07-07-2023).

Mientras que se festejan alegremente los días claves del calendario, se dedican ofrendas a las entidades procuradoras de la abundancia agraria y ganadera para asegurar el equilibrio del ciclo natural. Como vemos en la figura 104, a lo largo del almanaque existe una clara distinción entre la estación seca, considerada masculina, de la lluviosa y femenina. Los investigadores como Baumann afirman que la concepción de esta estructura deriva del calendario inca, quienes priorizaron la fiesta del *Inti Raymi* durante el solsticio de invierno, seguida del equinoccio de primavera, dedicado a la luna como su consorte durante el *Qoya Raymi*.[474]

Durante el período colonial, el calendario Gregoriano fue instaurado en Sudamérica junto a las festividades del culto cristiano, que a su vez coincidían con los momentos de tránsito estacional celebrados por el antiguo paganismo europeo que demarcaban las principales actividades agrícolas del año. A pesar de que este almanaque no coincidiera con los mismos períodos estacionales, se impuso igualmente, obviando la ubicación inversa del nuevo continente (hemisferio Sur) con respecto a Europa (hemisferio Norte). Este hecho dio lugar a una visión distorsionada entre la relación primigenia de las festividades cristianas y su momento de celebración estacional, puesto que era diferente en Sudamérica. Las antiguas festividades dedicadas al Sol, como por ejemplo el *Inti Raymi* inca, celebrado durante el solsticio de invierno, en realidad no resultaba equivalente al 24 de junio, día de San Juan Bautista, relacionado con el inicio del verano en el hemisferio norte. A pesar de las diferencias climáticas y estacionales, el calendario cristiano se impuso solapando antiguas costumbres y festividades prehispánicas todavía muy arraigadas entre los pueblos originarios.[475]

[474] Max Peter Baumann. "Andean music, symbolic dualism and cosmology", en Max Peter Baumann (ed.). *Cosmología y música en los Andes*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1996, pp. 19-20.
[475] El calendario inca festejaba el acercamiento del sol a la Vía Láctea, el Río de Estrellas o *Wara Wara Jawira*, durante los solsticios. El inicio del año comenzaba el 21 de junio (solsticio de invierno). Los incas consideraban que el sol cruzaba el río en la mitad del año, el 21 de diciembre (solsticio de verano). Ver: Manuel de la Torre. *Arqueoastronomía andina*, op.cit., pp. 47-48.

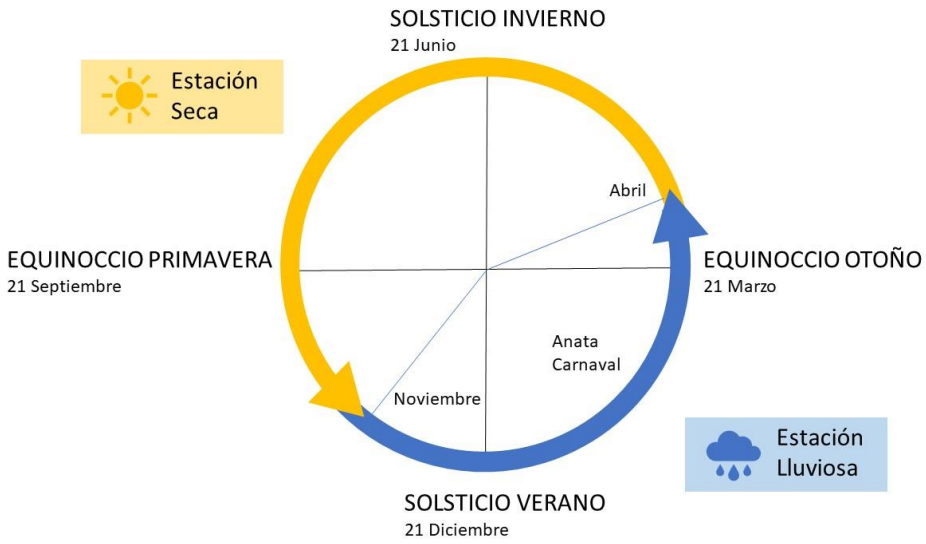

Fig. 104. Representación de las estaciones en la zona andina de Bolivia, a partir del esquema de Max Peter Baumann.[476]

Siguiendo el diagrama de Baumann, la principal actividad del ciclo agrícola andino se desarrollaba siguiendo el contraste climático de la estación seca y la lluviosa, que a su vez representan la complementación de las polaridades sexuales masculina-femenina de la cosmovisión andina. De acuerdo al ciclo festivo, cada período temporal implica el uso de diferentes instrumentos y melodías musicales que guardan una relación significativa con los cambios físicos producidos en el medio agrícola. La época lluviosa o *jallu pacha* se considera femenina, utilizando flautas que simbolizan el principio femenino asociado con la irrigación de los campos, activando su fertilidad tras la estación seca y fría. Su relación con el agua queda enfatizada cuando a menudo estas flautas se llenan de agua antes de ser tocadas para mejorar su acústica.[477]

Los hombres interpretan melodías mediante flautas de madera o caña como las *tarkas* y *pinkillos* -entre otras tipologías- junto al *pututu* o cuerno de vaca, mientras que las mujeres dedican sus cantos al poder generador de abundancia de la *Pachamama*. El tiempo lluvioso comienza justo después del 1 de noviembre, fiesta de Todos los Santos, hasta el

[476] Max Peter Baumann. "Andean music, symbolic dualism and cosmology", en Max Peter Baumann (ed.*). Cosmología y música en los Andes*, op. cit., p. 20.
[477] Antes de tocar estas flautas se llenan de agua, chicha o alcohol. El gesto es interpretado como una bendición, a la vez que contribuye a que la madera se expanda y selle cualquier poro por donde pudiera escapar el aire. Mediante su sonido se atrae la lluvia y se aleja la helada. Tocar este instrumento fuera de temporada está prohibido, debido al temor de enojar a la *Pachamama* y desatar nefastos desequilibrios climatológicos. Ver: Edgardo Civallero. *Pinkillos. Un acercamiento inicial*, Bogotá, Wayrachaki, 2021, p.11.

tiempo de Carnaval, en febrero o marzo. Durante este intervalo coinciden las fiestas dedicadas a la Virgen María: la Fiesta de la Concepción, el 8 de diciembre, y la Fiesta de la Candelaria, el 2 de febrero. El solsticio de verano en Bolivia, hacia el 21 de diciembre, coincide con el momento álgido de las lluvias a la vez que con las fiestas navideñas.

La siguiente mitad del año pertenece a la estación seca o *awti pacha*, representada por la esencia masculina. Durante este tiempo, los instrumentos utilizados en las festividades están realizados a partir de cañas, como las *kenas*, los *sikus* y *julajulas*, entre otros. Su sonido se relaciona con la masculinidad del Sol y el viento, en contraste con los elementos femeninos de la temporada lluviosa: el agua y la tierra. Esta estación transcurre desde la finalización del Carnaval hasta finales de octubre, y alcanza su zénit durante el solsticio de invierno, el 21 de junio. Durante este tiempo, destacan celebraciones importantes como la Santa Vera Cruz, el 3 de mayo, que a su vez coincide con el Día de la *Chakana*, momento en el que se observa la alineación perfecta de la constelación de la Cruz del Sur. Le sigue la celebración del Corpus Christi, entre finales de mayo y principios de junio.[478]

Las celebraciones del calendario actual, dedicadas a santos y vírgenes, reúnen un compendio de música, rituales y ofrendas de origen andino que todavía perviven en un sincretismo singular con la religión católica. Peter Baumann se refiere a esta síntesis cultural como *tinku*, el ritual del encuentro andino entre elementos contrarios. Las dos partes del *tinku* se encuentran representadas por la *Pachamama*, asociada a la figura de la Virgen, y su opuesto complementario *Pachatata*, que se identifica con *Tata Kruss* (Padre Cruz). Mientras que el *tinku* quechua adquiere forma de combate, el *tinka* aymara responde a un encuentro pacífico que incluye ritos de fertilidad dedicados a la tierra, matrimonios, procesiones y otras celebraciones a menudo influenciadas por la religión católica. El resultado conduce a una unión simbólica entre polaridades complementarias, comparable a la reunión de las tierras altas con las bajas. Este tipo de intercambio ocasional era frecuente entre los habitantes de las montañas con los del valle, en un trueque de productos que complementaban la dieta de ambos.[479]

---

[478] Max Peter Baumann. Op.cit., p. 21.

[479] Ibid. p. 29. Como ejemplo del intercambio de alimentos entre habitantes de latitudes opuestas, Elizardo Pérez comenta el consumo de productos entre los habitantes de Warisata en el altiplano y los del valle de Sorata: "Los productos principales [de Sorata] eran el maíz, el trigo y la papa […], arvejas, poroto, camote, racacha, yuca, y frutas […]. La zona no era apta para el ganado. […] El mercado dominical de Sorata consumía productos de la zona alta, tales como carne, charqui (carne desecada), chuño, quinua, etc., y de aquel lado llevaban sus productos a los mercados de la Paz y poblaciones intermedias", en Elizardo Pérez. *Warisata. La escuela-ayllu*, La Paz, Hisbol, 1992, p. 95.

El arte de Mamani Mamani no es ajeno al sincretismo entre la tradición andina y el cristianismo católico. Este *tinku* se encuentra, por ejemplo, en la realización de encargos como el manto del Cristo del Gran Poder, elaborado para la festividad denominada Santísima Trinidad del Señor Jesús del Gran Poder. Si bien la figura de este Cristo es popular en España, sobre todo en Sevilla, durante las procesiones de Semana Santa, en Bolivia se festeja entre mayo y junio. Mientras que la imagen sevillana representa a Cristo vestido de morado y portando una cruz, en La Paz se muestra a un Cristo con los brazos extendidos, luciendo una vestimenta colorida. Acerca de la realización de este encargo, las palabras del artista son determinantes para comprender la asunción de la síntesis cultural entre lo andino y lo católico: "El manto sagrado tiene toda la simbología y los códigos de la cosmovisión andina, la cual voy trabajando hace muchos años y también bailando. […] Es un tributo a toda esta ancestralidad que viene desde Thunupa, Wiracocha, y ahora es el Tata del Gran Poder."[480]

Si nos detenemos a pensar de qué forma la cosmovisión andina se encuentra reflejada en las fiestas, podemos destacar, por ejemplo, que la interpretación musical festiva reproduce la relación mutua entre el hombre y la mujer. La interpretación de los instrumentos musicales corre a cargo de los hombres, mientras que las mujeres los acompañan con su canto. También existe esta misma relación par, masculina-femenina, en el uso de instrumentos de ejecución musical alternada por turnos, siendo partes complementarias de una misma pieza musical. Tanto los instrumentos como los sonidos rítmicos reproducidos coinciden con la clasificación en pareja que responde a los términos *ira* y *arka*. Este último crea tonos agudos interpretados como femeninos, mientras que *ira* ejecuta tonos graves considerados masculinos.

Los conjuntos interpretados por flautas de pan andinas como los *maizus*, *julajulas*, *julu-julus*, *chiriwanos*, *lakitas*, *antaras* o *sikus*, *sikuras* y *phukunas* emulan el efecto musical masculino-femenino al combinar por pares los instrumentos del mismo tipo, con características físicas y sonoras *ira-arka*. Al contrario de los grupos folklóricos urbanos, los campesinos indígenas no mezclan flautas de pan con otros instrumentos como las flautas simples como, por ejemplo: la *kena*, el *pinkillo* o la *tarka*, (instrumentos de la

[480] Mamani Mamani en: "El manto del Señor Jesús del Gran Poder representa "toda la ancestralidad del mundo andino", en *Agencia Municipal de Noticias*, 11-06-22, en: <https://amun.bo/el-manto-del-senor-jesus-del-gran-poder-representa-toda-la-ancestralidad-del-mundo-andino/> [23 octubre 2023].

temporada de lluvia) o los instrumentos de cuerda. Las flautas de pan se interpretan en conjuntos denominados *tropas*, utilizando el tambor como acompañamiento.[481]

Existen representaciones de músicos tocando por pares en diversas piezas cerámicas de época precolombina, en las que dos *sikuris* tocan cada uno un *siku* conectados entre sí mediante una cuerda. El sentido simbólico de la atadura entre instrumentos, costumbre todavía mantenida en la interpretación musical de los *sikus*, manifiesta la unión entre los polos complementarios, reunidos en la totalidad de la melodía musical. Esta suma entre elementos opuestos, como dos mitades que necesitan complementarse entre sí para conformar la plenitud, reproduce el fundamento dualista masculino-femenino tan característico de la cosmovisión andina.[482]

Fig. 105. Escena musical de procedencia mochica, en la que los músicos centrales tocan dos *sikus* complementarios unidos por una cuerda. Se observa la diferencia de tamaño entre los dos instrumentos, con 7 cañas para el *siku ira* y 6 para *arka*.[483]

Todavía en la actualidad, la función cultural de la música en las celebraciones festivas ejerce un importante vínculo comunitario que atañe al fortalecimiento identitario asociado a la reproducción de las costumbres. La interpretación de melodías conocidas por los oyentes, a pesar de la inclusión de variaciones y nuevas versiones, promueven la conciencia de grupo en la misma ocasión socialmente acordada para festejar. Durante la celebración, la música y el baile se unen a la intención ritual de agradecer o demandar protección divina, constituyendo por sí mismos, parte de la ofrenda destinada al mundo espiritual.

[481] Max Peter Baumann. Op.cit., p. 30.
[482] Ibid., pp. 53-55.
[483] Imagen reproducida por Max Peter Baumann a partir de Gerd kutscher. *Eine altindianische hochkultur*, Berlín, Gebr, Mann, 1950, p.31, en *Cosmología y música en los Andes*, op. cit.

Por otra parte, la oferta festiva estimula un atractivo singular para la visita de la población colindante, lo que ofrece oportunidades socioeconómicas puntuales. Mamani Mamani explicaba esta experiencia cuando acudía con su padre a vender maní de forma ambulante durante las fiestas más multitudinarias, lo que generaba una mayor probabilidad de clientes. En la actualidad, el artista participa como danzante en la fiesta del Gran Poder, celebración con raíces coloniales en la que participan bailando diversas personalidades famosas -e incluso políticos- con una clara finalidad publicitaria. El despliegue de iniciativas de propaganda política durante las campañas electorales, también justifican la promoción de fiestas para convencer a posibles votantes. En estos espacios se desarrollan escenarios en los que los dirigentes enuncian sus discursos a la vez que festejan junto a los ciudadanos, e incluso procuran y acompañan ritos propiciatorios como las *waxt'as* (ofrendas) comunitarias o las *milluchadas* para tener suerte en los comicios.[484]

Con el paso del tiempo y el desarrollo de la modernidad se han incorporado cambios significativos en la realización de los actos festivos tradicionales, especialmente en las ciudades. Roy Youdale analiza las diferencias principales entre las festividades del campo y las urbanas. Aunque ciertas expresiones tradicionales de las celebraciones religiosas y folklóricas perviven todavía entre las comunidades indígenas, muchas de sus características formales se han transformado, tanto en su contenido como en su significado originario. En relación a las danzas campesinas, que todavía se celebran en Bolivia, destaca que sus rasgos distintivos se centran en la exclusividad de sus formas musicales y sus bailes. Su sentido religioso y espiritual es compartido, generalmente, por todos los participantes, siendo conscientes del motivo celebratorio pertinente en relación al ciclo agrícola, respetando la ritualidad y las creencias ancestrales.

Las fiestas citadinas, en cambio, suelen compartir entre ellas rasgos comunes, puesto que el autor asegura que las cuatro grandes fiestas de Bolivia como la de San Bartolomé, El Señor del Gran Poder, el Carnaval, y la Virgen de Urkupiña resultan similares. Sin embargo, cabe mencionar que cada una de estas fiestas es heredera de una perspectiva histórico-cultural singular que justifica su particularidad local y su autenticidad. Esta apreciación nos lleva a matizar la afirmación de Roy Youdale con respecto a los "rasgos

[484] Esta ofrenda se realiza especialmente para atraer la buena suerte. El término deriva del *millu*, mineral blanquecino que permite ser raspado y mezclado junto a otros ingredientes. Su simbología vendría a ser el aderezo salado del plato que se ofrece como alimento para las entidades de la cosmovisión andina. Al incinerar esta ofrenda, una humareda blanca asciende hacia el cielo. Margarita Zenteno. (Comunicación personal, 07-07- 2023).

comunes" que encuentra en las fiestas citadinas. Se refiere a su similitud en cuanto a su forma general de puesta en escena de los bailes, el repertorio musical utilizado y su forma de representación algo repetitiva, aunque cada fiesta preserve su contenido simbólico y su justificación festiva.

Según la percepción del autor, en las festividades de las ciudades destaca la pérdida generalizada del sentido simbólico-religioso, debido a la reproducción del baile (a veces) sin un sentido devocional que tampoco es compartido entre otros participantes y espectadores. Los bailes en los programas festivos urbanos de Bolivia tienden a ser los mismos, generalmente morenadas, diabladas y caporales, entre algunos otros. La música suele quedar relegada a la contratación de profesionales, a menudo bandas que sólo ejecutan el programa musical pactado. En cambio, en las fiestas campesinas los músicos también bailan, visten el traje tradicional local y dinamizan la unidad comunitaria.[485]

Con respecto al desarrollo de la música, los instrumentos empleados en las fiestas urbanas son mucho más variados, incorporando los realizados en metal. Más allá de los instrumentos tradicionales de viento y percusión, la añadidura del grupo orquestal de herencia europea supone un gran contraste entre las fiestas tradicionales del campo y las de ciudad. Muchos de los temas reproducidos en las grandes urbes responden a creaciones modernas de grupos bolivianos muy conocidos. Han sido artistas musicales que han sabido fusionar los ritmos de los bailes con letras emotivas, reforzando su popularidad incluso a nivel internacional.[486]

Roy Youdale comenta acerca de la figura de "los pasantes", encargo comunitario rotativo mediante el cual se delega a una familia la responsabilidad de hacerse cargo de los costes y la preparación de las actividades festivas. En las ciudades, este cargo se ha transformado perdiendo -en cierta manera- su sentido comunitario, favoreciendo la promoción de entidades privadas y familias adineradas con fines publicitarios, o incluso la mera presunción social. Aun así, a veces ese servicio al colectivo es asumido por las formas

[485] Roy Youdale. "La fiesta de San Bartolomé o de los *Ch'utillos* de la ciudad de Potosí: música y danza en una fiesta citadina andina", en Max Peter Baumann (ed.). *Cosmología y música en los Andes*, op. cit., pp. 343-344.
[486] Recordemos, por ejemplo, la internacionalización de la fama del grupo boliviano *Kjarkas*. El popular baile de la lambada *Chorando se foi*, del grupo brasileño Kaoma, conocido a nivel mundial, procedía de la versión plagiada de la morenada *Llorando se fue* de los *Kjarkas*.

gubernamentales como las alcaldías, que destinan partidas presupuestarias derivadas de la recaudación ciudadana para la programación festiva anual.[487]

Como comentamos más arriba, Mamani Mamani recibió como encargo la realización del manto del Cristo del Gran Poder, llevando a cabo también el diseño de los trajes de algunos grupos de danzantes que incluyen muchas de sus figuraciones pictóricas. Las danzas festivas suponen para el artista un fuerte vínculo inspiracional y un derroche de color inspirado en los trajes andinos festivos tradicionales. Para el artista, su reproducción en el arte plástico comparte la misma manifestación de la alegría vital asociada con la abundancia de la *Pachamama*. Contempla la música como disciplina artística necesaria para favorecer el dinamismo y el compás de las danzas que enfatizan el sentido ritual de la fiesta.

En las siguientes pinturas, Mamani Mamani dedica un homenaje a los músicos andinos. En el cuadro *Músicos de los Andes* (fig. 107) organiza la *tropa* musical casi formando parte de la montaña. Los *sikuris* que estudiamos con anterioridad aparecen aquí tocando de forma ritual al viento, haciendo ondear sus bufandas a la vista del sol radiante del altiplano andino. Bajo los músicos sitúa otros personajes que parecen camuflarse en los extremos coloridos de sus ponchos, entre cabezas de pumas y cóndores. Algunos de ellos presentan las características de los monolitos de *Tiwanaku,* acompañados de perfiles de hombres, mujeres y niños. La composición del cuadro, en conjunto, manifiesta el abigarramiento de los asistentes cuando disfrutan de una celebración andina en las alturas de los Andes.

[487] Roy Youdale. "La fiesta de San Bartolomé…", op. cit., p. 345.

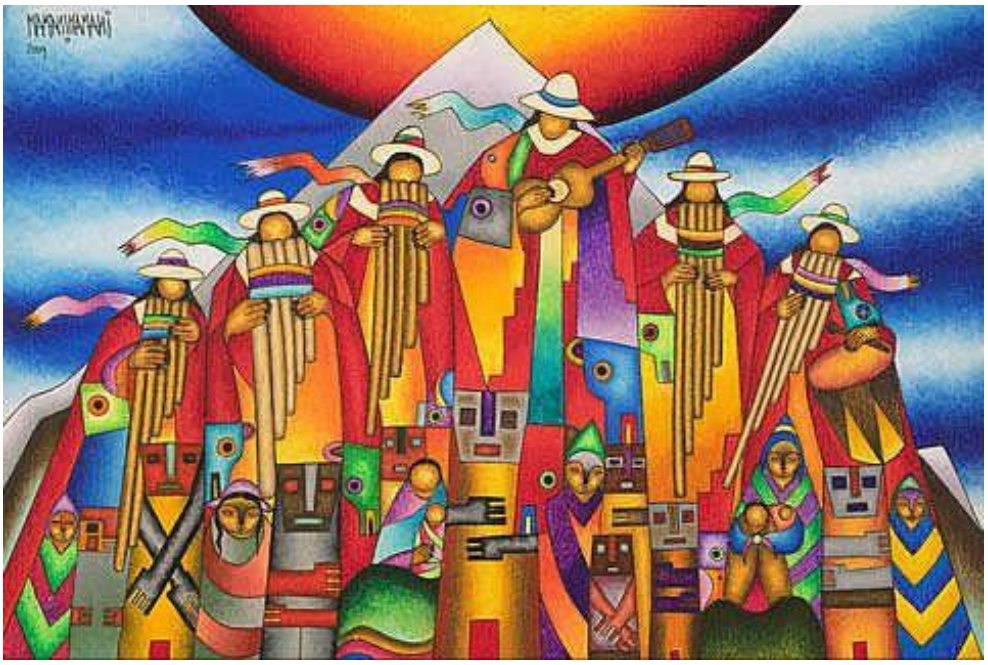

Fig. 107. Mamani Mamani. *Músicos de los Andes*. (2009).

El siguiente cuadro titulado *Fiesta de los Andes* (fig. 108) contrasta con el estatismo solemne de la anterior pintura. Mamani Mamani dota de una mayor libertad de movimiento a los músicos, posicionándolos en diferentes direcciones. Los instrumentos representados aquí son mayoritariamente de metal, en alusión a las bandas de músicos que hoy día tocan en las fiestas, sobre todo en las ciudades. No obstante, los músicos aparecen ataviados con una vestimenta tradicional andina: sombrero sobre *lluchu* y poncho. Otras figuras representadas como la *chakana*, el cóndor, el sapo, el lagarto y los pájaros hacen alusión al sentido ritual de la fiesta, al ocupar el espacio de la vibración musical producida por los instrumentos. Estas formas, cargadas de colores intensos, consiguen demostrar que la música es un acto alegre y vivificador que acompaña la creación natural de la *Pachamama*.

Fig. 108. Mamani Mamani. *Fiesta de los Andes*. (2014).

La figura 109 reproduce el cuadro *Pachamama. El origen de los dioses*, que pertenece a la serie *Supay. Achachila de la oscuridad*. En él, Mamani Mamani posiciona a la Virgen-*Pachamama* sobre la entidad oscura del *Supay*. Si bien no nos detendremos en analizar aquí las influencias del cristianismo católico en la representación simbólica del bien y el mal, cabe destacar la perspectiva jerárquica superior entre la *Pachamama* y los seres con características diabólicas. Esta posición contribuye a reafirmar la estructura del orden del universo andino. La Virgen *Pachamama* se relaciona con el *alajpacha* y el *akapacha* (espacio celestial y superficie terrestre) que corresponden a los espacios visibles, dominados por la luz diurna. Pero, además, identificada como Virgen Candelaria o del Socavón estaría llevando su luz mística al interior de la mina, en el *mankhapacha*. El simbolismo de la luminosidad figura como su atributo particular, tanto en la candela prendida dibujada en el manto como en la aureola de santidad. Quienes figuran bajo ella pertenecen al espacio oscuro y desconocido del *mankhapacha*, relacionado con la profundidad de las aguas y el poder genésico de la tierra.

La activación de la fertilidad terrestre también se asocia con el rayo, identificado mediante *Illapa* o *Tata Santiago*. Mamani Mamani ubica diferentes rayos sobre las cumbres de las montañas, y representa estos lugares de veneración como medias *chakanas*. Estas figuras recuerdan a los habituales montículos realizados con piedras, denominados *wak'as*. Como

vimos más arriba, el período de mayor fertilidad comienza con la llegada de la estación lluviosa, tiempo de congregación de tormentas que desatan la caída del rayo hacia la tierra. La prueba de su llegada es la *gloria bala* o piedra de rayo, conocida también como *illa*, en relación con la entidad *Illapa*, derivación del nombre *Illa Apu* (Señor de la semilla), según la opinión del profesor Quiroga Canaviri, a quién se refiere también como el *semillador*.

Fig. 109. Mamani Mamani. *Pachamama, origen de los dioses* (2004).

Puesto que la estación de lluvias comienza a partir de la festividad de Todos los Santos, el 1 de noviembre, la costumbre ancestral consistía en realizar procesiones con las momias de los principales antepasados, al considerar que ellos atraían la lluvia. Su regreso festivo al mundo de los vivos resultaba en su bendición para hacer crecer los frutos de la

tierra, por lo que se les agasajaba después con comida. Los alimentos ritualizados y ofrecidos a las almas de forma simbólica se compartían en un banquete familiar, contribuyendo a reforzar la memoria genética del clan. Y, además, se potenciaba también el legado del conocimiento alimentario familiar, en relación con la preservación de las semillas tradicionales, su cuidado productivo en la cosecha, así como la forma de cocinar los alimentos.[488]

Tras la celebración de Todos los Santos, el calendario actual celebra la festividad de la Alasita o fiesta del Ekeko, el 24 de enero. Es un tiempo dedicado al desarrollo de las semillas y a la focalización de los deseos de crecimiento material personal. Si la forma diminuta de la *illa* semilla guarda en su interior toda la potencia de su desarrollo vital, las reproducciones en miniatura de todo aquello que se desee reservan las mismas posibilidades de impulso y manifestación en un futuro cercano. De esta forma, se produce un intercambio simbólico que observa cualquier necesidad material como semillas que deben criarse para luego ser cosechadas en abundancia. Así, desde un coche a una casa, dinero, cualquier clase de ganado y hasta títulos profesionales son susceptibles de convertirse en miniaturas que su dueño compra en la feria de la Alasita, confiando en que crezcan y se materialicen en su vida personal.[489]

Retomando nuevamente el análisis pictórico de *Pachamama. Origen de los dioses* (fig. 109), observamos que la figura central de la composición reproduce la máscara carnavalesca del *Supay*, señor del *mankhapacha* o de las profundidades de la tierra. El Carnaval es conocido en los Andes como *Anata*, un periodo que conmemora la fertilidad productiva de la tierra, activada tras las lluvias. Se trata de un tiempo que celebra la alegría que acompaña la fecundidad y la generación de abundancia. Diferentes actos festivos como echarse agua o espuma entre las personas, lanzar serpentinas y *confetti* de colores, o el baile ritual como emparejamiento sexual, simbolizan la fertilización y la reproducción de la vida. Tanto el *Supay* como otros personajes asociados al Carnaval andino, como el *k'usillo*, el *Ch'uta* o el *Pepino*, resultan alegorías de la alta actividad reproductiva de la *Pachamama* en este tiempo.[490]

[488] Jorge León Quiroga Canaviri y Marcelo Eduardo Zaiduni Salazar. *La economía de la vida*., op.cit., pp. 16-19.
[489] Ibid., pp. 22-23.
[490] Ibid., p. 23.

La figura del *Supay* y su variante femenina, la *China Supay*, forman parte de la danza boliviana de origen colonial conocida como Diablada. La máscara del *Supay* mantiene características felinas que lo vinculan con antiguas divinidades prehispánicas. Los ojos saltones, la sonrisa mostrando los colmillos y las formas serpenteantes recuerdan la divinidad del felino representada en textiles y decoraciones cerámicas de las culturas andinas ancestrales. Pero el Supay no siempre habría sido tan sólo el señor de la oscuridad, puesto que ya vimos cómo el felino se asociaba con el poder fertilizador del rayo y las lluvias. De una manera semejante al poder ambivalente de la *Pachamama*, el felino manifiesta su poder entre el cielo y la tierra, mediante la constelación del *Choque Chinchay*, como guerrero nocturno que penetra en el *mankhapacha* para vencer a las fuerzas oscuras y aparecer triunfante al amanecer como manifestación solar.[491]

Es posible que, con la introducción de la religión católica, el *Supay* quedara encubierto tras la representación del diablo, aunque sin perder su esencia andina fertilizadora, regresando a la superficie terrestre durante cada Carnaval para fecundarla con las lluvias. La diablada boliviana fue declarada Patrimonio Cultural Nacional en 2011. Se asocia de forma tradicional con el Carnaval de Oruro, declarado como una de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad en el 2001. Esta danza se baila en otros países andinos como Perú y Chile salvo algunas diferencias, aunque Bolivia sostiene que su origen ancestral proviene de la civilización uru, procedente del lago Titicaca. En una investigación realizada por el historiador Ramiro Condarco Morales, impulsada por el gobierno boliviano, se defiende que los urus asistían anualmente, durante la festividad de Yto, al santuario dedicado al dios *Tiw*. Este se encontraba en la actual ciudad de Oruro, antigua *Hururu*, en donde se realizaba en su honor el baile del *Llama llama*. El *Tiw* fue la divinidad de las minas, grutas, lagos y ríos que pasó a castellanizarse en la expresión *Tío* tras la conquista española. El sentido simbólico del baile también cambió durante la colonización, al convertirse el *Tiw* en diablo arrepentido y devoto de la Virgen del Socavón para expiar sus pecados.

El documento reivindica que los orígenes de la danza provienen de las culturas aymara y uru, estos últimos como descendientes de la cultura wari. Sitúa el origen de la diablada en un antiguo mito prehispánico que narra cómo el dios de la destrucción y el fuego castigó al pueblo uru enviando un enorme sapo, una gran víbora, un lagarto gigante y

[491] Rodolfo Sánchez Garrafa. *Apus de los cuatro suyus*…, op.cit., p. 120.

legiones de hormigas para acabar con ellos. Los urus invocaron a una diosa que enfrentó el ataque del temible dios. Esta batalla se considera cercana a la lucha entre el bien y el mal, escenificada en la actualidad por el arcángel San Miguel y el Diablo durante la danza. También se muestra en el baile la conversión del diablo al camino del bien, como devoto de la Virgen. Una referencia popular mucho más tardía (s.XVIII) narra la historia del bandido *Chiru chiru*, quien resultó herido en un enfrenamiento y murió en su guarida arrepentido por sus pecados. Al notar su ausencia, unos mineros subieron al cerro Pie de Gallo en donde vivía, descubriendo que había fallecido y que conservaba una imagen de la Virgen. Desde entonces, el lugar se denominó Socavón de la Virgen, y acordaron que cada sábado de Carnaval, los mineros vestidos de diablos bailarían en honor de la Virgen de la Candelaria.[492]

Mamani Mamani reproduce de diversas formas la máscara del *Supay* en sus cuadros, aunque manteniendo sus rasgos característicos principales. Su representación supone una seña de distinción cultural que exalta la pertenencia indígena del pintor y su compromiso de difusión de la identidad aymara. Además, demuestra la gran estima que siente hacia la manifestación festiva de las danzas folklóricas de su país, actividad en la que participa activamente como danzante y a veces incluso como compositor de otros bailes como la morenada.

El artista representa otras celebraciones andinas en su obra, como el *Turupukllay* o *La fiesta del Yawar*, que titula de igual forma su cuadro (fig. 110). Traducida del quechua como Fiesta de la Sangre, se trata de una celebración popular peruana que conmemora el aniversario de su independencia cada 28 de julio. Silverio Muñoz describe esta fiesta basándose en el análisis de la novela *Yawar Fiesta*, de Jose Mª Arguedas. Comenta que la actividad consistía en una corrida de toros en la que los aficionados indígenas saltaban al ruedo para capear a un toro bravo. A este le habían atado previamente a su lomo un cóndor. El ave picaba y desgarraba el lomo del toro haciéndolo enfurecer, corriendo enloquecido y corneando a quien encontrara a su paso. La fiesta acababa cuando alguno de sus atacantes conseguía hacer saltar por los aires al toro mediante un cartucho de

[492] "Formulario de candidatura para la proclamación del Carnaval de Oruro como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad", en *Internet archive Wayback Machine*, pp. 22-23, en: <http://www.carnavaldeoruroacfo.com/documentos/FORMULARIO%20DE%20CANDIDATURA.pdf> [25 julio 2023].

dinamita. El espectáculo finalizaba entonces, haciendo sonar una especie de corneta realizada con asta de toro, denominada *wakawak'ra*.[493]

Fig. 110. Mamani Mamani. *Fiesta de la Sangre*. (1995).

El desarrollo original de la fiesta posee una clara intención descolonizadora en la que el cóndor, como animal originario de los Andes, ataca al toro, símbolo español por excelencia. De esta manera, el ataque entre los animales se asemeja a una lucha entre el pueblo andino contra el poder opresor de la colonia. Cuando la fiesta acaba, y sin necesidad de dinamitar al toro, como sucede en la novela *Yawar Fiesta*, el cóndor es desatado y liberado en las montañas, pudiéndose admirar su vuelo majestuoso. Se cree que, si durante la celebración el cóndor llegara a perder la vida, tal fatalidad anunciaría una serie de calamidades que recaerían ese mismo año sobre la comunidad. Es por eso que el cóndor es tratado con esmero tras ser capturado, cuidándolo con respeto debido a su significación sagrada.[494]

[493] Silverio Muñoz. "Yawar fiesta. El mito de la salvación por la cultura.", en Universidad Veracruzana, México, pp. 77-78, en: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6876/197914P71.pdf?sequence=2&isAllowed=y> [25 julio 2023].

[494] Los acontecimientos de la fiesta se pueden observar en: "Documental de TVN La ruta de Amazonía Yawar Fiesta", en *youtube*, en: <https://www.youtube.com/watch?v=Hr3xjp9XY6E> [25 julio 2023].

El carácter sagrado del toro también queda plasmado en la novela *Yawar Fiesta*, en la que no aparece el cóndor y sólo se celebra la corrida de toros llevada a cabo entre los indígenas. El toro protagonista de la celebración es un animal temido incluso por el mismo gamonal, vive salvaje en las montañas y se le atribuye tal fuerza que incluso lo relacionan con el diablo, como *saxra*. Contrariamente a su temeridad lo apodan Misitu (gatito), y en ciertas ocasiones se refieren en la novela y en el film basado en esta, como una verdadera entidad espiritual andina.[495] En la novela se describe al Misitu como a un ser mitológico que nace de una laguna tras una fuerte tormenta nocturna. Sin lugar a dudas, mediante la presentación del astado asociado a las aguas profundas y al poder del rayo, se cumple la estrategia del escritor de vincular al animal con las energías misteriosas y oscuras del *mankhapacha*:

> Los k'oñanis decían que había salido de Torkok'ocha, que no tenía padre ni madre. Que una noche, cuando todos los ancianos de la puna eran aún huahuas, había caído tormenta sobre la laguna; que todos los rayos habían golpeado el agua, que desde lejos todavía corrían, alumbrando el aire, y se clavaban sobre las islas de Torkok'ocha; que el agua de la laguna había hervido alto, hasta hacer desaparecer las islas chicas; y que el sonido de la lluvia había llegado a todas las estancias de K'oñani. Y que, al amanecer, con la luz de la aurora, cuando estaba calmando la tormenta, cuando las nubes estaban yendo del cielo de Torkok'ocha e iban poniéndose blancas con la luz del amanecer; ese rato, dicen, se hizo remolino en el centro del lago, junto a la isla grande, y que de enmedio del remolino apareció el Misitu, bramando y sacudiendo su cabeza. […] Moviendo toda el agua nació el Misitu hasta la orilla. Y cuando estaba apareciendo el sol, dicen, corría todavía en la puna, buscando los k'eñwales de Negromayo, donde hizo su querencia.[496]

En efecto, el Misitu recuerda las características del *Tiw* y del *Supay*, seres oscuros con cuernos que estudiamos anteriormente, vinculados con el poder fecundador de la lluvia, la fuerza masculina del rayo y la oscuridad del inframundo. El toro se presenta naciendo de la laguna, como también del lago Titicaca surgieron otros seres mitológicos como *Wiracocha*, *Tunupa* y los hermanos *Manco Cápac* y *Mama Ocllo*. Tanto en la novela de Arguedas, como en la obra de Mamani Mamani, el toro queda integrado en la cultura andina, transmutando su origen español para adecuarse a las directrices de la sacralidad indígena. Su fuerza se aprovecha desde dos vertientes distintas: se relaciona como

[495] Luis Figueroa. *Yawar Fiesta*, Perú, Pukara film, 1979.
[496] Jose Mª Arguedas. *Yawar Fiesta*, Perú, J. Mejía Baca, 1958, p. 101. Citado en Silverio Muñoz. Op. cit., p. 79.

semental mediante la masculinidad del rayo, en el toro bravo e indómito que vive libre en la naturaleza, mientras que el buey (bovino castrado) contribuye a fertilizar la *Pachamama*, abriendo surcos con el arado como animal doméstico socializado.

El toro es un tema habitual en la obra de Mamani Mamani, como vimos en el apartado dedicado a los animales. Casi siempre lo representa como símbolo de virilidad muy arraigado al poder terrenal de la *Pachamama.* En relación a la temática festiva, dedicada al toro en Bolivia, destaca la danza del *Waka waka* o *Waka tuqhuri*, cuya representación de origen colonial parte de la parodia andina sobre las corridas de toros españolas. El nombre del baile deriva de los toros danzantes (*thuqhuri*, en aymara), caracterizados por unos disfraces realizados con cuero bovino sobre una estructura que imita al animal. El danzante se coloca el disfraz mediante una abertura practicada en el medio, en un baile que imita los movimientos del toro (ver fig. 112). En el cuadro *Toro torito* (fig. 111), el pintor muestra un personaje que porta el disfraz de toro, del cual tan sólo vemos su cabeza en perspectiva frontal, decorada mediante distintos colores. En los extremos del cuadro lucen sinuosas las cintas coloridas que adornan estos trajes en las ciudades, como símbolo alegre de celebración.

El *Waka waka* suele bailarse en fiestas tan populares en Bolivia como el Carnaval de Oruro o la Fiesta del Gran Poder. Eveline Sigl afirma que este tipo de fiesta, realizada en zonas rurales, mantiene un simbolismo ritual relacionado especialmente con la siembra de la papa, siendo acompañada de instrumentos musicales asociados con la lluvia. Habitualmente suelen tocarse los *pinkillos* y las *tarkas*, entre otros, mientras que en las ciudades tocan bandas profesionales con instrumentos de metal. Además, el sentido agrícola del baile tiende a transformarse en las ciudades para satirizar la corrida de toros española.

Para ello, la danza se acompaña de ciertos personajes que la dotan de un contenido escenográfico burlesco. Aparecen el torero, el matador y la española, vestida con traje flamenco andaluz, como figuras relacionadas con la corrida de toros. Pero, también aparecen otros personajes vinculados con la cultura andina, como las autoridades del *ayllu*: *Mamala* o *Mama T'alla* y *Jilakata*, el *amauta*, y algunos otros asociados a los oficios ganaderos como la pastora y la lechera. El traje de esta última destaca por la abundancia de polleras -alrededor de treinta-, contoneando las caderas de un lado al otro de forma coqueta. Existe otro personaje, denominado *k'usillo*, que aparece animando al público y haciendo ver que amansa a los toros. Viste un traje de tonos verdes, y lleva un

muñeco o animal disecado que asemeja ser el *titi* (gato montés andino). La presencia de este felino, asociado con los colores verdes del *k'usillo*, hacen referencia a la fertilidad de la tierra, propia de la temporada de lluvias.[497]

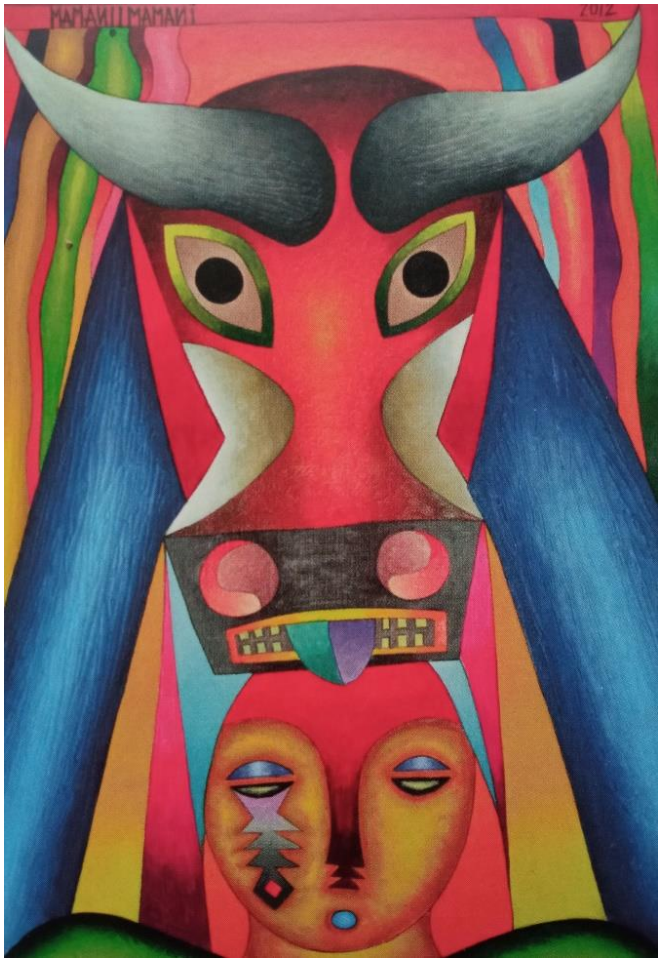

Fig. 111. Mamani Mamani. *Toro Torito* (2012).

[497] Eveline Sigl y David Mendoza Salazar. "Waka wakas/Waka Thuqhuri", en *No se baila así nomás*…, Tomo II, Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia, La Paz, 2012, pp. 293-303.

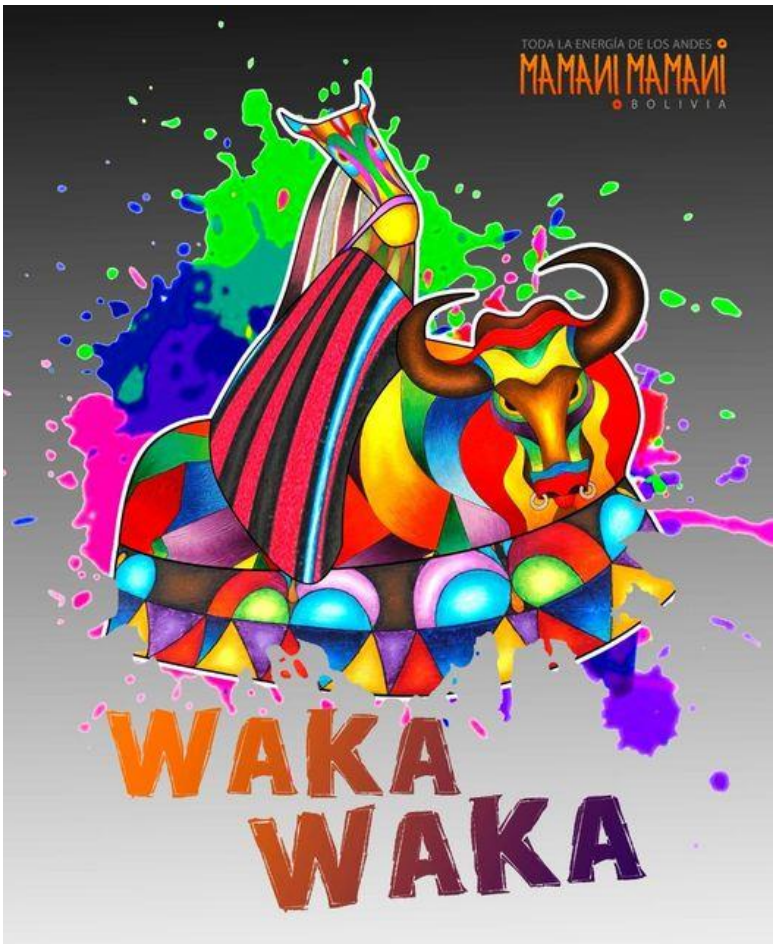

Fig. 112. Mamani Mamani. Afiche del baile del *Wakawaka* (2022).

En este último apartado hemos comprobado que existe todavía una fuerte esencia cultural prehispánica en convivencia con muchas reminiscencias cristianas, formando parte del rico folklore boliviano. A pesar de las directrices impuestas por la iglesia católica durante la colonia, se logró conservar el sentido fundamental del ciclo anual festivo-ritual en relación con la producción agropecuaria. Respecto al tema, nos hemos centrado en algunas obras representativas del pintor, seleccionadas por la profundidad de sus contenidos simbólicos en consonancia con la plasmación de la cosmovisión andina. Sin embargo, somos conscientes de la gran variedad de fiestas, danzas y usos rituales que todavía se conservan en Bolivia y que, debido a su extensión, nos es imposible abarcar en este trabajo. Nuestra intención reside en destacar que el artista las continúa retratando -y practicando- como tributo a su cultura, contribuyendo con su acción y su arte a devenir testimonios que aseguran la actividad continuada de estas prácticas culturales.

***

La consagración artística de Mamani Mamani ha motivado que su producción sea reconocida como exaltación visual de las culturas indígenas ande-amazónicas, con una atención especial al legado simbólico aymara. Si bien su obra se ha dirigido a promover el valor de la sabiduría ancestral, a pesar de que la herencia colonial y los gobiernos neoliberales promovieran justo lo contrario, es mediante la investidura del presidente Evo Morales que el artista se consolida en consonancia con la reivindicación indígena. La obra de Mamani Mamani persigue una utopía para el cambio centrada en la revalorización de la cultura, cuyo fin reside en fortalecer la identidad indígena como estandarte que comparte con su pueblo y que difunde a nivel internacional.

Su hazaña creativa dispone el estudio de las directrices socioculturales aymara-quechuas, sintetizadas en el bagaje de la cosmovisión andina que codifica en imágenes. El artista insiste en difundir este compendio visual en torno a un enfoque exclusivo del mundo para interactuar con él de manera respetuosa, tal y como vimos en el apartado que resume el *suma q'amaña* o Buen Vivir. De forma que la plasmación de la cosmovisión andina enlaza con la defensa del pensamiento andino como filosofía indígena, teoría defendida por Josef Sterman a partir del término *pachasofía*, o bien mediante Fausto Reinaga, desde la corriente del *amautismo*. Hallamos, además, un amplio conjunto de estudios, dedicados a la antropología andina, que facilitaron la comprensión de las creaciones del pintor como expresiones vitales de su cultura. Tras el estudio de su obra valoramos de qué forma las imágenes encerraban un compendio de sabiduría ancestral aymara-quechua, que abordamos justificando su coherencia temática en la representación de la cosmovisión andina.

La referencia simbólica que mejor resume la experiencia vital de concebir la cosmovisión andina es el término *pacha* y su derivación *Pachamama*, esta última ampliamente utilizada por el pintor. Si bien *pacha* se ha definido como un concepto complejo que enlaza la significación de tiempo y espacio unidos, se traduce de forma popular como tierra. Como hemos comprobado con anterioridad, el artista representa el *pacha*, en determinadas ocasiones, en forma de espiral, como movimiento continuo que gira en torno a un eje. Pero es la *Pachamama* la figura que difunde con mayor ímpetu, como la gran madre universal que constituye la naturaleza, otorgando cobijo y alimento a todo tipo de criaturas. Además, en sus cuadros añade la concepción de los tres espacios físico-espirituales que estructuran los fundamentos de la cosmovisión andina tratados en

apartados anteriores. Si bien suele ubicar a la *Pachamama* en el espacio central del *akapacha*, procede a ordenar sus representaciones incluyendo el *alajpacha*, como espacio celeste, y el *mankhapacha* como inframundo.

En efecto, siguiendo los primeros apartados dedicados al estudio de su obra, la representación de la *Pachamama* y el paisaje sinuoso de las montañas andinas han llegado a convertirse en los símbolos más característicos de Mamani Mamani, unido a su trabajo particular del color que imita técnicas de realce textil mediante efectos de contraste y degradado. No obstante, la obra del pintor también integra el misticismo de la ritualidad andina, vinculada a la necesidad de interacción de la comunidad con las entidades espirituales. Estas fuerzas misteriosas habitan ocultas en el paisaje o bien interceden en la productividad de los cultivos y la reproducción de los animales, aceptando ofrendas (*waxt'a*) para garantizar el equilibrio vital.

El pintor refiere su arte como una ofrenda que adopta las características físicas de la *waxt'a* y de la *ch'alla* (libación) andina. Puesto que ambas se realizan en un contexto de celebración ritual en el que predomina la fiesta y la expresión de la alegría, Mamani Mamani asocia el uso de los colores intensos a la ofrenda andina, en agradecimiento a la *Pachamama* por su activación del impulso vital. Resulta interesante señalar el doble juego creativo que realiza el artista al inspirarse en técnicas textiles andinas para el manejo del color. Algunos de sus cuadros se han reproducido en estampaciones textiles, por lo que dicha inspiración regresa nuevamente al ámbito original del tejido, sobre prendas de ropa. De esta forma, Mamani Mamani ha logrado incursionar el ámbito de la moda, incluso decorando vestimentas tradicionales como la mantilla de la chola paceña y trajes de danzantes folklóricos, como anteriormente mencionamos.

Sus pinturas han sintetizado conceptos complejos de la cosmovisión andina como el *suma q'amaña* (Vivir Bien). Tal y como vimos en el apartado dedicado al tema, demostraba así su cercanía ideológica con los movimientos sociales y ciertos sucesos contemporáneos a su obra, determinantes en el auge de la lucha indígena para la constitución del Estado Plurinacional. Mediante el acceso al poder del MAS, la ideología gubernamental dio un giro para adecuarse al legado ancestral indígena, asimilando conceptos de la cosmovisión andina aplicados según las directrices del Vivir Bien. Algunos de los conceptos que integra, como la reciprocidad del *ayni*, han sido trabajados visualmente por el pintor.

La obra de Mamani Mamani integra otros símbolos tan importantes como la hoja de coca y la *chakana*, síntesis representacional de las culturas andinas. Pero también el estandarte de la *wiphala*, la flor de la *kantuta*, que representa los colores de la bandera de Bolivia, y hasta la flor de *patujú*, en relación con la Amazonía. Llegó también a contemplar la síntesis de la concepción dualista y complementaria de la cosmovisión andina, simbolizada mediante el concepto del *chacha-warmi*, en la unión masculina-femenina. Como vimos en la dedicación del correspondiente apartado, el mismo concepto ha sido plasmado en su obra mediante el esquema equitativo sol-luna, o bien *Inti-Pachamama*.

Tal y como advertimos respecto a los animales andinos y su relación con el folklore tradicional, integran una parte importante de su obra que conecta con el bagaje de las fábulas y los cuentos de tradición oral. Destacan especialmente los animales sagrados como la llama, el cóndor y el puma, muy vinculados a la espiritualidad andina y a la memoria legendaria de sus pueblos originarios. Sin embargo, su obra recoge algunos animales introducidos en época colonial, como el gallo, el caballo y el toro, retratados con un porte altivo y arrogante que demuestra el aprecio que estas especies despiertan todavía en el espectador, tanto local como internacional.

El pintor tampoco descuida la representación de los alimentos ancestrales como la papa, la quinua y el choclo, asociados a relatos legendarios de las etnias aymara y quechua, exaltando su origen remoto como regalo de los dioses. Como explicamos más arriba, la producción alimentaria en la antigüedad fue concebida en torno a un calendario festivo que demarcaba las actividades agrícolas más importantes, y que tras la conquista tuvieron que adaptarse al calendario litúrgico cristiano. Mamani Mamani retrata algunas figuras relacionadas con esas festividades y el tiempo lluvioso del Carnaval, como celebración de la abundancia de la *Pachamama*.

Reunida esta muestra pictórica en representación de los contenidos conceptuales de la cosmovisión andina, podemos concretar que la obra de Mamani Mamani es sorprendentemente minuciosa en ilustrar el bagaje de la sabiduría andina. Su estilo invariable se ha convertido en una seña distintiva de su obra, siendo elegido por el gobierno del MAS como “el artista del proceso de cambio”. No cabe lugar a dudas que fue debido al reconocimiento de su amplio trabajo, gracias a la definición de temáticas y el rescate de simbologías andinas en un compendio visual capaz de exaltar la identidad indígena defendida tanto por el gobierno como por el pintor.

4. El sincretismo entre lo colonial y la cosmovisión indígena

Nos remontamos ahora a la época colonial como escenario de una tipología de obras cuya temática enlaza con este momento histórico. Aunque en ellas todavía encontramos referencias visuales relacionadas con la cosmovisión andina, su tratamiento difiere de las estudiadas en el capítulo tres. Las pinturas analizadas suponen la creación, por parte del artista, de un nuevo discurso en torno al patrimonio boliviano virreinal de herencia española. Comprobaremos, por ejemplo, su esmero en referenciar lienzos coloniales o temas iconográficos del momento difundidos en Bolivia, en gran parte, gracias a los libros de la investigadora boliviana Teresa Gisbert.

Veamos brevemente cómo el pasado colonial de Bolivia contribuyó a crear el país que hoy conocemos. Por entonces, este territorio se encontraba íntimamente vinculado con lo que fue el antiguo Virreinato o Reino del Perú, creado por la Corona española en 1542. La extensión territorial, que aproximadamente ocupó la república de Bolivia, se denominó Real Audiencia de Charcas en 1561, en dependencia del Virreinato peruano hasta 1776. Desde entonces, pasó a depender del Virreinato del río de la Plata o Buenos Aires. La Audiencia de Charcas se extendía desde Cuzco hasta Buenos Aires (incluyendo Paraguay y Tucumán), y desde Atacama, que limita con el océano Pacífico hasta la frontera con Brasil. La actual división de Bolivia en departamentos – a día de hoy 9- se constituye a partir de su independencia en 1825, siendo 8 hasta principios del siglo XX: La Paz, Oruro, Cochabamba, Santa Cruz, Potosí, Chuquisaca, Tarija y el Territorio Nacional de Colonias (actualmente Beni y Pando).[498]

Tras la conquista española, se procuró instaurar un nuevo orden basado en los parámetros de conocimiento de origen occidental, con la intención de convertir a las poblaciones originarias del Nuevo Mundo a la fe católica. Durante la constitución colonial de la Audiencia de Charcas, las manifestaciones artísticas del momento se conocen hoy en día como arte virreinal, en relación al Virreinato del Perú o de Buenos Aires. En sus primeros tiempos, muchas de las producciones artísticas fueron realizadas bajo los preceptos de la corriente humanista del renacimiento del siglo XVI, que a su vez incluían algunas

[498] Rossana Barragán; Ximena Medinacelli; Seemin Qayum; Silvia Arze. "Guía preliminar de fuentes documentales etnográficas para el estudio de los pueblos indígenas de Iberoamérica", *en lanic Universidad de Texas*, en: <http://lanic.utexas.edu/project/tavera/bolivia/intro.html> [29 agosto 2023].

reminiscencias góticas plasmadas en su iconografía. Sobre el arte de este tiempo, Teresa Gisbert hace notar el contraste dispar entre la labor de los extirpadores de idolatrías adoctrinando a los indígenas, mientras que algunos criollos intelectuales se inclinaban por representar temas de la mitología clásica. Más adelante veremos cómo se crean paralelismos simbólicos entre las divinidades paganas grecolatinas y las representaciones religiosas cristianas en estas producciones, siendo toleradas por la iglesia.[499]

Con el paso del tiempo, casi a comienzos del siglo XVII y durante el XVIII, algo similar ocurriría en una iconografía innovadora que trataba temas cristianos con la inclusión de simbologías de herencia indígena, un hecho que recuperará Mamani Mamani en su pintura. El fenómeno coincidía con la introducción de ciertas tendencias manieristas en las artes que dieron lugar a obras de estilo barroco. Pero, puesto que sus características evidenciaban una singularidad única y diferente de las obras producidas durante el barroco europeo, el matrimonio Mesa-Gisbert acuñó nuevos términos: "barroco andino" o "barroco mestizo" para resaltar su unicidad.[500]

Las características de este estilo abrieron las puertas a una liberación formal singular, inaugurando expresiones artísticas que daban cuenta de su caracterización local especial. Durante este proceso del arte virreinal, los valores culturales andinos, todavía latentes en la memoria, se trasladan progresivamente en forma de símbolos conceptuales hacia la iconografía de una gran parte de la producción artística. De esta forma, si bien la cultura indígena tuvo que acatar en un principio la imposición de la cultura europea, con el tiempo se produce cierta tolerancia en la representación de las formas, lo que denota una integración sutil entre las diferentes civilizaciones. De los estudios de Teresa Gisbert sobre el arte virreinal se recoge que el remanente cultural indígena llegó a subsistir e interactuar con el legado colonial, enriqueciendo su iconografía para crear un conjunto artístico determinante y representativo de su momento sociohistórico. Hemos de añadir también que las producciones artísticas netamente indígenas, como los *keros* y los tejidos, no interrumpieron su producción, admitieron nuevas influencias que llegaron también a transformar su decoración figurativa.[501]

[499] Teresa Gisbert. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural, 2001, pp. 136, 138.
[500] Teresa Gisbert. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert y CIA, 1980, pp. 9, 11.
[501] Ibid, pp. 11-12.

Este período del arte virreinal nos interesa especialmente para valorar, como dijimos, ciertas obras realizadas por Mamani Mamani que enlazan con el pasado colonial. Algunas de estas producciones, aunque modificadas siguiendo el estilo único del pintor, son claras referencias a algunos lienzos virreinales estudiados y reproducidos en los libros de Teresa Gisbert. Si bien, por un lado, el artista se posiciona a favor de la divulgación de este legado de fusión cultural hispano-boliviano, observaremos de qué forma en algunas obras demuestra su voluntad por tergiversar el sentido final de las imágenes, revelando una clara intención descolonial en su plasmación. Entre la amalgama de visiones con referencias hispanas e indígenas, estas últimas serán prioritarias en sus obras, al anteponer siempre la exaltación de su identidad indígena.

A pesar de la permisividad con que algunos temas andinos pudieron representarse en la iconografía, cabe señalar que el choque violento entre culturas despertó los sucesivos alzamientos de los pobladores sometidos a lo largo de la historia del Perú y Bolivia. La rebelión de los originarios supuso el despliegue de continuos períodos revolucionarios que perduraron más allá de los primeros tiempos de lucha anticolonial. A mitad del siglo XVI, los indígenas se organizaron mediante el movimiento del *Taki Oncoy* para enfrentar las imposiciones coloniales, en un intento por recuperar el poder valiéndose de la defensa de sus *w'akas*, las divinidades locales anteriores a los incas. Investigadores como el antropólogo peruano Luis Millones suelen situarlo entre 1564 y 1588, postergando sus consecuencias hasta 1613.[502]

Mediante las investigaciones de Pierre Duviols se hacen comprensibles los antecedentes que fraguaron la rebelión del *Taki Oncoy*. El investigador señala al conjunto de disposiciones eclesiásticas que pretendían acabar de forma radical con la idolatría, lo cual fue visto por los indígenas como un ataque intolerable hacia sus creencias. Actividades como la destrucción y la quema de ídolos y santuarios, erigiendo en su lugar cruces e iglesias, fueron preparando el terreno para la insurrección indígena, aunque muchos de ellos ya hubieran sido bautizados.[503]

[502] Luis Millones Santa Gadea. *Ideología mesiánica del mundo andino*. Antología. Lima, 1973, pp. 89, 97. Citado en: Teresa Gisbert. *El paraíso de los pájaros parlantes*, op. cit., p. 51.
[503] Pierre Duviols. "La destrucción de las religiones andinas", México, UNAM, 1977, pp. 95, 98. Hacia la mitad del siglo XVI se emiten las directrices para erradicar la idolatría, en 1541 bajo el arzobispo Loayza, a instancias de Fray Luis de Morales, y en 1551, a raíz del Primer Concilio Limense. Citado en: "Los sacrificios del Taqui Oncoy", en Teresa Gisbert. Ibid, p. 48.

Al parecer, el levantamiento se originó en torno a una motivación religiosa en defensa del resurgimiento de los dioses prehispánicos. Teresa Gisbert nos desvela los acontecimientos más importantes y sus repercusiones, a partir de los estudios del movimiento que realizó Luis Millones y algunos pasajes de los cronistas españoles del momento, como Antonio de la Calancha, Cristóbal de Molina "el Cuzqueño" y la crónica del inca Tito Cusi Yupanqui. Estos relatos apuntan a la influencia de hechiceros incas procedentes de Vilcabamba, dedicados a deambular por el territorio extendiéndose, según Cristóbal de Molina, por toda la Audiencia de Charcas para predicar acerca del advenimiento de los dioses nativos, especialmente *Pachacamac* y *Titicaca*. De esta forma, se unificaban los cultos de las zonas montañosas de los collas con los de la costa, conformando un bloque poblacional importante que amenazaba con la insurrección del territorio colonizado.[504]

Acerca de la rebelión del *Taki Oncoy*, fue de vital importancia la resistencia inca de Vilcabamba entre 1557 y 1572. Su atrincheramiento se justificaba en la defensa de la tradición religiosa originaria, pero se fundamentaba sobre todo en intereses políticos dirigidos a rechazar el cristianismo y doblegar el régimen colonial implantado. Se creía, según Cristóbal de Molina, que los antiguos dioses, anteriormente quemados y destruidos por los conquistadores, habían resucitado para expulsar al dios cristiano, y con él, a los españoles. Su testimonio demuestra el gran arraigo religioso de antiguas divinidades toleradas dentro del imperio inca que compartían culto con el dios solar *Inti*. La defensa de las creencias ancestrales se manifestó de forma impetuosa, hasta el punto de culminar con el sacrificio del extirpador de idolatrías Diego Ortiz, empalado de forma ritual como el martirio que sufrió el dios *Tunupa*. Más adelante veremos cómo Mamani Mamani interpreta este mito de acuerdo con la tradición colonial católica, puesto que el sacrificio de este dios siempre se prestó a ser asimilado con Jesucristo.[505]

Encontramos una coincidencia singular entre la insurrección del *Taki Oncoy* y la interpretación de las obras coloniales que realiza el pintor. Si bien este movimiento estaba destinado a acabar en una fase temprana con la colonización, en base al alzamiento de la cultura originaria -la religión-, enlaza con la actitud transgresora y descolonial que el

[504] Antonio de la Calancha. *Coronica moralizada del orden de San Agustin en el Peru con sucesos egenplares en esta Monarquía*…, 1638; Cristóbal de Molina "el Cuzqueño". *Relación de las fábulas y mitos de los incas*, 1575 ca.; Tito Cusi Yupanqui. *Relación de la conquista del Perú y hechos del inca Manco II*, (1571 ca.), Lima, 1973, citadas en: Teresa Gisbert. Ibid., pp. 47-67. Gisbert señala que los cronistas se referían a la *waka* Titicaca, quizás en referencia a: "la roca sagrada ubicada en la Isla del Sol o Titicaca, o al puma ardiente o "gato" que allí se veneraba.", p. 48.
[505] Ibid., pp. 51-52.

pintor demuestra ante la iconografía cristiana.[506] En estas obras, tratadas a lo largo del primer apartado, más allá de su primera intención por difundir y exaltar su cultura aymara, advertimos un trasfondo de rebeldía mediante la cual revierte de manera simbólica el proceso de aculturación colonial. Este ejercicio conlleva al estudio, por parte del pintor, de los mitos indígenas que pervivieron solapados bajo una conversión o transmutación cristiana en el arte virreinal. Mamani Mamani se ocupará de revisarlos para luego readaptarlos a su propia visión, al realizar una superposición de dioses a la inversa, siendo los dioses andinos quienes prevalecen en su obra sobre los cristianos. No obstante, el resultado a veces resulta ambivalente, si bien percibimos ciertas alteraciones atípicas en sus representaciones cristianas, estas no dejan de existir al ser distorsionadas mediante el añadido de la simbología indígena, coexistiendo finalmente ambas variantes culturales.

En otras ocasiones, sus obras demuestran un proceso de simbiosis concertado entre el legado ancestral y las reminiscencias del pasado colonial, en la yuxtaposición integrada de ambas visiones del pasado. Aunque las obras del primer apartado demuestran un interés centrado en el alarde del pintor por demostrar su resistencia cultural indígena ante la influencia colonial, las pinturas tratadas en el segundo recogen una variedad de posiciones que tratan lo colonial y su influencia desde diferentes perspectivas, a menudo sin necesidad de enfrentamiento. Este otro grupo vendría a demostrar la síntesis de un legado cultural que se complementa entre el pasado prehispánico y el virreinal, entendida como una fusión indivisible y representativa del patrimonio único del que actualmente goza Bolivia.

Las obras analizadas en este capítulo son el resultado de una selección y posterior clasificación que efectuamos en torno a la temática colonial, destacando la actitud descolonial del pintor ante las imágenes cristianas y aquellas otras que rescatan la

[506] Walter de Mignolo describe el término "descolonial" como: "[…] la apertura y la libertad de pensamiento y de formas de vida (economías-otras, teorías políticas-otras), la limpieza de la coloniadad del ser y del saber […]. En la medida en que el empoderamiento es el horizonte del pensamiento des-colonial." Y añade, además, que es: "consecuencia de la formación en la implantación de estructuras de dominación que surgen durante el período colonial." Para ilustrar lo dicho, cita al cronista indígena Guamán Poma de Ayala y el episodio del *Taki Oncoy* como ejemplos de los esfuerzos por demostrar la permanencia de un mundo *pluriversal*, en vez de la universalidad impuesta por los conquistadores, a menudo representada por el cristianismo como verdad indiscutible. En: Walter de Mignolo. "El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto.", en: *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, nº6, 2008, pp. 12-38, en: <https://dialnet.unirioja.es/metricas/documentos/ARTREV/5468282> [10 noviembre 2023].
La actitud de Mamani Mamani enlaza con la misma percepción de sujeto colonial y los ejemplos de acción descolonial de Mignolo, aunque en la actualidad demuestra, mediante sus imágenes de un cristianismo alterado, la pervivencia de un pensamiento *"pluriversal*" en los Andes.

iconografía del arte virreinal desde el prisma de una relación intercultural andino-española. Sin embargo, a pesar de presentarlas en este trabajo en un capítulo exclusivo, no deben entenderse como escindidas de la cosmovisión andina, puesto que algunas señales actúan como pistas de una iconografía indígena encubierta o visiblemente integrada en la virreinal. De cualquier modo, esta peculiaridad no se presenta desconectada de los temas ya estudiados en el capítulo tres, más bien, los complementa desde la perspectiva histórica del virreinato y su facetada herencia cultural.

Las pinturas que siguen a continuación fueron realizadas en su mayoría entre 1997 y 2001. Responde a una selección que coincide con el período de consolidación inicial del pintor, que situamos en su trayectoria artística entre 1991-2009. Durante esta época, la familia Ostermann, al mando del centro cultural Taipinquiri, contribuyó a promover su obra mediante una serie de exposiciones nacionales e internacionales, algunas tan prestigiosas como su participación en el Museo del Indio Americano (1997), en Washington, o el concurso *Arte Sacro* (1998), en Argentina, en donde resultó finalista. La producción de su temática con reminiscencias virreinales coincide con el auge popular de los estudios andinos bolivianos y, en particular, con la difusión de los estudios de Teresa Gisbert que abarcan la historia del arte de este período. Todavía en la actualidad, Mamani Mamani continúa trabajando algunos de estos temas, como el Tata Santiago, relacionado con la serie Caballos, o el modelo de la sirena andina.[507]

4.1. Dioses aymaras sobre dioses cristianos. Una alteración rebelde de la iconografía colonial

Las obras que estudiaremos a continuación demuestran un posicionamiento orientado a destacar la esencia indígena sobre el legado colonial español. Todas ellas revelan la firmeza con que Mamani Mamani prioriza los símbolos andinos sobre las imágenes religiosas del cristianismo. Reconoceremos las divinidades cristianas en composiciones que conectan con la tradición virreinal, aunque transformadas según la visión del pintor, portando atributos místicos andinos que modifican de forma substancial el significado

[507] Estos episodios de la trayectoria del pintor se encuentran recogidos en el capítulo dos del presente trabajo, en: "Consolidación inicial (1991 – 2009)", en: "2.2.2. Tiempo de Cosecha. La consolidación de Mamani Mamani: segundo momento de reconocimiento (1991 – 2023)", pp. 112-129.

final de las imágenes. De esta forma, los dioses cristianos se tornan un tanto andinos, en una simbiosis que somete las creencias cristianas a la espiritualidad de los Andes.

Así, el pintor logra jugar de manera intencionada con los significados paralelos que encierran las imágenes representadas. Este recurso del artista induce al equívoco, a provocar una lectura alterada de la imaginería popular en el espectador, quien reconoce características cristianas en sus cuadros, aunque distorsionadas por una simbología indígena superpuesta. Mediante títulos sugerentes como el *Cristo de la Coca* asociado a un Jesucristo verde, o la *Virgen del Rayo* agarrando en su mano el relámpago del dios *Illapa*, Mamani Mamani reafirma su intencionalidad rebelde por trastocar la religión impuesta y mudarla en espiritualidad andina asociada al culto de los dioses ancestrales.

De la intención subversiva del pintor podríamos incluso tender un puente con la tradición de ciclos insurgentes indígenas que han luchado contra la dominación colonial. De esta conexión con el pasado, cabe rescatar, como ya mencionamos, la rebelión del *Taki Oncoy* de mediados del siglo XVI, entendiendo un mismo esfuerzo emancipador por parte del colectivo indígena de aquella época y el Mamani Mamani actual. En su lucha compartida, ambos defienden recuperar el misticismo ancestral censurado por el catolicismo. Los sacrificios humanos que fueron ofrendados a los dioses prehispánicos, como *Pachacamac* y *Titicaca*, poseían un sentido de restablecimiento del orden natural alterado, a cambio de entregar la vida como el bien más preciado. La necesidad de reparar el orden y hacer retornar el equilibrio perdido posee una justificación directa con el aplacamiento de los dioses mediante la ofrenda. Con ella se atiende a la divinidad para agasajarla, evitando sus castigos que podrían recaer sobre la comunidad en forma de calamidades, entre otros males como la pérdida de las cosechas o la muerte del ganado a causa de desastres naturales.

La necesidad material y espiritual de atender a los dioses mediante las ofrendas, entregando incluso la vida, está también presente en el legado mitológico tanto inca como aymara, como vimos a lo largo del anterior capítulo. Productos agrícolas tan importantes como la papa, la hoja de coca y la quinua, comparten una esencia sagrada, puesto que son entregadas por los dioses a las comunidades para su sustento, no sin antes haber recibido vidas humanas a cambio de tan preciados alimentos.[508] La enseñanza moral de estos mitos

[508] En el caso de la quinua, el sacrificio de la vida a cambio de este alimento está representado por la muerte del zorro, cuando revienta al estrellarse contra la tierra tras haber caído de la escalera que conducía al cielo. Toda la quinua que allí había ingerido quedará esparcida para brotar como semillas en

radica en el sacrificio individual en beneficio del colectivo. Afortunadamente, en la actualidad, el sacrificio ritual que implica el coste de la vida se centra en la *wilancha*, ritual mediante el cual se ofrenda a la *Pachamama* la vida de la llama en favor de su protección a la comunidad.

Si bien la obra de Mamani Mamani no expresa una intención de sacrificio humano u animal, el artista justifica en sus entrevistas que sus obras son ofrendas a la *Pachamama*, a la vez que benefician a la comunidad en la recuperación y revaloración de su cultura como bien común. Esta intención se extiende al papel de mensajero espiritual que adopta como artista, como enviado de la *Pachamama* que cumple un deber místico en favor de su comunidad. En esta serie de obras se manifiesta el espíritu de lucha indígena que actúa conjurando las imágenes, en las que se distorsionan las divinidades cristianas impuestas sin necesidad de una violencia explícita, tan sólo modificando sutilmente el orden de prevalencia simbólica para exaltar lo indígena sobre la herencia colonial.

4.1.1. Tunupa o el Cristo de los Andes

Tal y como se observa en la figura 113, Mamani Mamani reproduce la crucifixión de Cristo otorgándole una gran importancia en la perspectiva visual de la pintura. El Cristo en la cruz domina sobre el paisaje, a la vez que ocupa el enfoque visual en el centro del cuadro. Por sus dimensiones y su perfil radiante, Jesucristo adquiere un aura sagrada que a su vez se asocia con la media *chakana* del extremo superior y los astros que le acompañan. La estructura del cuadro se configura siguiendo una estricta simetría. La cruz de Cristo, representada mediante los escalones de la media *chakana*, se reproduce arriba y abajo para destacar el eje central divisorio del equilibrio de cada lado. El sol y la luna presiden un paisaje que ostenta el mismo número de montañas divididas por el eje horizontal que forman las aguas. De esta forma, el concepto parejo del *yanantin* se ordena arriba-abajo e izquierda-derecha, en una geometría simbólica justificada en la forma del cuadrado.

El color verde resplandeciente de la cruz andina transmite una idea de naturaleza vital, en contraposición con la habitual representación oscura del crucifijo cristiano. En cierta manera, mediante el paisaje representado, Mamani Mamani transforma a Cristo en una

la producción de un nuevo alimento de procedencia divina. Consultar la fábula: “La simpa y el zorro.”, en Xavier Albó (Comp.). *Raíces de América. El mundo aymara,* op. cit., pp. 276-280.

divinidad vinculada con las aguas o con el lago Titicaca. Por lo que su imagen podría asociarse con antiguas divinidades relacionadas con los astros y el lago sagrado, como: *Wiracocha*, *Tunupa*, *Pachacamac* (dios creador principal en la zona costera del antiguo Perú) o incluso la *wak'a Titicaca*. La vinculación de Cristo con *Tunupa* parte del mismo símil de martirio y sacrificio que ambos sufrieron, cuando su misión era transmitir el mensaje del padre creador -Dios o *Wiracocha*- a la sociedad.[509]

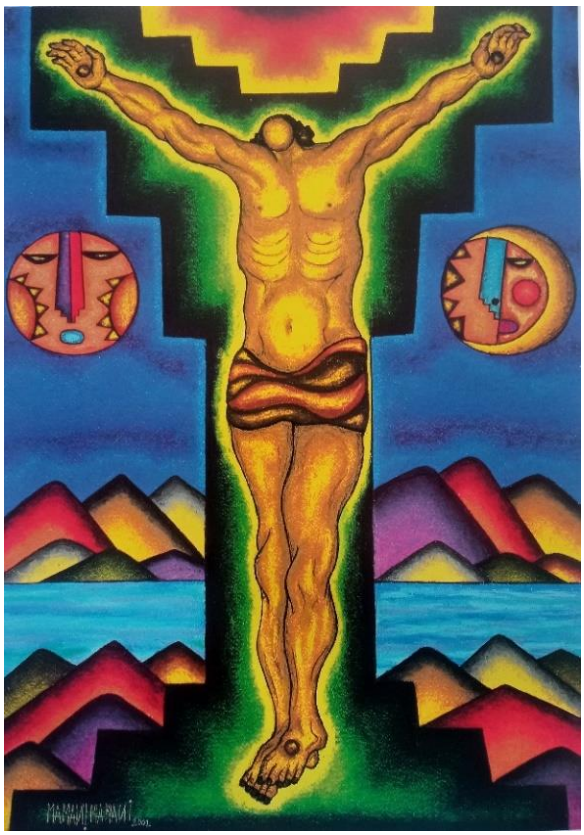

Fig. 113. Mamani Mamani. *Cristo de los Andes* (2001).

Teresa Gisbert estudió de qué forma los cronistas recuperan el mito de *Tunupa* para adecuarlo a la religión cristiana. Mientras que para algunos es concebido como un enviado del dios creador *Wiracocha*, para otros se trata de esta misma divinidad. Aunque los

[509] A pesar de que la asociación de *Tunupa* con Jesús fue convenientemente evitada por los doctrinarios, existe un documento recuperado por Nathan Wachtel donde el jesuita Rodrigo de Cabredo compara sin miramientos las semejanzas entre las dos figuras. Algunos fragmentos son muy significativos: "Jesu cristo fue un dios que sus antepasados llamaban Tuñupa y assi los viejos le llaman Jesu cristo Tuñupa. […] Y así quando les hablan de Jesucristo, que su padre era Dios, que nació de Virgen, que murió en cruz, resucitó y subió a los cielos, decían que era verdad, y todo lo aplicaron a su Tuñupa, en lugar de rreverenciar y adorar a Xpo adoraban a su maldito Tuñupa […]." Ver: Rodrigo de Cabredo. "Carta anua de 1603" A.R.S.I., Perú 12 [1603], f º 287 r º, en Nathan Wachtel. *Le retour des ancêtres. Les indiens urus de Bolivie XXè-XVIè siècle,* Paris, Gallimard, 1990, pp. 541-543.

cronistas no identifican a Jesús directamente con *Tunupa*, suelen transmitir su figura como un santo apóstol discípulo de Cristo. Realiza milagros relacionados con el dominio del poder del fuego celeste o rayo, y bajo la identidad como *Wiracocha*, también la capacidad de caminar sobre las aguas, como Jesús. La investigadora profundiza sobre la identificación de *Tunupa* con *Wiracocha* a través de la revisión de las crónicas de diversos autores, y detecta que ambas divinidades llegan a relacionarse a través del tiempo. Plantea que *Wiracocha* desplazaría a *Tunupa*, apoderándose de su mito para compartir poderes asociados al fuego celeste, los volcanes y su vinculación con el agua. Incluso, durante el apogeo inca, es posible que se asociara también con el Sol en tiempos del Inca Pachacutec.[510]

El cuadro de Mamani Mamani podría relacionarse con el mito de *Tunupa* en cuanto a que su cruz, no demasiado definida, podría interpretarse como la balsa sobre la cual arrojaron a *Tunupa* al lago Titicaca, abriéndose la tierra a su paso hasta crear el río Desaguadero. Reproducimos a continuación la narración de Ramos sobre esta figura, en relación a su santidad: "El santo tendiendo su capa sobre las aguas, entró dentro de la laguna, navegando hacia Copacabana". Posteriormente sufre el martirio en la isla Titicaca, tras ser prendido por los lugareños:

> Teníanle en gran veneración, tanto que le vinieron a llamar Taapac, que quiere decir hijo del Criador. Tentáronle con riquezas, convidáronle con blanduras, añadieron amenazas pretendiendo con ellas se dejase de aquella doctrina y siguiese sus ceremonias y ritos, adorando con ellos al Sol y honrándole con sacrificios, de lo cual él hizo ningún caso […] los indios se irritaron de suerte que lo empalaron cruelmente, atravesandole por todo el cuerpo una estaca, que llaman ellos chonta, hecha de palma […].
>
> Pusieron al santo discípulo después de muerto, en una balsa y echaronle en la grande laguna de Titicaca […] Refieren, pues, los antiguos que un recio viento sopló en la popa de la balsa y la llevó […] y así tocó en tierra de Chacamarca, donde ahora es el Desaguadero, que antes de este suceso no había, y la abrió por la proa de la balsa, dando suficiente lugar para que las aguas corriesen, y sobre ellas fue navegando hasta los

[510] Teresa Gisbert. *Iconografía y mitos indígenas*…, op. cit., pp. 35, 37, 38. Los cronistas principalmente estudiados, acerca del mito de Tunupa, son Santa Cruz de Pachacuti, Guamán Poma de Ayala, Anello Oliva, Sarmiento de Gamboa, Ramós Gavilán y Calancha. Este último identifica a Tunupa con Santo Tomás y Guamán Poma con San Bartolomé. Es Cieza de León quién habla de Wiracocha atribuyéndole el dominio del rayo y la capacidad de caminar sobre las aguas con su gente. Ver: Pedro Cieza de León. *Del señorío de los incas*, Madrid, Jiménez de la Espada, 1880, pp. 6-8.

> Aullagas donde como arriba queda dicho, se hunden las aguas por las entrañas de la tierra.[511]

El texto de Ramos recoge diversas referencias que, en cierto modo, comparten similitudes con episodios de la vida de Jesús. Al mencionar su nombre *Taapac*, parecido a *Tunupa*, refiere que las gentes del lugar -en tiempos prehispánicos- ya lo conocían por su prédica en contra de la idolatría y como manifestación del hijo del Creador. Debido a que ya era conocido en el territorio, le invitaron a acudir a la isla Titicaca (actualmente isla del Sol). Las tentaciones con que los indígenas pretendieron apartarle de su misión, instándole a abandonar su ideología para rendir culto al Sol, podrían compararse con las tentaciones con que el demonio prueba la fe de Jesús en su retiro en el desierto.[512] Aunque el martirio de *Tunupa* es diferente de la crucifixión de Cristo, ambos perecen enclavados en un madero, en posición vertical hacia el cielo. Tras el fallecimiento de *Tunupa*, lo abandonan sobre una balsa en el lago, siendo dirigido por las aguas hasta desaparecer en las profundidades de la tierra. Jesús, en cambio, permanece tan sólo tres días en el sepulcro para resucitar y aparecerse a sus discípulos en el camino de Emaús, haciendo evidente el milagro de su resurrección.[513]

A pesar de que Mamani Mamani no realiza una vinculación directa con la figura de *Tunupa*, encontramos una alusión sutil mediante la representación del paisaje y el título del cuadro: *El Cristo de los Andes*, en relación a la tradición comparativa entre Jesús y *Tunupa* que el artista conocía de antemano. En tiempos coloniales, las semejanzas referidas no pasaron desapercibidas para los doctrinarios, por lo que el mito *kolla* de *Tunupa* fue codiciado para ser asimilado por el cristianismo. Sin embargo, *Tunupa* no fue oficialmente identificado con Jesús, seguramente para evitar igualar el cristianismo con las creencias locales. La asociación de *Tunupa* con *Wiracocha* como dios creador también resultaba peligrosa, por lo que *Tunupa* fue interpretado como un apóstol, adquiriendo un papel secundario en vez de Cristo para resguardar en la figura de Jesús el papel de fundador del cristianismo.[514]

---

[511] Ramos Gavilan Alonso. *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*, La Paz, 1976, pp. 31, 32, 94, citado en Teresa Gisbert. Ibid., pp. 36-37, 42-43.
[512] Mateo 4, 1-11. "Las tentaciones de Jesús", en Juan Antonio Carrera Páramo, SSP. *Los santos evangelios*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1988, pp. 20-21.
[513] Lucas 24, 13-35. "Los discípulos de Emaús", ibid, pp. 316-318.
[514] Teresa Gisbert. *Iconografía y mitos indígenas*…, op. cit., p. 40.

Los apóstoles elegidos para la aculturación del mito de *Tunupa* fueron Santo Tomás y San Bartolomé, sobre todo porque habían predicado en la India, y por extensión, se relaciona las Indias con las Américas. El mito de *Tunupa* sobrevivió camuflado bajo la apariencia de estos santos en la iconografía virreinal, un hecho comprobado por los estudios iconográficos que realizó Teresa Gisbert. La similitud más importante de San Bartolomé con *Tunupa* se encuentra en el hecho de haber sido martirizado (fue desollado vivo y decapitado) y posteriormente arrojado al mar. La tradición iconográfica representa a Bartolomé con túnica blanca y bordón en forma de cruz, características atribuidas a *Tunupa* según la tradición andina de Carabuco, quien vestía de la misma manera y en donde erigió una cruz que llevaba consigo. La leyenda cuenta que fue arrojada al lago Titicaca y fue nuevamente encontrada tras la conquista de los españoles. Con el transcurso del tiempo, la identificación iconográfica de *Tunupa* mudará de San Bartolomé a Santo Tomás, debido al sacrificio de *Tunupa* tras su negativa en adorar al ídolo solar en el lago Titicaca.[515]

Otro ejemplo de Cristo "andinizado" es el *Cristo de la coca* (fig. 114), cuya composición iconográfica rinde tributo a la ritualidad asociada con este elemento. El Cristo de color verde se funde con la divinidad de la *inalmama*, a la vez que con este color adquiere un sentido de representación simbólica de la vida y la naturaleza. La hoja de coca comparte protagonismo junto a Cristo, acompaña su figura en las llamas de los cirios, cuyo humo se transforma en ramas de coca, y las hojas depositadas sobre el altar, reforzando su sentido sagrado entre los pueblos originarios. Su vinculación con los indígenas de los Andes y Bolivia se encuentra representada en las pequeñas *wiphalas* y banderas que adornan los cirios. Finalmente, cabe destacar la representación de la cruz de Cristo distorsionada como el caso anterior. Esta vez luce de color blanco, en una estructura que más que cruz, asemeja un pilar coronado por un capitel escalonado en forma de media *chakana*. De esta forma, el símbolo de la cruz, asociado con la idea de sacrificio y muerte de Cristo, transmuta a un referente andino vital y sagrado, mediante un Cristo verde erigido sobre el altar de coca. Así, Mamani Mamani demuestra que la *inalmama* es percibida entre las sociedades andinas como uno de los pilares fundamentales de su espiritualidad.

[515] Ibid., pp. 40-43.

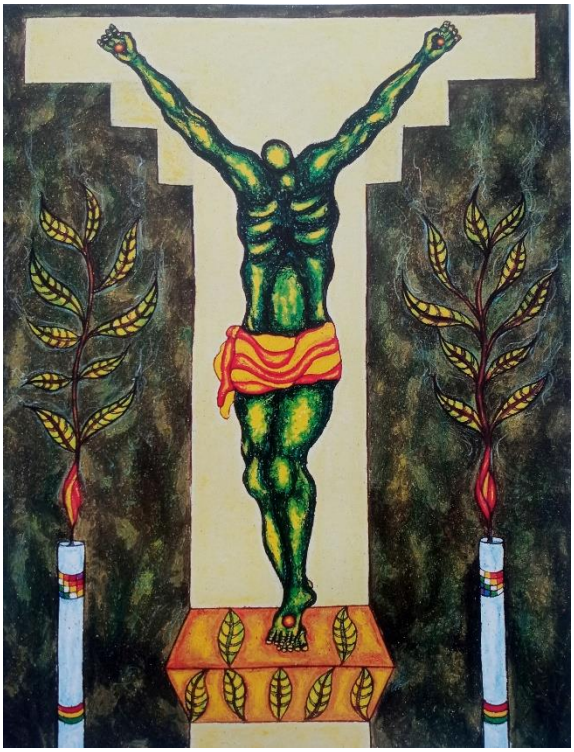

Fig. 114. Mamani Mamani. *Cristo de la coca* (1998).

4.1.2. La Virgen como *Pachamama*

Las representaciones de la Virgen en el arte virreinal adoptaron una simbología particular que asimilan una síntesis conceptual entre la imaginería cristiana habitual y ciertos referentes ideológicos de la cosmovisión andina. Trataremos fundamentalmente tres variantes para comprender este fenómeno iconográfico, que fue desarrollado a lo largo de la época colonial, siendo retomado actualmente por Mamani Mamani en su obra. Los tres ejemplos que observaremos a continuación están dedicados a la Virgen *Pachamama*, comparten diferentes atributos que representan tanto a María como a la madre Tierra. Teresa Gisbert estudió en profundidad este fenómeno de identificación de la Virgen con la divinidad telúrica, alcanzando una amplia divulgación de sus estudios a través de sus libros, publicados en Bolivia a partir de 1980. Como veremos a través del análisis de las siguientes obras, es posible que las investigaciones de Gisbert influyeran en la obra del artista, dada la existencia de alusiones similares a los casos de iconografía colonial tratados por la autora.

La vinculación de la *Pachamama* con la Virgen parte de la iconografía que la asocia con un cerro. Según Teresa Gisbert, sólo fue representada así en época virreinal. Uno de los

ejemplos más importantes es el cuadro conservado en la Casa de la Moneda, en Potosí (fig. 115). Se trata de una obra anónima, acompañada de una inscripción que denomina a las personalidades representadas. En el lienzo aparece la Virgen en el interior del cerro Potosí coronada por la Trinidad. A sus pies se reconocen como devotos al Papa Pablo III, un Cardenal y un Obispo, además del rey Carlos V y un indígena. La totalidad del monte presenta pequeñas figuraciones con llamas, algunos pequeños personajes y el inca identificado como Maita Capac, entre una multitud de senderos. [516]

Fig. 115. Anónimo. Cerro Potosí como Virgen *Pachamama* (1520).

Mamani Mamani tomó de referencia esta pintura para realizar el cuadro *Photojsi sumac orcko* (fig. 116), cuyo significado en aymara sería: el gran cerro Potosí. La celebridad de este monte se debe a la explotación minera de sus vetas de plata, cuando alcanzó una alta

[516] Ibid., p. 17.

extracción de este mineral durante el período colonial. Sobre la representación de la Virgen como cerro Potosí, Teresa Gisbert analiza diversos casos, especialmente una pintura perdida realizada por el pintor y escultor indígena Francisco Tito Yupanqui, reproducida en un dibujo por Viscarra, en su libro *Aimara Aimaru*. Yupanqui era oriundo de Copacabana, trabajó entre 1583 y 1608, aprendiendo su oficio en Potosí. Fue popularmente conocido en Bolivia durante siglos, tras la realización de la escultura de la Virgen de Copacabana. El mito popular cuenta que María se le apareció y él se esforzó por representarla en una escultura, mediante la advocación de Nuestra Señora de Copacabana como Virgen de la Candelaria, que ocupa el altar mayor del santuario. La tradición cuenta que la misma Virgen obró milagros en las minas de Potosí, protegiendo a los mineros. La importancia de la pintura atribuida a Yupanqui radica en la representación de María sobre el cerro. Su originalidad indica -según Gisbert- que, aunque la asociación directa Virgen-cerro con la *Pachamama* todavía no se había producido, la idea se encontraba latente, hasta manifestarse plenamente en el lienzo conservado en la Casa de la Moneda de Potosí. [517]

El simbolismo original de la Virgen cerro procede de los agustinos Ramos y Calancha, ambos cronistas del santuario de Copacabana, que a su vez estuvieron en Potosí. Gisbert hace notar que la corriente manierista de principios del siglo XVII influyó en los agustinos en una afición especial por la alegoría. Esta sería la razón por la que les llevaría a identificar a la Virgen con un monte, cuando Ramos realiza la siguiente descripción: "María es el monte de donde salió aquella piedra sin pies ni manos que es Cristo. […] Esto es sin resistencia en las manos ni huida en los pies […] es piedra sin pies cortada de aquel divino monte que es María."[518]

Esta referencia relaciona a la Virgen como montaña, de cuyo interior nace una piedra que es Cristo, y que acabará pereciendo sin defenderse a manos de la humanidad. Teresa Gisbert añade que, además, la Virgen Cerro fue entendida como un monte que alberga en su interior piedras preciosas, a raíz de la descripción de la Iglesia que San Juan realiza en el Apocalipsis. Entre esas piedras se encuentran los apóstoles, quienes recogen los rayos que emanan de Cristo como Sol de Justicia. Tales descripciones encajaban con la alta productividad del Cerro Rico de Potosí, con el añadido de que el mismo cerro fue

[517] Ibid., pp. 18-19.
[518] Ramos Gavilán Alonso. *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*, op. cit., pp. 197-198, en ibid., p. 19.

nombrado anteriormente por los indígenas como Coya, que coincidía con la denominación de la consorte del Inca. Su traducción al español como "reina" llevó a establecer un vínculo simbólico con la Virgen *Regina*. Así, la Virgen María es coronada en el lienzo virreinal de la Casa de la Moneda por la Trinidad, y representada en el interior del cerro de Potosí, llegando a establecer un vínculo secundario con la madre Tierra *Pachamama*.[519]

Mamani Mamani retoma la idea de la Virgen montaña en muchos de sus cuadros, como vimos en el capítulo tercero en relación a la sacralización del paisaje. En *Photojsi Sumac Orcko* (fig. 116) reproduce la imagen de la Virgen en conexión directa con la obra virreinal de la Virgen del Cerro. Su semejanza no fue fortuita, puesto que existe una intencionalidad comparativa con la representación original. El pintor añade en su obra algunas señales que apuntan, como referencias decisivas, a la identificación visual con el lienzo histórico. Entre ellas destaca la institución en donde se conserva la pintura virreinal, identificada mediante la insignia de la Casa de la Moneda en Potosí: el mismo rostro sonriente que se halla en el patio de su edificio. Aunque reproduce las formas del cerro de forma muy similar, el cuadro de Mamani Mamani focaliza el protagonismo del monte insertado en el paisaje montañoso, rodeado de pequeñas representaciones arquitectónicas fácilmente reconocibles de la ciudad de Potosí. Cabe añadir también que, el cuadro reproducido forma parte de otro titulado *Chuquisaca- Sica-sica- Churuquella*, conservado en la Casa de la Libertad de Sucre, mediante el cual configuraban una obra apaisada homogénea que fue dividida con posterioridad.[520]

[519] Ibid., pp. 19-20.
[520] La continuidad de estos dos cuadros puede apreciarse en el libro de Álvaro Cuellar (ed.). *Pintores bolivianos contemporáneos*. *Mamani Mamani*, op. cit., pp. 34-35.

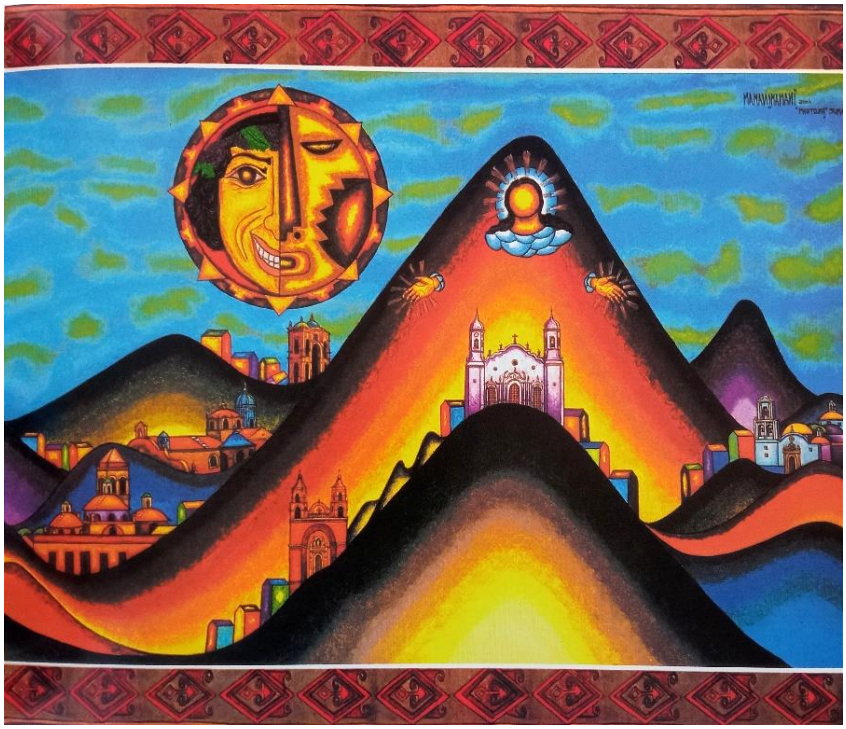

Fig. 116. Mamani Mamani. *Photojsi Sumac Orcko* (2001).

La Virgen de Copacabana, retratada también por Mamani Mamani en su cuadro denominado *Virgen de la Pachamama* (fig.117), se encontraba asociado al culto de la madre Tierra en el santuario prehispánico de Copacabana. Ramos Gavilán así lo indica cuando asegura que allí se veneraba a la divinidad de la tierra:

> Entre otras cosas notables que se hallaron en Copacabana, fue un solar dedicado a la misma tierra, que así como los Romanos y Gentiles antiguos, adoraban a la diosa Tellus obligándola en sus sacrificios a que acudiese con buenos temporales: así los indios del Cuzco, y los de Copacabana, que en todo se asimilaban por traer su origen y principio de allá, y ser meros incas, reverenciaban a la tierra y antes de labrarla ofrecían sus sacrificios pidiendo que acudiese como buena madre, al sustento de sus hijos, el nombre con que la llamaban era Pachamama, que significa tanto como Madre Tierra.[521]

De la interpretación de este texto, Teresa Gisbert deduce que el Santuario de Copacabana habría sido un espacio de tierra consagrado a la *Pachamama* en vez de un templo. No obstante, aunque la descripción de Ramos omite la probable existencia de un santuario consagrado a la divinidad, el solar dedicado a la *Pachamama* también podría haber sido

[521] Ramos Gavilán Alonso. Op. cit., p. 94, citado en Teresa Gisbert. *Iconografía y mitos indígenas*…, op. cit., pp. 20-21.

un patio o terreno productivo, dada su estrecha relación con la agricultura. Según la creencia popular actual, si bien los espacios salvajes no domesticados pertenecen a los achachilas, la *Pachamama* se asocia al entorno familiar y comunitario en espacios habitables y socializados. Teniendo en cuenta estas consideraciones, cabría la posibilidad de pensar que el solar mencionado podría haberse hallado en un enclave privilegiado, integrado en la actividad social de Copacabana.[522] En este sentido, es Martín de Murúa quien indica la preexistencia de un: "edificio en la laguna de Chucuito [Titicaca] […] en donde hubo antiguamente una frecuentadísima huaca y adoratorio, a donde concurrían los indios como en romería, y ahora todo el reino van a visitar a la sagrada imagen de la Madre del Verbo […]."[523]

Aunque el cronista no menciona que dicho lugar estuviera consagrado a la *Pachamama*, nos inclinamos a pensar que el culto de la Virgen de Copacabana se sobrepuso a un culto prehispánico ancestral como estrategia evangelizadora. Probablemente, Murúa se refería al ídolo Copacabana, o bien a la *w'aka* Titicaca, al comentar el cronista que se hallaba en el lago. No obstante, es probable que estos ídolos compartieran características femeninas que relacionaban el agua con la fertilidad, un elemento actualmente asociado con la *Pachamama*. Acerca de la función simbólica de estos ídolos, Teresa Gisbert los vincula con la mitología andina de la sirena andina, un tema iconográfico que estudiaremos en el apartado siguiente.

El proceso de aculturación, mediante el cual la iglesia fue estableciendo la religión católica en el territorio, se concentró en detectar los lugares de culto activos para transmutarlos en cristianos. En el caso de la Virgen de Copacabana, Teresa Gisbert refiere que su culto sustituyó al cerro *Cacaaca* (conocido actualmente como Huayna Potosí) y su ídolo, erigiendo el santuario de Nuestra Señora de Copacabana. De esta forma, la Virgen María se asocia también en este caso con la sacralidad de un cerro anteriormente venerado.[524]

Para representar a la *Pachamama* en este cuadro (fig. 117), Mamani Mamani se inspira en la iconografía popular de la Virgen de Copacabana. Podemos reconocer referencias claras a esta Virgen en algunos de sus atributos habituales, como la corona, el niño Jesús

[522] Gerardo Fernández Juárez. *Yatiris y ch'amakanis del altiplano aymara*, op. cit., p. 174.
[523] Martín de Murúa. *Historia general del Perú,* (1616), en Manuel Ballesteros (ed.). *Crónicas de América*, Madrid, Historia 16, 1987, pp. 444, 556.
[524] Teresa Gisbert. *Iconografía y mitos indígenas…,* op. cit., p. 21.

en brazos y la media luna con las estrellas a sus pies. El paisaje representado alude directamente al lago Titicaca y sus típicas embarcaciones de totora. Sobre la media luna, el pintor representa las montañas y el santuario de Copacabana en miniatura, a la vez que establece una conexión con el pasado precolombino mediante las figuras semejantes a los monolitos de *Tiwanaku*. La inserción del sol y la luna, como atributos de la Virgen, ejercen un paralelismo con su identificación como *Pachamama*, puesto que la luz de los astros se relaciona con la vela que porta María (fig. 118), justificando su título: Virgen Candelaria de Copacabana, además de su nombramiento habitual como Nuestra Señora de Copacabana.

Fig. 117. Mamani Mamani. *Virgen de la Pachamama*. (1998).

El artista realizó este cuadro tomando como referencia una pintura de la misma Virgen realizada en el siglo XIX por el pintor Joaquín Castañón (fig. 118), reproducida por Teresa Gisbert. En la composición aparecen diferentes banderas que Mamani Mamani modifica en su obra, añadiendo el estandarte indígena de la *wiphala* como complemento a la

bandera boliviana. En el lienzo de Castañón aparecen también el sol y la luna, y en el extremo inferior se perciben las aguas del lago. Ambos pintores reproducen la representación virreinal habitual de la Virgen de Copacabana-Candelaria. Por entonces, fue habitual retratar a la Virgen sobre un arco en forma de media luna. Esta iconografía particular procede de la identificación de la Virgen con la mujer descrita en el Apocalipsis que, a su vez, se relaciona con la iconografía de la Inmaculada Concepción. La imagen se sustenta en la descripción bíblica: "Una gran señal fue vista en el cielo: una mujer vestida de sol, y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas, la cual llevaba un Hijo en su seno."[525]Al contemplar la pintura de Castañón junto a la obra del pintor, las semejanzas resultan evidentes. Sin embargo, Mamani Mamani adecúa su composición para transformar la representación de la Virgen en una identificación andina, manifestando que el culto a la *Pachamama* fue anterior, reivindicando su prevalencia ante el de la Virgen de Copacabana.[526]

Fig. 118. Joaquín Castañón. *Nuestra Señora de Copacabana*. (1853).

[525] Apocalipsis 12, 1-2.
[526] Teresa Gisbert. *El paraíso de los pájaros parlantes*, op. cit., pp. 139, 221.

Mamani Mamani también recoge la vinculación de María con el Sol, retomando la relación que los cronistas virreinales percibieron entre la *Pachamama* y la divinidad solar. Teresa Gisbert estudia en profundidad esta asociación, en relación con la acción fecundadora de los rayos del sol sobre la Virgen María. Este simbolismo coincide con la concepción indígena *chachawarmi* entre los esposos Sol y *Pachamama*, que ya estudiamos en el capítulo anterior, en cuanto a la fecundación de la Tierra por el Sol en la producción de alimentos para los hijos que habitan en ella. En relación a Nuestra Señora de Copacabana, Ramos Gavilán resume la asociación entre Dios y María en su simbolismo como sol y tierra: "Dios [es] el padre que produce la vida, [y] porque ningún bien llegue a la tierra sin que se deba a la Virgen, deposita en ella los rayos de su poder, para que después ella como Madre, los comunique a la tierra."[527]

Siguiendo esta identificación del sol con Dios, como padre creador y fecundador de María, el sol fue representado en las iglesias con el beneplácito de los agustinos, formando parte de la ornamentación barroca, junto a la luna. En cambio, otras órdenes eclesiásticas no compartieron el mismo simbolismo, como los jesuitas y los dominicos. Fueron estos últimos quienes prohibieron de forma tajante tal representación, debido a la posible relación que pudieran entender los indígenas con sus antiguos cultos, como se advierte en el texto de Meléndez, en *Tesoros verdaderos de las indias*:

> Pero en las Indias […] suele suceder que se vuelven a los ídolos, y a sus ritos, y ceremonias, (por lo que no se permite, ni conservar sus Idolos, ni sus huacas, ni por razón de memoria y demostración de antigüedad) con que ponen gran cuidado los Prelados y sus Ministros, y los mismos Doctrinantes, en quitarles de los ojos todo aquello, no sólo que manifiestamente fue Idolo adorado, o Huacas celebradas de los antiguos, sino aun aquellas cosas que se puede sospechar, aunque sea con leves conjeturas, que tiene visos de antigüedad entre ellos, y se puede temer […] por semejanza de las otras, que adoraban, que las tengan por divinas: y así se tiene mandado, que no solo en las Iglesias, sino en ninguna parte, ni pública, ni secreta de los pueblos Indios, se pinte el sol, la luna, ni las estrellas por quitarles la ocasión de volver […] a sus antiguos delirios y disparates.[528]

El texto de Meléndez demuestra claramente su oposición frente a los simbolismos cruzados entre los astros y la religión católica, criticando las asociaciones iconográficas

[527] Ramos Gavilán Alonso, op. cit., p. 184, citado en: Teresa Gisbert. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, op. cit., p. 21.
[528] Juan Meléndez. *Tesoros verdaderos de las Indias*, Tomo II, Roma, 1681-1682, p. 62, citado en ibid., pp. 29-30.

que los agustinos habían llevado a cabo. Si bien estos identificaron la imagen del sol con Dios, no fue así con la imagen de Cristo. Teresa Gisbert señala que, aunque en Europa era conocida la identificación de Jesús como Sol de Justicia, no fue asimilado como el sol en los Andes. No obstante, sí existe la simbología solar vinculada a la Custodia, el recipiente que alberga la hostia sagrada, el cuerpo de Cristo.[529]

En la representación de la *Virgen del Sol* de Mamani Mamani (fig. 119), el pintor muestra a María con una gran aureola de colores que en su centro asemeja ser un sol. La divinidad solar, caracterizada por un rostro arcaizado que emana rayos, se reproduce tanto en su manto como en el cetro que sostiene en su mano. La Virgen parece estar flotando en un espacio indeterminado, sustentada por el arco lunar en donde a su vez se enmarca al sol. Si bien el título de la obra podría entenderse como un símil de las vírgenes del sol del lago Titicaca -quienes habitaban el recinto del *Acllawasi*, en la isla *Khoati* o de la luna-, la imagen que presenta el pintor es bastante fiel a la iconografía virreinal de la Virgen.

Fig. 119. Mamani Mamani. *Virgen del Sol* (1997).

[529] Ibid., pp. 29-31.

4.1.3. *Illapa*: la divinidad trina del rayo en imágenes cristianas

Como vimos a lo largo del capítulo tres, las sociedades prehispánicas se desarrollaron en torno a la subsistencia agropecuaria, reverenciando la naturaleza y, en especial, el agua, un principio importantísimo en la reproducción de la vida. La deidad de *Illapa* fue identificada como un dios andino trino que asumía en sí mismo las manifestaciones fenoménicas del rayo, el relámpago y el trueno, unos poderes que lo relacionaban también con el agua celestial. Fue venerado entre las principales deidades del panteón inca, aunque encarnaba una larga tradición anterior asociada igualmente con los fenómenos atmosféricos y la lluvia. En las crónicas de época colonial se encuentran numerosas referencias en recuerdo de esta deidad celeste bajo diversos nombres, tales como *Líbiac*, *Catequil* o *Chuquilla*, entre otros.[530]

Existen multitud de referencias sobre *Illapa* en las crónicas virreinales. Es importante, por su plasmación visual, el dibujo de Santacruz Pachacuti (fig. 17, p. 176) que estudiamos anteriormente en el tercer capítulo. En él observaremos que el rayo aparece en forma de zig-zag junto a los nombres "rayo", "chuqylla, e "yllapa". De esta forma, el autor manifestaba que así denominaban los incas al rayo. Cerca de él, encontramos la referencia del "arco del cielo" sobre una esfera denominada "Pacha mama", las estrellas que conforman la *chakana* y, además, el granizo en forma de felino junto con el nombre "ochuq chinchay". Todas estas figuraciones se encuentran representadas en el mismo plano celeste, por lo que se vinculan con el agua pluvial.

Otro ejemplo destacable, en relación a la mención de *Illapa*, se trata de los *Comentarios reales* del inca Garcilaso de la Vega. En muchos casos, este cronista de origen mestizo y descendiente de la realeza -al ser hijo de princesa inca- narra desde sus recuerdos diversos episodios relacionados con su cultura originaria. Aunque su actitud narrativa se encuentra en cierto modo influenciada por el catolicismo, aporta ciertas pautas de lo que fue la religión incaica. Respecto a *Illapa*, lo vincula con el relámpago, el trueno y el rayo, anunciando que:

> A todos tres en junto llamaron Illapa; no los adoraron por dioses, sino que los adoraban y estimaban por criados del Sol; tuvieron que residían en el aire, mas no en el cielo. El

[530] Ariadna Baulenas i Pubill. "La divinidad Illapa en el panteón imperial incaico", en *Investigaciones sociales UNMSM*, Vol 16, nº 28, pp. 334-335, en: <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/sociales/article/view/7407/6470> [10 noviembre 2023].

> mismo acatamiento hicieron al arco del cielo, por la hermosura de sus colores y porque alcanzaron que procedía del Sol. […] En la casa del Sol dieron aposento de por sí a cada cosa de estas.[531]

Este fragmento, analizado también por Ariadna Baulenas, deja entrever cierta reticencia a la hora de reconocer el posicionamiento de *Illapa* como uno de los dioses más importantes del panteón imperial inca. Diversos cronistas aseguraron que formaba parte de la trilogía inca principal, junto a *Wiracocha* e *Inti*.[532] Sin embargo, su actitud apunta a distinguir el cielo -lugar donde se ubica Inti- del aire, adquiriendo este último un posicionamiento inferior. Aunque Baulenas opina que esta distinción habría sido una estrategia por posicionar a *Inti* como un culto monoteísta comparable al Dios cristiano, o el reconocimiento de esta deidad entre las principales de la élite real inca -a la que Garcilaso pertenecía- el caso es que del texto se deduce una cercanía con el dibujo de Pachacuti.

En efecto, si observamos la posición de *Illapa*, el arco del cielo y el granizo, observaremos que se sitúan en el límite del plano celeste, debajo de la representación oval de *Wiracocha*, los astros del sol y la luna. La ubicación de estas manifestaciones atmosféricas coincide con Garcilaso y otros cronistas al identificar a *Illapa* como deidad del aire y no del cielo.[533] Como mencionamos en el capítulo anterior, el dibujo de Pachacuti pretendía ser un esquema de lo que aparecía representado en una plancha que se encontraba en el Coricancha. Según Santa Cruz Pachacuti, el inca Guascar la cambió por otra que semejaba ser el sol con sus rayos, quizás por ello Garcilaso se refiere a la Casa del Sol, cuando otros cronistas aseguran que en el Coricancha se encontraban, además, otras divinidades.[534]

Entre los cronistas suele ser común identificar los fenómenos atmosféricos relacionados con el agua con *Illapa*, entidad cuya existencia se justifica como una divinidad "menor", al haber sido creada por el hacedor -*Wiracocha*-, en cierto modo asociado al Creador

---

[531] Inca Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales*, Fondo editorial cultura peruana, Lima, 2008, p. 65.
[532] Ver, por ejemplo: Martín de Murúa, op. cit., p. 425; Cristóbal de Molina, en Henrique Urbano y Pierre Duviols. (ed.). *Fábulas y mitos de los incas*, Crónicas de América, Madrid, Historia 16, 1989, p. 67; José de Acosta, en José Alcina Franch (ed.). *Historia natural y moral de las Indias*, Crónicas de América, Madrid, Historia 16, 1987, p. 375.
[533] Ver: Martín de Murúa. Idem: "Después de la huaca del Viracocha y el Sol, la tercera en lugar y estimación que tenían, era la del trueno, a quien llamaban chuquiylla, catuylla e yntillapa, y fingían que es un hombre que en el cielo estaba en su voluntad el tronar, llover, granizar y todo lo demás que pertenece a la región del aire."; José de Acosta. Idem: "las tres estatuas de chuquiila, que es el dios que preside en la región del aire, donde truena, y llueve, y nieva."
[534] Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua. *Relacion de antigüedades deste reyno del piru*, en Enrique Urbano y Ana Sánchez (ed.). *Varios. Antigüedades del Perú*, Crónicas de América, Madrid, Historia 16, 1992, p. 202.

cristiano. Como veremos, esta misma relación será reconocible también en la obra de Mamani Mamani, cuando establece una jerarquía divina similar. Como ejemplo justificativo de la existencia de las tormentas a causa de la voluntad de Dios, Garcilaso de la Vega relata el siguiente mito:

> Dicen que el hacedor puso en el cielo una doncella, hija de un rey, que tiene un cántaro lleno de agua para derramarla cuando la tierra la ha menester, y que un hermano de ella lo quiebra a sus tiempos, y que del golpe se causan los truenos, relámpagos y rayos. Dicen que el hombre los causa, porque son hechos de hombres feroces y no de mujeres tiernas. Dicen que el granizar, llover y nevar lo hace la doncella, porque son hechos de más suavidad y blandura y de tanto provecho.[535]

Del relato de Garcilaso se desprende, de forma muy sutil, la jerarquía divina atribuida a los tres dioses principales del Estado inca. La doncella es puesta en el cielo por voluntad del Hacedor, pero no es cualquier mujer, sino que es hija de un rey, quien podríamos identificar con el astro solar *Inti*. De la violencia con que su hermano rompe el cántaro que contiene la lluvia se intuye la atribución guerrera de *Illapa*, una asociación que, como veremos más adelante, quedará reforzada durante la colonia cuando *Illapa* se identifica con Santiago *Mataindios*.[536] Por último, se produce un vínculo entre las formas suaves con que cae el agua del cielo con la acción de una esencia femenina casi divina, un hecho que recuerda a los rituales que vimos en el capítulo anterior, en los que se pide a la *Pachamama* la gracia de la lluvia.

Sin embargo, los cronistas coloniales que hablan de la trilogía del rayo, el relámpago y el trueno, asociados a *Illapa,* mantienen la identificación de su carácter como esencialmente masculino y patriarcal. A menudo se trata del carácter ambiguo de las divinidades andinas que, como vimos con anterioridad, puede traer beneficios (el agua en su justa medida) o el castigo de la población (sequía, tormentas devastadoras y el poder destructor del rayo). Por lo que es menester la disposición de ofrendas para guardar el equilibrio en la naturaleza. Veamos ahora, a través de la obra de Mamani Mamani, cómo representa la divinidad de *Illapa* asociada a las representaciones cristianas.

En la figura 120 observamos nuevamente la figura de Cristo. La posición de sus brazos no coincide con la tradicional cruz latina, puesto que sus extremos horizontales ascienden

[535] Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales*, op. cit., p. 66.
[536] La relación de *Illapa* con la guerra y con Santiago queda manifestada en: Martín de Murúa. Op. cit. pp. 419, 425.

de forma arbórea en dirección al cielo, coronados con escarapelas que lucen la bandera boliviana. El fondo de la imagen asemeja un cielo nuboso que parece predisponer el momento de la tormenta. Dos rayos zigzagueantes se dirigen hacia el grupo de cirios de la izquierda, mientras que los del lado opuesto humean, al parecer, apagados por el viento. La insistencia con que Mamani Mamani maneja la simbología del tres queda plasmada en los grupos de cirios, así como en las tres ramas que componen la cruz. Estos tríos de figuras simbolizan por un lado el misterio de la Santísima Trinidad católica, y a su vez, se relacionan con la divina trinidad de *Illapa*. Como veremos en el desarrollo de esta sección, las comparaciones entre las formas trinitarias prehispánicas y las andinas serán habituales entre los cronistas españoles. Pero, quizás, lo más sorprendente es la continuidad de las divinidades trinas en la espiritualidad andina contemporánea, un hecho que analizaremos más adelante y que no escapa de la síntesis pictórica que realiza sutilmente Mamani Mamani.

Al observar con detenimiento el lienzo, el rayo mayor coincide con la posición de la mano derecha de Cristo. Este gesto puede asociarse de forma simbólica con la figura central de la Puerta del Sol de *Tiwanaku* (fig. 61, p.265) denominada "dios de los báculos", frecuentemente identificada por los expertos como *Tunupa* o incluso *Wiracocha*. Los bastones con cabeza de serpiente que sostiene el personaje suelen relacionarse con la representación de los rayos atmosféricos.[537] Por otra parte, y como mencionamos más arriba, el mito de *Tunupa* fue asimilado por los doctrineros para integrarlo al cristianismo, solapándolo bajo otras identidades cristianas. Pese a la sorprendente similitud de algunos pasajes de su leyenda con Jesucristo, optaron por asociar su identidad con los apóstoles: primero San Bartolomé y más tarde Santo Tomás. Así, de la misma manera que la iconografía *tiwanakota* identificaría a *Tunupa* como dios solar que maneja los rayos, Mamani Mamani presenta a Cristo sugiriendo su identificación con esta divinidad.

La identidad trina de *Illapa* se encuentra representada en *El Cristo del rayo* (fig. 120) de forma intuitiva por el pintor. El rayo difiere del relámpago porque el segundo no llega a caer sobre la tierra, tan sólo es luz. Luego se manifiesta el trueno, el estruendo causado tras su caída física. Como podemos comprobar, estas tres formas aparecen bajo la figura de Cristo que, al parecer, es el responsable de la caída del rayo mayor que conecta con la

[537] Teresa Gisbert también asocia a Tunupa con la cultura tiwanakota, identificado como deidad del rayo y del fuego. Ver: Teresa Gisbert. *Iconografía*…, op. cit., p. 59. Refiere como fuentes: Carlos Ponce Sanjinés. *Tunupa y Ekeko*, La Paz, 1969; Nathan Wachtel. *Hommes d'eau. Le probleme uru (XVI-XVII)*, en Annales 33, Anne Nos 5-6, París, 1978.

llama del cirio. Después vemos un rayo de menor intensidad que no llega a tocar el pabilo humeante. Tras estos dos seguiría la representación del trueno, un fenómeno invisible, aunque manifestado por el pintor al colocar el tercer cirio encendido entre ellos.

Fig. 120. Mamani Mamani. *Cristo del rayo*. (1997).

Como ya comentamos, algunos cronistas se esforzaron por demostrar la similitud entre la Santísima Trinidad y la divinidad trina de *Illapa* (entre otros nombres análogos). Al respecto, destacan las informaciones de José de Acosta en su *Historia natural y moral de las Indias* (1590). En su obra, el autor concluye que, por obra del demonio, los incas imitaron el misterio de la Santísima Trinidad. De esta forma tan directa reconoce el culto del sol y del rayo en una supuesta cercanía con la religión cristiana, aunque embrutecida con la figura del demonio, quien pretende copiar este misterio de la fe. Sin embargo, dado el carácter etnológico de las descripciones de José de Acosta, de su análisis se desprende cierto reconocimiento religioso hacia el culto del sol y del rayo, como prácticas significativas que trascienden la habitual consideración de idolatría banal supersticiosa:

> […] En su modo, el demonio haya también en la idolatría introducido trinidad, porque las tres estatuas del sol se intitulaban Apointi, Churiinti e Intiquaoqui, que quiere decir el padre y señor sol, el hijo sol, el hermano sol, y de la misma manera nombraban las tres estatuas de Chuquiilla, que es el dios que preside en la región del aire, donde truena, y llueve y nieva. […] Había averiguado de cierta guaca o adoratorio donde los indios profesaban adorar a Tanga-tanga, que era un ídolo, que decían que en uno eran tres, y en tres uno.[538]

Como podemos comprobar, tal descripción coincide con la de Garcilaso, de la que se deduce una posición superior dedicada al sol en el firmamento, mientras que las formas divinas del rayo se encuentran en el aire. Otros cronistas, como Bernabé Cobo, realizan aportaciones interesantes sobre la divinidad de *Illapa*. El autor realiza un recuento de las *w'akas* (lugares sagrados de veneración), que coincidían con los ceques (*siq'i*), líneas de orientación imaginarias que partían del Coricancha, en Cuzco, alineadas con los caminos que llevaban a los cuatro *suyus* del imperio.[539] Sobre la *w'aka* dedicada a *Illapa* comenta lo siguiente:

> La octava y última guaca deste ceque [en el camino de Chinchaysuyu] era un cerro alto llamado Chuquipalta, que está junto a la fortaleza, en el cual estaban puestas tres piedras en representación del Pachayachachic, Intiillapa y Punchau. […] Este era tenido por adoratorio muy solemne.[540]

Estas tres representaciones coinciden con *Pachayachachic* en calidad de Hacedor y procurador de la vida, *Intiillapa* como rayo solar y *Punchao* como el día. En otro fragmento señala otras relaciones trinitarias entre divinidades, enumerando tres dedicadas a Inti y otras tres más al rayo que se encontraban ubicadas en el Coricancha o templo del sol:

> Llamaban al trueno con tres nombres: el primero y principal era chuquiilla, que significa resplandor de oro; el segundo catuilla, y el tercero, intiillapa. De cada nombre destos hicieron una estatua de mantas de la misma forma que las del sol, porque decían que el trueno tenía hijo y hermano. […] Estaban colocadas estas estatuas en el templo del sol,

[538] José de Acosta. *Historia natural y moral de las Indias*, op. cit., p. 375.
[539] Rodolfo Cerrón Palomino. "La onomástica de los ceques: cuestiones etimológicas.", en *Lexis*, Vol 29, nº 2, p. 287, en: <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/8392/8712> [10 noviembre 2023].
[540] Bernabé Cobo. *Historia del nuevo mundo*, Vol. 2, en Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1956, pp. 170, 171.

> cada una en su altar, y en las fiestas principales las ponían todas cerca del Viracocha, junto a las del sol.[541]

De la descripción de Bernabé Cobo interpretamos que tanto *Inti* como *Illapa* eran concebidos como deidades trinitarias que contaban con un orden jerárquico en cada una de sus respectivas figuras, cumpliendo como deidad principal, hijo y hermano. Deducimos también que estos dos juegos de trinidades (de Inti e Illapa) se colocaban junto a *Wiracocha*, considerada deidad superior y Dios creador.

Al contrastar estas descripciones con la obra de Mamani Mamani, en relación con la representación de la Trinidad, en el cuadro *Virgen del rayo* (fig. 121) se representa a María con el niño, portando ambos un rayo como atributo. Pero, si observamos con atención, el sol como Inti aparece tras la cabeza de la Virgen, confundiéndose con lo que podría ser su aureola. En este caso, el pintor distorsiona la habitual Trinidad católica masculina: Dios, hijo y Espíritu Santo, para transmutarla según la tendencia de la cosmovisión andina. En este caso, la divinidad principal es la Virgen, cuya composición triangular se aproxima a la forma montañosa de la *Pachamama*. Su volumen destaca sobre el paisaje de la cordillera del fondo, conformando un eje vertical unificado junto a *Inti* (sol) y *Phaxi* (luna).

No obstante, esta representación de la Virgen sobre la luna también coincide con la iconografía de la Inmaculada Concepción. Si interpretamos el cuadro en forma de Trinidad entre Dios como sol, la Virgen y Jesús niño, comprobaremos que no existe una iconografía cristiana equivalente. La Virgen junto a Dios y Jesucristo suele representarse en la pintura colonial en los temas de su ascensión tras su muerte, o su coronación en los cielos. En estas representaciones, María asciende al cielo elevada por los ángeles para ser coronada por Dios y Jesucristo -y a veces por la Trinidad masculina, siendo tres personas iguales-. Estas escenas inducen a percibir a la Virgen María desde un papel secundario en su sacralidad, al no ser divina en sí misma, sino por la gracia de Dios.[542]

---

[541] Ibid., p. 160.
[542] Ana Plaza Roig. "Matheo Pisarro: iconografías disímiles para una devoción eficaz.", en *Eikón Imago*, ed. Complutense, 01-03-2022, pp. 314-323, en: <https://revistas.ucm.es/index.php/EIKO/article/view/77362/4564456560272> [10 noviembre 2023].

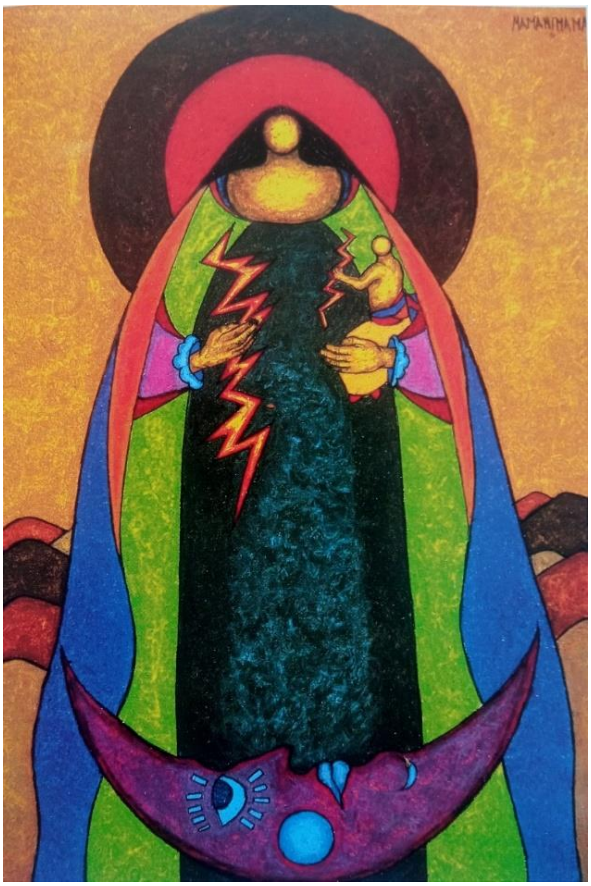

Fig. 121. Mamani Mamani. *Virgen del rayo*. (1997).

Esta forma original del pintor de comprender la jerarquía divina, priorizando el protagonismo de la divinidad femenina de la *Pachamama* antes que la masculina asociada a Inti o al Dios cristiano, tiene mucho que ver con la conexión mística que el artista siente en su arraigo hacia la cultura aymara. Así otorga un papel superior al culto de la *Pachamama*- aunque se represente también como Virgen- antes que al culto solar de los incas. Respecto a la representación de *Illapa*, el rayo en manos de la Virgen conlleva a mutar en cierto modo el original carácter masculino del dios hacia el femenino, puesto que los aymaras entienden que la *Pachamama* dispone los pedidos de lluvia. Es por ello que un efecto de transparencia azul sobre el vestido oscuro de la Virgen parece representar el agua pluvial.[543]

[543] Acerca de la importancia del agua, en este mismo trabajo resaltamos su alto valor en la cosmovisión andina y el Buen Vivir. Ver: cap. 3, pp. 206-208. El ritual aymara del llamado de lluvia, relacionado con el sapo y la *Pachamama*, se denomina *Ch'uwa ch'ujxata*. Consultar: cap. 3, pp. 305-306.

Además de estas consideraciones acerca de la Trinidad, cabe destacar que en la actualidad existe una representación muy popular de la *Pachamama* de tres cabezas que constituye en sí misma una única divinidad. Creemos que este tipo de representación que ha llegado hasta nuestros días coincide tanto con el legado prehispánico como con el colonial. Pero, además, también ha servido de inspiración a Mamani Mamani en un tema profano como el Carnaval, inspirándose en el personaje del *Ch'uta*, quien aparece siempre en la comparsa acompañado de dos *cholas* (fig. 124). Si comparamos la siguiente figurilla tricéfala con el lienzo de la Santísima Trinidad trifacial y la obra del pintor (fig. 122, 123 y 124), las coincidencias denotan la pervivencia iconográfica de la divinidad trina a lo largo del tiempo, a pesar de la prohibición impuesta desde el Concilio de Trento (1545 y 1563). Cabe señalar que los teólogos vieron en la divinidad trifacial una probable interpretación heterodoxa, por lo que muchas imágenes de la Trinidad de este tipo fueron censuradas y enviadas a quemar.[544]

Fig. 122. *Pachamama*. Artesanía en forma de amuleto procedente de *Tiwanaku*. Colección personal.

Fig. 123. Trinidad de época colonial con el triángulo conceptual del misterio de la Santísima Trinidad: Dios, hijo y Espíritu Santo son Dios en sí mismo.[545]

[544] Ana Plaza Roig. "Matheo Pisarro…", op. cit., p. 316.
[545] Lienzo anónimo de la escuela cuzqueña, s. XVIII. Museo de Arte de Lima. Imagen procedente de: Joan Yeguas. "Una Trinidad trifacial en el Museu Nacional d'Art de Catalunya", en *Blog Museu Nacional d'Art de Catalunya* (20-05-2021), en: <https://blog.museunacional.cat/es/una-trinidad-trifacial-en-el-museu-nacional-dart-de-catalunya/> [10 noviembre 2023].

Fig. 124. Mamani Mamani. *Miradas de Ch'uta cholero* (2012).

4.1.4. Los arcángeles arcabuceros

Nos ocuparemos ahora de las representaciones angélicas popularizadas principalmente por dos escuelas pictóricas importantes durante el Virreinato del Perú: la escuela cuzqueña y la del maestro de Calamarca, esta última radicada en el actual departamento de La Paz, Bolivia. Cabe señalar que la popularidad de las series angélicas se forjó en base al arraigo del culto angélico entre las poblaciones locales, y no a causa de la firma exclusiva de un determinado artista. La producción de estas series respondía a la creación de lienzos confeccionados en talleres-escuela a la usanza medieval, realizando obras similares sin el añadido de la firma del pintor.

Desde la tradición hebrea, a partir de libros como el *Zohar* y el misticismo de la cábala judía, la angelología fue adaptada al cristianismo con la aceptación de tres arcángeles principales: Miguel, Rafael y Gabriel. Sin embargo, los libros apócrifos suman diversos nombres, identificando la especialidad de cada uno en base al cumplimiento de los designios divinos. Sergi Doménech García señala las obras que actuaron como referentes iniciáticos de la concepción angélica en el cristianismo. La *Jerarquía celeste* de Pseudo Dionisio influyó en la teología cristiana de la Edad Media, quien establece nueve coros angélicos agrupados en tres jerarquías. Más tarde le seguiría Santo Tomás, con el "Tratado de los ángeles" que aparece en su *Suma Teológica*. En ella concluye que las jerarquías angélicas se establecen de acuerdo con las funciones que ejercen estos seres sirviendo al

plan de Dios. Por tanto, serafines, querubines, tronos y dominaciones se ocupan en alabar su gloria, mientras que las demás órdenes cumplen su papel como ministros y oficiantes de su divina providencia.[546]

Esta concepción jerárquica de los seres angelicales fue entendida por la iglesia bajo una funcionalidad militante, de tal forma que entre la iconografía angélica americana encontraremos diversas tipologías de significación bélica como arcabuceros, alabarderos o portaestandartes. No obstante, no debemos olvidar toda una tradición anterior de origen medieval en Occidente, exportada al Nuevo Mundo y dedicada a San Miguel, como capitán de las huestes celestiales y principal defensor de la fe cristiana. La necesidad por proteger a la iglesia de sus enemigos, como el demonio y otros atacantes como infieles o herejes, conformaron la idea de presentar las milicias angélicas como defensoras potenciales de la religión cristiana. Los episodios del Apocalipsis revelados en el evangelio de San Juan dan cuenta del triunfo de San Miguel sobre la bestia de siete cabezas y el encadenamiento del demonio por mil años. De la misma forma, la iglesia utilizará la metáfora de la defensa miliciana angelical contra la idolatría en Sudamérica. De hecho, las campañas que motivaron la conquista de las Américas, llevada a cabo por los ejércitos españoles, se hicieron en nombre de Dios y del catolicismo.[547]

En el estudio del historiador peruano Ramon Mújica se menciona que fue quizás la obra del misionero jesuita Antonio Ruiz de Montoya, *Sílex del divino amor* (1650) la influencia decisiva en la devoción angélica americana. Su legado fue retomado por su discípulo, el jesuita Francisco del Castillo, catedrático del Colegio de San Martín de Lima, quién contribuyó a difundir la doctrina angélica.[548] Teresa Gisbert también menciona la lectura del libro apócrifo de Enoc, en especial el *libro de los ángeles*, en la vinculación de estos con los astros y los fenómenos celestes. Curiosamente, los ángeles andinos representados en la iglesia de Calamarca y Challapampa poseen inscripciones con nombres similares a los nombrados en el libro de Enoc. La autora defiende que la difusión del culto angélico se debiera, en parte, a un deseo de sustitución de los cultos prehispánicos dedicados a los cuerpos celestes y a los fenómenos atmosféricos como el rayo. Como defensa de su

[546] Sergi Doménech García. "Aristocracia alada, adalides del rey del cielo. Ángeles militares en la pintura barroca americana.", en *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, nº 9, 2016, pp. 198-199, en: <https://www.e-revistes.uji.es/index.php/potestas/article/view/2419> [15 noviembre 2023].
[547] Ibid., pp. 199-202; Ap. 12, v. 7-9; Ap. 20, v. 1-2.
[548] Ramón Mújica Pinilla. *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Lima y México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 20, 21, 43, 44.

hipótesis, presenta un villancico descubierto en el archivo musical de la catedral de Chuquisaca, en Bolivia:

> Afuera, afuera nubes
> afuera, afuera, astros
> desvíense las sombras
> el sol, luna y estrellas
> que María asciende al solio de su grandeza
> Llegad a recibirle Ángeles, Arcángeles
> Virtudes, Potestades, Dominaciones
> Querubines, Serafines…
> Llegad a recibirle con órganos famosos.[549]

La investigadora deduce del presente texto que: "María ahuyenta los astros y son los ángeles los que van a ocupar su lugar, ángeles músicos como corresponde a quienes van a conformar la armonía de los cielos."[550] No obstante, creemos que esta explicación resulta insuficiente como justificación de una sustitución efectiva del culto angélico desplazando al prehispánico. El episodio descrito en el villancico concuerda con la ascensión de la virgen a los cielos, recibida por los coros angelicales gracias a la gloria de Dios. Sin embargo, su teoría acerca de la introducción de la devoción angélica como tentativa de solapamiento sobre los antiguos dioses como *Illapa*, nos parece acertada. De hecho, las tradiciones andinas ya disponían de referentes místicos alados como los seres con cabeza de cóndor que aparecen en la Puerta del Sol de *Tiwanaku*, un hecho que también recuerda Ramon Mújica.[551]

Según Teresa Gisbert, la asimilación de los ángeles por los habitantes originarios se habría dado fácilmente gracias a la existencia de referentes alados que ya existían en su propia tradición. En este sentido, la autora recurre a diversos ejemplos que demuestran la asociación de los ángeles con pájaros divinos parlantes. En primer lugar, refiere el testimonio que el cronista Ramos Gavilán recoge del cacique de Carabuco Fernando Siñani, cuando le informa acerca del martirio de *Tunupa* sucedido en el mismo lugar: "[Decía] que oyó a sus antepasados, que todas las veces que el Santo tenía alguna aflixión i tormento, bajaban aves muy vistosas a acompañarle, i que agora que era cristiano,

[549] Teresa Gisbert. *El paraíso de los pájaros parlantes,* op. cit., p. 115.
[550] Idem.
[551] Ramón Mújica. *Ángeles apócrifos*…, op. cit., p. 188.

juzgaba, i echaba de ver, que aquellas Aves eran Ángeles."[552] Más adelante, Gisbert compara esta información con otras referencias que dan cuenta de la preexistencia de seres alados andinos anteriores a la conquista. Tal es el caso del pájaro Indi que Sarmiento de Gamboa describe como un ave divina capaz de transmitir oráculos:

> Como el pájaro Indi que Manco Capac había traído de Tambotoco, lo hubiesen heredado los sucesores suyos, y antes de este Maita Capac siempre lo habían tenido cerrado en una petaca o cajón de paja, que no la osaban abrir, tanto era el miedo que le tenían, mas Maita Capac, […] deseoso de ver que era aquello que tanto guardó sus pasados, abrió la petaca y vido el pájaro Indi y habló con él: ca dicen que daba oráculos.[553]

Teresa Gisbert apunta que el mismo pájaro podría haber sido el protagonista de la predicción de la llegada de los españoles al territorio inca. Así mismo, el cronista Ramos Gavilán narra el siguiente suceso acerca de la extraña aparición de un pájaro parlante con poderes oraculares:

> Aconteció en el Cuzco […] que estando con gran quietud, y devoción en sus sacrificios, en el lugar y sitio donde agora está la Iglesia Mayor, repentinamente un pájaro de varios colores nunca visto se puso sobre el techo, el cual en voz alta que estremecía los corazones les dio a entender y dijo claramente: presto se acabarán vuestros ritos y cirimonias […].[554]

Tal información, con respecto a la creencia del poder sobrenatural de las aves, coincide con el comentario del pintor durante una entrevista acerca de su culto entre los aymaras. La tradición les atribuye la predicción de visitas inesperadas cuando ciertos pájaros se posan sobre el tejado de la casa familiar para cantar. Se cree también que, por el tiempo de Todos Santos, su canto anuncia la llegada de las almas de los antepasados, que acuden a visitar a los familiares para compartir con ellos los alimentos y bendecir el ciclo agrícola para que las cosechas sean abundantes. Sobre el misticismo de las aves, el artista realizó la serie *Aves Sagradas. Reencuentro con los achachilas*, expuesta en 2002 en la galería Taipinquiri, en La Paz, demostrando el aprecio que la espiritualidad andina mantiene hacia los animales, como vimos en el capítulo anterior.[555]

---

[552] Alonso Ramos Gavilán. *Historia del Santuario de Ntra. Sra. de Copacabana*, 1621, Lima, ed. Prado Pastor, 1988, p. 70, citado en Teresa Gisbert, *El paraíso de los pájaros parlantes*, op. cit., pp. 151, 176.
[553] Pedro Sarmiento de Gamboa. *Historia de los incas*, 1575 ca., en Biblioteca de autores españoles, Madrid, Atlas, 1965, p. 222, citado en ibid., p. 176.
[554] Alonso Ramos Gavilán. Op. cit., pp. 113, 114, citado en ídem.
[555] Roberto Mamani Mamani. (Comunicación personal, 11-11-2019).

Regresando al tema principal que nos ocupa, estudiaremos las características de los arcángeles arcabuceros en contraste con la forma en que Mamani Mamani los reproduce, alterando algunos detalles que consiguen modificar su significación original. La siguiente figura 125 corresponde a Salamiel, procede de la iglesia de Calamarca, en Bolivia, y forma parte de una serie de 10 lienzos de arcángeles militares. La temática de los arcángeles armados fue original de la zona andina, siendo realizados hacia finales del siglo XVII en el Virreinato del Perú. Su mayor foco de producción se concentra en las localidades de Cuzco, Potosí, el lago Titicaca y la Paz. Sus nombres proceden de fuentes apócrifas, como mencionamos más arriba. Lucen la misma ropa aristocrática de gusto francés que introdujo en España la monarquía borbónica, e instrumentos bélicos como el arcabuz. Sergi Doménech apunta que fueron identificados como altos mandos militares en imitación de la guardia personal real o papal, siguiendo la tradición bizantina en la que los ángeles se representaban con ricos ropajes, en concordancia con el esplendor de la corte imperial.[556]

Como vemos en el ejemplo de la figura 125, los arcángeles aparecen en actitud estática sobre fondos neutros y, en alguna ocasión, sobre paisajes que no restan su protagonismo principal. Según Sergi Doménech, se cuida especialmente sus poses que, al parecer, tuvieron como modelo las ilustraciones del libro de Jacob de Gheyn, *El ejercicio de las armas* (1607), publicado en los Países Bajos, obteniendo una gran difusión en Europa y América. La obra era un manual sobre el uso de las armas como el arcabuz, el mosquete y la pica, con ilustraciones de soldados de la época portando estas armas con poses muy similares a las que presentan los arcángeles.[557]

[556] Sergi Doménech García. "Aristocracia alada…", op. cit., pp. 215-216.
[557] Ibid., pp. 216-217.

Fig. 125. Círculo del Maestro de Calamarca. *Salamiel pax Dei*. (fin. XVII). New Orleans Museum of Art.

Se sabe que las series angélicas virreinales despertaron una profunda devoción entre los habitantes locales, a la vez que fueron una referencia importante también para el pintor. Debido a esto, les dedicó una extensa serie, pero interpretados siempre desde su prisma personal. Al comparar el arcángel virreinal con la obra de Mamani Mamani (fig. 126), el parecido entre las formas resulta notable más allá de la síntesis que realiza en su interpretación. Es importante destacar la manera en que se produce el juego de colores vibrantes en el arcángel, aun siendo una seña característica de la obra de Mamani Mamani, transmite el gusto indígena por las tonalidades vivas en contraste. En esta ocasión, en que el objetivo del artista se centra en alterar los temas cristianos para otorgar protagonismo a la tradición andina, destaca la sustitución del arcabuz por el *pututu* aymara, adornado con la señal de la bandera boliviana.

Fig. 126. Mamani Mamani. *Arcángel del pututu*. (1998).

La sustitución del arcabuz por el *pututu*, en la interpretación de Mamani Mamani del arcángel, atañe a su voluntad por despojarlo de su poder militar amenazante sobre los pueblos indígenas. El simbolismo del *pututu* es el cuerno artesanal cuyo sonido penetrante se traduce en la llamada comunitaria para la congregación indígena. Puede entenderse desde una perspectiva libertaria, ejecutando su sonido como señal de alerta que induce a la lucha de los aymaras, aunque también forma parte de la activación ritual, haciéndolo sonar para que acudan los *achachilas* a la ceremonia. Posee, además, un último simbolismo relacionado con "el proceso de cambio" representado a través del gobierno estatal del MAS, ya que su sonido anuncia la llegada del *pachakuti*, un tiempo en el que el colectivo indígena logra recuperar su poder originario.

En un sentido similar, Mamani Mamani realizó otra interpretación de los arcángeles, esta vez representando una escena guerrera para alterar nuevamente la simbología cristiana. Nos referimos al cuadro *Unas historias más para América andina* (fig. 127), elegido entre los 10 ganadores del concurso "Los arcángeles" de la galería Arte Único. El artista utiliza la iconografía colonial del arcángel arcabucero para enfrentarlo a los personajes que simbolizan los tres poderes principales del sistema occidental: la iglesia representada en el Papa, el gobierno-judicial en el político u abogado vestido con terno y el ejército en el

alto mando militar. Ante un paisaje oscurecido por la penumbra, observamos al fondo una iglesia de estilo colonial, quizás haciendo referencia a la de Calamarca, conocida por albergar los famosos lienzos de los arcángeles arcabuceros. La novedad del cuadro radica en ilustrar el espíritu combativo indígena tergiversando el sentido militante de los arcángeles como defensores de la fe. Para ello, Mamani Mamani se apropia de la iconografía virreinal interpretada como patrimonio exclusivo del pueblo andino, quien se alza en rebelión, mediante el arcángel, contra el sistema opresor impuesto.

Fig. 127. Mamani Mamani. *Unas historias más para América andina*. (1995).

Hasta ahora hemos estudiado diferentes categorías de imágenes relacionadas con el cristianismo, transformadas por el pintor en su afán por hacer prevalecer el misticismo indígena sobre la religión impuesta por los conquistadores. A continuación, distinguiremos un tratamiento diferente, en donde prevalece la estima que demuestra el artista hacia el patrimonio colonial de Bolivia. Observaremos cómo detalla, como homenaje, el legado arquitectónico de las ciudades más importantes que promovieron una importante economía en torno a la explotación minera. También algunas referencias al legado cultural que trajeron los españoles, como la representación del Quijote, la

devoción por Santiago y la adaptación del mito de las sirenas. No obstante, todavía percibiremos algunas reminiscencias indígenas sutilmente integradas en esta temática colonial.

4.2. La integración entre el legado del pasado colonial y la pervivencia de lo indígena en los Andes

Las obras que estudiaremos en este apartado muestran una posición mucho más neutra por parte del artista a la hora de interpretar el pasado colonial. El nexo común entre todas ellas es el tratamiento de los temas en base a la manifestación de la iconografía virreinal como legado cultural bien estimado por el pintor. En sus trabajos observaremos la asimilación de referencias visuales que provienen de esta etapa histórica, aunque despojados de la sutil actitud combativa que vimos en el apartado anterior. A menudo reconoceremos una simbiosis que integra dos culturas diferentes en una convivencia aparentemente apacible. Por lo que, en vez de anteponer lo andino a lo colonial, confrontando los procesos de dominación cultural introducidos tras la conquista, sucederá más bien un fenómeno de yuxtaposición pareja distinto a ese intento de superposición cultural.

Esta actitud llevada a cabo por el artista, en las obras que analizaremos a continuación, tiene mucho que ver con el famoso concepto de abigarramiento de René Zavaleta o lo *ch'ixi* de Sílvia Rivera en relación con la sociedad boliviana. En el capítulo primero mencionamos que, tras la configuración de Bolivia como país independiente de la colonia, los esfuerzos de las diferentes formas de Estado se concentraron en recrear un sentimiento patriota unitario ideado a partir del discurso de unidad mestiza. A lo largo del tiempo se delimitaron las diferentes clases sociales en tres tipos de categorías raciales, siendo la blanca y mestiza las dominantes por encima de la indígena. Bajo esta etiqueta recaía la identificación social más baja, sometidos al papel de parias para soportar los trabajos más duros, sin posibilidad de revertir su situación ante el riesgo de hacer tambalear el sistema dominante, un peligro que advirtió en su tiempo Franz Tamayo.[558]

[558] Consultar en este mismo trabajo: cap. 1, pp. 48-49. Franz Tamayo. *Creación de la pedagogía nacional*, op. cit., pp. 58-62.

Pero, durante el siglo XX, diferentes pensadores bolivianos comenzaron a superar la visión limitante del totalitarismo mestizo y la idea de fusión cultural entre las herencias indígenas y los cambios socioculturales impuestos a lo largo del tiempo. Esta tendencia puede ser comprendida desde el prisma general de la teoría descolonial, aunque las aportaciones de autores nacionales como René Zavaleta, Raúl Prada, Silvia Rivera y los pensadores del grupo Comuna, como García Linera, destacan por su análisis centrado en la realidad concreta de su país, sin vincularse por sí mismos al giro descolonial. Sus análisis acerca de una heterogeneidad cultural que convive de forma simultánea en Bolivia se presentan en términos como "sociedad abigarrada" (Zabaleta), o "*ch'ixi*" (Rivera), desde una perspectiva más indígena, teniendo en cuenta también la efervescencia de los movimientos indígenas, y sociales en general, de una "forma multitud" (Linera). Todas estas propuestas enlazan con la visión descolonial de Mignolo, en cuanto a coincidencia descriptiva de la "pluriversalidad" cultural horizontal que defiende el autor.[559]

El término de abigarramiento social iniciado por Zavaleta, ligado al reconocimiento de las dificultades de una convivencia multicultural que planteaba diferentes formas simultáneas de organización social, preparaba el terreno para el estudio de la heterogeneidad de la sociedad boliviana. Zavaleta detectó un entramado de sistemas socioeconómicos que convivían en Bolivia, según él, de forma superpuesta. Algunas reminiscencias del sistema comunitario indígena convivían con ciertas disposiciones de origen feudal de época colonial, perviviendo ambas en la actualidad junto al sistema capitalista contemporáneo. El autor opinaba que esta situación creaba problemas, y acusaba al Estado boliviano por no haberlos sabido resolver, lo que conllevaba a una inevitable situación de crisis en el país. Sin incurrir en el sentimiento fatalista de Zavaleta, otros autores ampliaron su visión de lo abigarrado en Bolivia, fue Silvia Rivera Cusicanqui quien la retomó para analizarla desde la perspectiva indígena aymara. Su singular concepto de lo *ch'ixi*, tomado de la técnica textil, ejemplifica la idea del contraste cultural en Bolivia en la demostración de una gran diversidad identitaria que no llega a mezclarse en la configuración de una única identidad representativa del país.[560]

[559] Walter de Mignolo. "El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto.", op. cit., pp. 14-38.
[560] La visión de René Zavaleta, Sílvia Rivera y García Linera se analizaron en el cap. 1 de este trabajo, en: "1.2. La conflictividad entre el mestizaje y lo indígena", pp. 51-56, 58-62.

De hecho, hemos de añadir que los cronistas españoles dan cuenta de la gran variedad étnica que existía en el imperio del *Tawantinsuyu*. Los incas establecieron relaciones de vasallaje con diferentes naciones, incluida la aymara, y mantenían alianzas clave con muchas para contribuir así al acrecentamiento de su imperio. No obstante, también surgieron enemistades con otras, que les llevó a incurrir en períodos de sublevación ante la imposición del orden imperial incaico.[561] Por citar un ejemplo, en el ejercicio de la hegemonía inca sobre el plano simbólico-espiritual, los cronistas informan acerca del hecho de que en Cuzco se retenían las *w'akas* (piedras veneradas como dioses) importantes de otras naciones. En determinadas ocasiones, se transportaban a la ciudad para celebrar allí sus ritos y rendir homenaje también al *sapa* (señor) Inca.[562]

A pesar de las complejas influencias que se produjeron de forma cruzada entre las culturas originarias y la española colonial, autores como Silvia Rivera defienden que en la diversidad multicultural reside la prueba de la permanencia indisoluble de una memoria ancestral plural. No se trata de aferrarse a una identidad originaria inmutable a los cambios de la modernidad, ni tampoco de la defensa de un supremacismo originario. La autora se refiere a la pervivencia de la disparidad de subjetividades en su país, en el que la identidad indígena es mayoría, lo que evidencia que la transculturación colonial no fue total ni completamente mestiza. La popularidad del discurso homogeneizador social, divulgado por gobiernos anteriores como el MNR, pretendía invisibilizar una gran diversidad de identidades indígenas que todavía conserva la riqueza de su propio legado cultural.

[561] Garcilaso relata dos episodios en los que diversas naciones del imperio se rebelan contra los incas. Por ejemplo, las provincias de *Chinchasuyu*, participando las naciones chanca, uramarca, uillca, utusulla y hancohuallu, que fueron enfrentadas por Viracocha inca, hijo de Yahuar Huaca. Su padre corrió a refugiarse al *Kollasuyu*, territorio de los aymaras. Otro ejemplo sería el levantamiento de la provincia *Chachapuya* durante el gobierno de Huayna Capac, quienes fueron finalmente perdonados por éste. De sus relatos se deduce la capacidad política mediadora de los incas con respecto a las etnias dominadas. Ver: Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales*, op. cit., pp. 76, 77, 90, 93; En el primer tomo de Murúa se relatan las conquistas de los incas sobre las provincias y naciones que constituyeron el imperio del *Tawantinsuyu*. Ver: Martín de Murúa. *Historia general del Perú,* op. cit.

[562] En este sentido, Murúa realiza el siguiente comentario: "[…] en conquistado una provincia, luego traían consigo la huaca principal que en ella adoraban […] para tener más sujetos a los naturales de aquella provincia, y que della concurriesen al Cuzco, y a aquel famoso templo [Coricancha] de todas las naciones de este Reino […], en ibid., p.444; Pachacuti también refiere la retención de *w'akas* de otros pueblos en Cuzco, al ser convocadas con motivo de celebraciones, a manos del inca Mayta Capac. También relata cómo el inca Capac Yupangui consiente que los pueblos sometidos las sigan adorando además del culto oficial del imperio. Ver: Santa Cruz Pachacuti Yamqui. *Relación de antigüedades*…, op. cit., pp. 200, 210.

En este apartado observaremos algunos ejemplos de fusión intercultural en los que el artista demuestra visualmente algunos puntos de encuentro entre lo indígena y el legado colonial español. Sin suponer por ello una lectura antagónica que genere algún tipo de simbolismo conflictivo. Todo lo contrario. Como veremos, el imaginario colonial interactúa con lo indígena y viceversa, estableciendo relaciones iconográficas que han llegado a incorporarse mutuamente en un interesante equilibrio enriquecedor. La siguiente imagen (fig. 128) ilustra a la perfección esta síntesis. Aunque cada modelo se presenta unido en la definición de la silueta angélica, cada cual es capaz de mantener su propia esencia identitaria. Las palabras que añadió el pintor a esta pintura, para publicarla en redes sociales, demuestran su apoyo a una integración social en contra del racismo.

Fig. 128. Mamani Mamani. Sin nombre. (1997 ca.)

Veamos ahora cómo el pintor recupera esta idea de integración en una convivencia que implica la interacción entre diferentes influencias culturales, cuando contempla el legado colonial como patrimonio vinculado a lo andino. En su plasmación del paisaje característico de los pueblos de los Andes son comunes algunos detalles en referencia a la arquitectura colonial, siendo reconocibles las iglesias de diversas localidades. Anteriormente vimos su cuadro dedicado a Potosí, el Cerro Rico destinado a la explotación minera de plata es tan reconocible como el conjunto de iglesias de época

virreinal. Destaca la Catedral Basílica de Nuestra Señora de la Paz, pero también el mascarón de la Casa Nacional de la Moneda, la iglesia de San Francisco, la de San Lorenzo, o los arcos de la Torre de la Compañía entre otros edificios y casitas multicolor. El nombre del cuadro *Photojsi sumac orcko*, traducido del aymara como "gran cerro Potosí", tiene su origen en una leyenda recogida por el cronista Martínez Arzáns de Orsúa y Vela (1705-1736). Relata que el inca Huayna Cápac envió a algunos hombres para extraer plata del cerro Potosí, cuando se produjo un hecho prodigioso:

> [...] subieron al Cerro, y después de haber tentado sus vetas, estando para comenzar a abrir sus venas, se oyó un espantoso estruendo que hizo estremecer todo el Cerro, y tras esto fué oída una voz que dijo: No saques la plata de este cerro porque es para otros dueños. Asombrados los Indios de oír esas razones, desistieron del intento; volviéndose a Porco, dijeron al Rey lo que había sucedido, refiriendo el caso en su idioma; y al llegar a la palabra estruendo dijeron Potocsi, que quiere decir dió un gran estruendo, y de aquí se derivó después, corrompiendo una letra, el nombre Potosí; esto sucedió, según la más probable cuenta, 83 años antes de que los españoles descubriesen el famoso Cerro, y desde aquel tiempo se llamó Potosí.[563]

Es probable que Mamani Mamani conociera esta leyenda acerca de la onomatopeya aymara *potojsi* para integrarla en el título del cuadro. No obstante, el mito es bastante popular entre la población de la ciudad, y creemos que llegó seguramente a oídos del pintor.[564] La misma obra forma parte de otro lienzo denominado *Chuquisaca, Sica-sica-Churuquella* (fig. 129). Este se encuentra dedicado a la ciudad boliviana de Sucre, conocida durante la colonia como La Plata, oficialmente: Villa de la Plata de la Nueva Toledo. Su denominación actual debe su nombre al mariscal Antonio José de Sucre tras su victoria por la independencia de la colonia española, nominado por Simón Bolívar presidente de la República de Bolivia en 1826.[565]

---

[563] Nicolás Martínez Arzanz y Vela. *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (1736), Buenos Aires, Emecé, 1945, pp. 87-88. Existe una controversia abierta acerca del verdadero nombre del cronista, entre Bartolomé o Nicolás.

[564] Mateo Paganini. "Potosí: un estruendo cuyo eco dice: no saques la plata de este cerro porque es para otros dueños.", en *Recial*, en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/14669/14602> [13 noviembre 2023].

[565] Milagros Butrón y Francisca Palomino. *Antonio José de Sucre. El delfín de Bolívar*, Madrid, Anaya, 1988, p. 84.

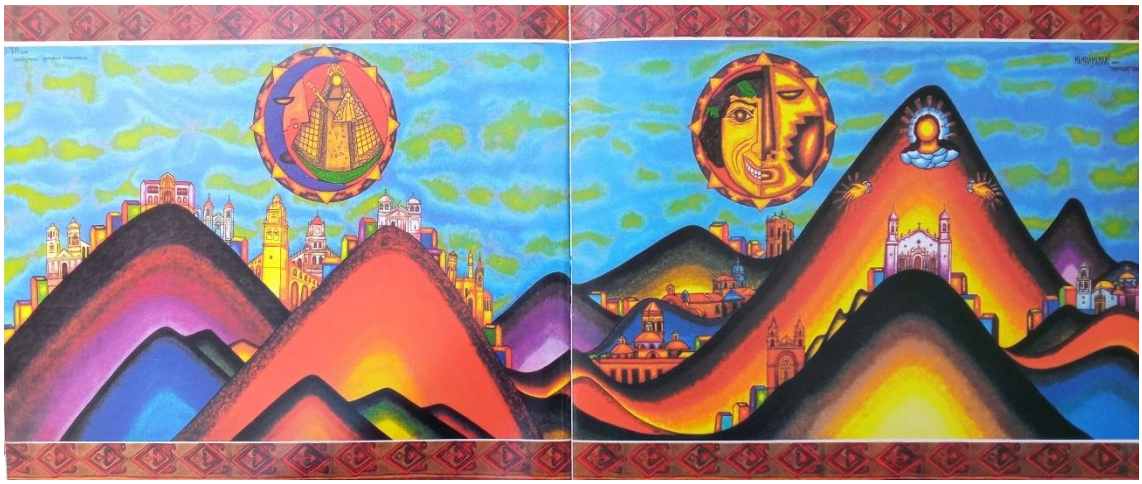

Fig. 129. Mamani Mamani. Díptico *Chuquisaca-Sica sica-Churiquella* (izq) y *Photojsi sumac orcko* (dcha). (2001).[566]

En la siguiente imagen (fig. 130) observamos con detalle los edificios, insertados sobre las altas montañas a modo de miniaturas asomando entre casitas de colores. Los monumentos característicos de la ciudad son claramente distinguibles. Es posible identificar la silueta del Castillo de la Glorieta en la ladera del monte de color rojo, y sobre él, la fachada del Convento de la Recoleta. Otros edificios siguen a continuación, como la Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca, que aparece también en el billete de 100 bolivianos. Detrás reconocemos la catedral de Sucre, con su particular reloj en el campanario. Subiendo la ladera del segundo cerro encontramos el portal del Oratorio de San Felipe de Neri, y en la cima del monte la Casa de la Libertad, denominada así puesto que en ella se firmó el acta de independencia de Bolivia. Por último, la serie de monumentos representados finalizan con la Basílica de San Francisco.

[566] Ilustración reproducida en Álvaro Cuéllar (ed.). *Pintores bolivianos contemporáneos. Mamani Mamani*, op. cit., pp. 34-35.

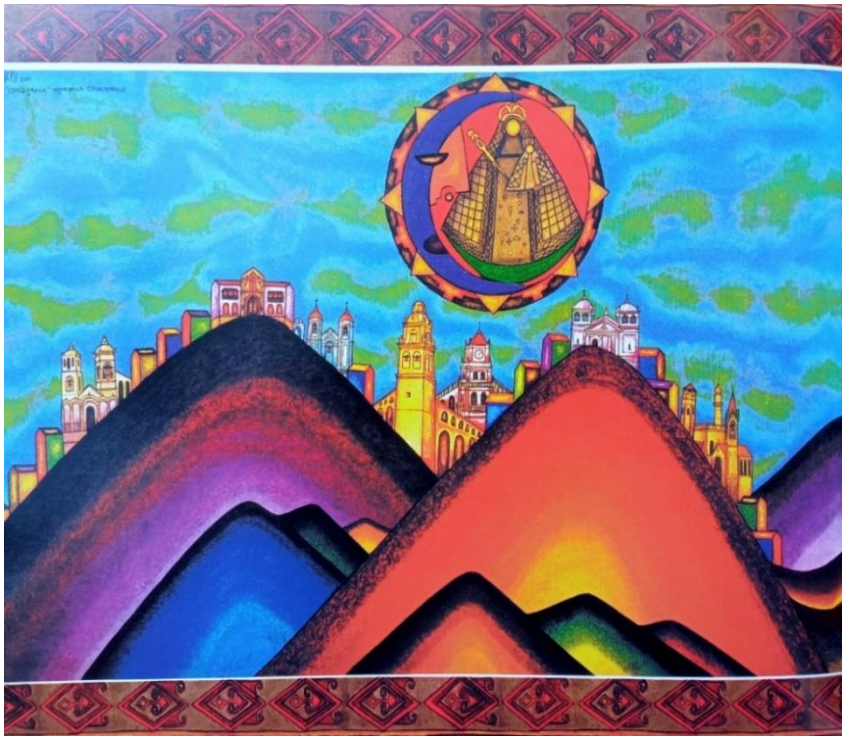

Fig. 130. Mamani Mamani. *Chuquisaca-Sica sica-Churiquella*. (2001).

Quien haya visitado Potosí y Sucre tendrá en cuenta la síntesis particular que realiza el pintor del urbanismo de estas dos ciudades, al ubicar los edificios y casas sobre el perfil de las montañas. Esta representación esquemática de la capital histórica de Bolivia, omitiendo la perspectiva de sus calles, denota la importancia que Mamani Mamani otorga a la cordillera andina. El efecto enlaza con el movimiento literario de la "Mística de la Tierra" del que hablaba Guillermo Francovich, visto en el capítulo primero.[567] Además, la exaltación del paisaje montañoso tiene mucho que ver con la veneración de la Tierra madre *Pachamama* en la expresión de la cosmovisión andina, una relación que ya estudiamos a través de la obra del pintor en el capítulo anterior.[568]

El título del lienzo, *Chuquisaca-Sica sica-Churiquella,* conjuga tres nombres que hacen mención a la actual ciudad de Sucre. De manera popular se la conoce como "la ciudad blanca", debido al aspecto que de manera tradicional lucen las paredes encaladas de las casas. También se la denomina "la ciudad de los cuatro nombres", puesto que fue nombrada como Chuquisaca, Charcas, La Plata y finalmente Sucre. Fue la sede de la Real

[567] Consultar en este mismo trabajo, en "1.3. La corriente telúrica-identitaria de la Mística de la tierra en Mamani Mamani…", cap.1, pp. 64-66.
[568] Consultar el cap. 3, en "3.2.4. La conexión con el paisaje como legado ancestral. Toda la energía de los Andes", pp. 235-246.

Audiencia de Charcas, establecida por el rey Felipe II en 1559. El nombre de Charcas procede de la apariencia de su territorio cuando llegaron los españoles al lugar, cuando advirtieron que se encontraba rodeado de numerosas charcas de agua, o quizás *chacras*, un término que se traduce como tierras de cultivo. En la zona convivían diferentes etnias de procedencia aymara y puquina que llegaron a formar parte del imperio inca. El poblado indígena de *Choquesaca* dará nombre a Chuquisaca, denominación que todavía conserva el departamento que integra Sucre junto a otras localidades.[569]

Según el historiador Mario Castro, profesor de la universidad sucrense de San Francisco Xavier, la voz antigua *Chuquiochata* derivaba del puquina que hablaba la nación de los yampara. Significaba "hijo del cerro", en relación a los dos cerros que se levantan junto a la ciudad: Sica-sica y Churiquella. Los incas modificaron ese nombre al mudarlo a *Choquechaca*, y más tarde serían los españoles quienes nombrarían la ciudad como Chuquisaca. En lengua puquina, el monte Sica-sica proviene de *Sicsa-sicsa*, traducido como "gran saber", y Churiquella como *Churu-quilla*, que significa "memoria del rayo".[570] Como vimos con anterioridad, el antiguo culto al rayo pervivió en los Andes adoptado por los incas, por lo que resulta llamativo el gran parecido entre el topónimo Churiquella y *Chuquilla*, mencionado por los cronistas españoles como deidad vinculada al rayo.[571]

Si atendemos a la ilustración del díptico completo (fig. 129), podemos reconocer que Mamani Mamani representa, en su habitual expresión de la cosmovisión andina, el Sol y la Luna en una posición simétrica entre los dos cuadros. La tradición histórica atribuía la existencia de un adoratorio dedicado al sol sobre el cerro Potosí. Se sabe que en las cercanías existía otro denominado Porco, cuyas minas de plata fueron reveladas a los españoles ocultando durante un tiempo que en Potosí también había y eran mucho más ricas. Investigadores como Tristan Platt y Pablo Quisbert señalan la existencia de una *w'aka* consagrada al rayo en Porco, siendo Potosí uno de los santuarios solares más importantes del *Tawantinsuyu*. Ambos manejan diferentes hipótesis acerca del encubrimiento de las minas de Potosí y el porqué de no haber sido explotadas durante el

[569] Pedro Ramírez del Águila. *Noticias políticas de Indias*. (1639), Sucre, Imprenta universitaria, 1978, pp. 21-22; Murúa refiere que su nombre antiguo fue *Chuquiçapa*, atribuyéndole "muchas chácaras y minas de oro". Ver: Martín de Murúa. *Historia general del Perú,* op. cit., p. 560.
[570] Mario Castro en: "Conozca algunos datos sobre la fundación de la Villa de la Plata", 29-09-2021, en *Correo del Sur*, en: <https://correodelsur.com/cultura/20210929_conozca-algunos-datos-sobre-la-fundacion-de-la-villa-de-la-plata.html> [20 noviembre 2023].
[571] Ver, por ejemplo: José de Acosta. *Historia natural y moral de las Indias*, op. cit., pp. 316, 375.

imperio inca. Es posible que hubieran estado consagradas a la divinidad solar, o que las guardaran en secreto para pagar con plata el tributo impuesto por los españoles, sin decir de dónde provenía el mineral.[572]

Nos aventuramos a pensar que la probable existencia de una *w'aka* dedicada al sol coincidiría con la representación de Mamani Mamani, al reproducir la esfera solar integrando también el mascarón de la Casa de la Moneda de Potosí. La relación de *w'akas* no sólo dedicadas al sol, sino también al rayo en el cerro Porco, podría entenderse dentro del sistema de creencias dirigidas a los dioses celestes adorados por los incas en el culto estatal. Si nos detenemos a observar el lienzo dedicado a Sucre, la armonía pareja del *yanantin* de la cosmovisión andina concluye con la representación de la luna como esposa del sol, denominada por los incas *Mamakilla*. El pintor la representa en forma de cuarto menguante para enmarcar la imagen de la Virgen como Inmaculada, ambas quedan integradas por una esfera que luce como la del sol.

El juego simbólico entre el sol y la luna contrasta con la relación entre la Virgen y la *Pachamama* en el cerro Potosí, y en Sucre entre la Virgen y la luna. Ambas ciudades poseen un fuerte vínculo con la plata, mineral que los incas asociaban a la luna mientras que el oro se utilizaba para representar al sol. Garcilaso de la Vega aporta un testimonio valioso sobre el uso de estos minerales en la representación de cada divinidad en el templo de *Coricancha*:

> En el testero, que llamamos altar mayor, tenían puesta la figura del Sol, hecha de una plancha de oro. […] La figura estaba hecha con su rostro redondo en redondo, y con sus rayos y llamas de fuego, todo de una pieza. […] Pasado el templo… Había cinco cuadras o aposentos grandes. […] La una cuadra de aquéllas estaba dedicada para el aposento de la Luna, mujer del Sol, y era la que estaba más cerca de la capilla mayor del templo; toda ella y sus puertas estaban aforradas don tablones de plata, porque por el color blanco viesen que era aposento de la Luna; teníanla puesta su imagen y retrato como al sol, hecho y pintado un rostro de mujer en un tablón de plata. […] Y así la llamaban Mamacullia, que es Madre Luna: no le ofrecían sacrificios como al Sol.[573]

De la descripción de Garcilaso deducimos que ambos astros fueron representados de forma esférica, un diseño que coincide plenamente con las formas que realiza el pintor en

[572] Tristan Platt y Pablo Quisbert. "Tras la huella del silencio: Potosí, los incas y Toledo.", en *Runa: archivo para las ciencias del hombre*, Vol. 31 nº 2, 2010, p. 17, en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/751> [12 noviembre 2023].
[573] Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales*, op. cit., pp. 30-31.

sus paisajes andinos. Siguiendo los comentarios de Platt y Quisbert, citados más arriba, creemos que la posible existencia de un adoratorio solar ubicado en la cima de Potosí, y la consagración de las minas de plata a este, tendría sentido en la medida que el mineral se vincula, como vimos, con su esposa y, por ende, se dedica enteramente a su disposición. Hemos de recordar también que los cerros de Sucre, Sica-sica y Churiquella, se consideran tradicionalmente como femenino-masculino debido a sus siluetas, siendo uno más alto y el otro más bajo. Además, con relación a las palabras del historiador Mario Castro, *Churuquella* se encontraba relacionado, como Porco, con el rayo. Si recordamos el testimonio de Bernabé Cobo, el dios del rayo *Chuquiilla* poseía otros nombres, uno de ellos relacionado con el sol como *Intiillapa*, siendo también adorados en el templo solar del Coricancha.[574]

Finalizamos el análisis del díptico no sin antes mencionar la curiosa significación de las dos ciudades representadas de forma conjunta. Si bien mantienen una cierta cercanía, en su realidad geográfica no se encuentran anexadas como las interpreta Mamani Mamani. La proximidad estratégica entre las dos ciudades fue clave desde época colonial, debido a que los emprendedores españoles mantenían negocios en relación a la plata de Potosí y otras explotaciones cercanas.[575] Veamos ahora de qué forma el patrón de Potosí, Santiago, adquirió los atributos del rayo de la divinidad prehispánica *Illapa*, pasando de ser un simple apóstol a una divinidad importante en la devoción indígena popular.

4.2.1. Santiago y su vinculación con *Illapa*

A lo largo de este capítulo hemos comentado la importancia que la divinidad del rayo, en sus tres formas (relámpago, trueno y rayo), tenía en la espiritualidad prehispánica. Cuando los españoles contactaron por primera vez con las etnias locales fueron bien recibidos, al ser identificados como *wiracochas*. Su presencia debió causar una impresión extraña. El hecho de que llegaran a través de las aguas, con un aspecto curioso que combinaba tez clara, barbas largas y una vestimenta peculiar, hizo que les confundieran con divinidades. Su apariencia coincidía con el dios creador que llegó a través del lago Titicaca, puesto que su descripción física rememorada en las leyendas coincidía con los nuevos visitantes.

[574] Bernabé Cobo. *Historia del nuevo mundo,* op. cit., pp. 160, 170, 171. Consultar los fragmentos reproducidos más arriba, en el apartado primero de este mismo capítulo, en: "4.1. Dioses aymaras sobre dioses cristianos...", pp. 388-389.
[575] Pedro Ramírez del Águila. *Noticias políticas de Indias,* op. cit., p. 17.

Garcilaso describe la visión asombrosa que causó la presencia española entre los indígenas:

> Los indios, que con la nueva del navío estaban alborotados, se alteraron mucho más viendo a un hombre tan grande, cubierto de hierro de pies a cabeza, con barbas en la cara. […] Todos se admiraron de ver una cosa tan extraña; no sabían qué decirle ni osaron hacerle mal, porque les parecía cosa divina. […] Con lo cual acabaron de creer los indios que era hijo del Sol, y le llevaron a su templo […] para que viese cómo honraban a su padre en aquella tierra.[576]

Los españoles fueron identificados entonces como dioses celestes y, además, sus armas de fuego despertaron mucha admiración, lo que justificaba en mayor medida su procedencia divina. El poderoso arcabuz fue visto como un arma extraordinaria que combinaba los poderes ígneos de *Illapa*, aunando el rayo que cae en forma de proyectil, el relámpago del fulgor del disparo y el trueno que sigue a la detonación. De tal manera que su figura cumplía la síntesis de la divinidad trina. Por su aspecto físico se asemejaban a *Wiracocha*, pero por su apariencia humana podían ser hijos del sol, como los incas. No obstante, el arcabuz identificado como *Illapa* les otorgaba un poder superior digno de la ira celestial.

De esta asociación entre el arcabuz e *Illapa* deriva también la iconografía de los arcángeles arcabuceros estudiados con anterioridad. Si bien son seres alados relacionados con los astros y los fenómenos celestes, en cuanto a ejército de Dios demuestran su poder exhibiendo sus armas, vestidos con ropas suntuosas como señores que dominan los asuntos de la Tierra. La identificación de las armas que portan, entre ellas el arcabuz español, se asocia con *Illapa* en obras como el *Vocabulario de la lengua Aimara* de Bertonio, donde "arcabuz" se traduce como *Illapa* y *q'axcha*, nombres atribuidos al rayo y al trueno. Acordes con estos significados, el *Diccionario quechua* de Holguín traduce términos similares para *Illapa*, añadiendo al arcabuz la pistola y el mosquete, y traduce *kacha chacha* como centella.[577]

---

[576] Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales*, op. cit., p. 104.

[577] Ludovico Bertonio. *Transcripción del Vocabulario de la lengua aymara* (1612), La Paz, Instituto de las lenguas y literaturas andinas-amazónicas (ILLA-A), 2011, en: <http://www.illaa.org/pirwa/diccionarios/LudovicoBertonioMuchosCambios.pdf> [12 noviembre 2023]; Diego González Holguín. *Vocabulario de la Lengva General de todo el Perv llamada Lengva Qquichua o del Inca*. Lima, imprenta de Francisco del Canto, (1608), en *Runasimipi Qespisqa Software*, 2007, en: <http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/romulo/VocabvlarioQqichuaDeHolguin1607.pdf> [12 noviembre 2023]. Citados en Teresa Gisbert. *El paraíso de los pájaros parlantes*, op. cit., p. 116.

Según Teresa Gisbert, la identificación de *Illapa* con el apóstol Santiago proviene de la batalla en el *Sunturhuasi* durante el cerco de Manco II en Cuzco, en 1534.[578] A pesar de que los incas ya tanteaban de cerca la victoria, una tormenta cargada de rayos y truenos hizo revertir la situación. El cronista Guamán Poma de Ayala relata el suceso histórico al relacionar a *Illapa* con Santiago:

> Bajó el señor Santiago con un trueno muy grande, como rayo del cielo, a la fortaleza del Inga llamada Sacsaguamán […]. Y como cayó en tierra se espantaron los indios y dijeron que había caído Illapa, trueno y rayo del cielo […] Dicen que vino encima de un caballo blanco, […] y el santo todo armado, con su rodela, y su bandera, y su manta colorada, y su espada desnuda, y que venía con gran destrucción y muerto muchos indios. […] Y desde entonces, los indios al rayo les llaman y dicen Santiago, porque el santo cayó en la tierra como rayo, Illapa, Santiago. Como los cristianos daban voces diciendo Santiago, y así lo oyeron los indios infieles […].[579]

Asentados los españoles en el territorio, transformaron el *Sunturhuasi* en la Iglesia del Triunfo para mistificar lo sucedido como un milagro. Colocaron además una inscripción conmemorativa del suceso, en donde se indica: "Fue visto salir el Patrón de las Españas Santiago […] y atónita la idolatría veneró Rayo al Hijo del Trueno […]."[580] Esta relación del apóstol con el rayo se encuentra también en el cronista Arriaga, quien asegura que fue Cristo quien "llamó rayos a Santiago y Juan que esto quiere decir hijos del Trueno".[581]

Este vínculo del santo con el fenómeno atmosférico se encuentra visualmente reforzado con su posición a caballo, en alusión al trueno en su cabalgar celeste. Su forma guerrera se complementa con su espada desenvainada, en alusión al simbolismo del rayo. Esta iconografía popular tiene su origen en Santiago Matamoros, con relación a la batalla de Clavijo (844), adaptada en América como Santiago Mataindios. Mamani Mamani retoma esta misma caracterización para representar al santo en la figura 131.[582]

En su pintura, Santiago recuerda aquí a la vestimenta de los arcángeles arcabuceros, aunque adaptado a la iconografía popular del santo: sobre el caballo embravecido y amenazando con la espada a los indígenas. El halo dorado que rodea a las figuras podría

[578] Teresa Gisbert. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, op. cit., p. 28.
[579] Felipe Guamán Poma de Ayala. *Nueva coronica y buen gobierno* (1616), Lima, Horizonte, 1992, p. 207.
[580] Citado en Teresa Gisbert. *El paraíso*…, op. cit., p. 79.
[581] Pablo José de Arriaga. "Extirpación de la idolatría del Perú", en *Crónicas peruanas de interés indígena*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1968, p. 201.
[582] Teresa Gisbert. *El paraíso*…, op. cit., p. 80.

relacionarse con el resplandor del relámpago. Veamos ahora, mediante la siguiente imagen 132, el parecido iconográfico que guarda la obra del pintor con el lienzo del siglo XVIII. La principal diferencia reside en la representación de los indígenas, en cuanto Mamani Mamani prefiere caracterizar personajes aymaras con poncho y *lluchu*, en vez de los incas de la versión histórica tradicional.

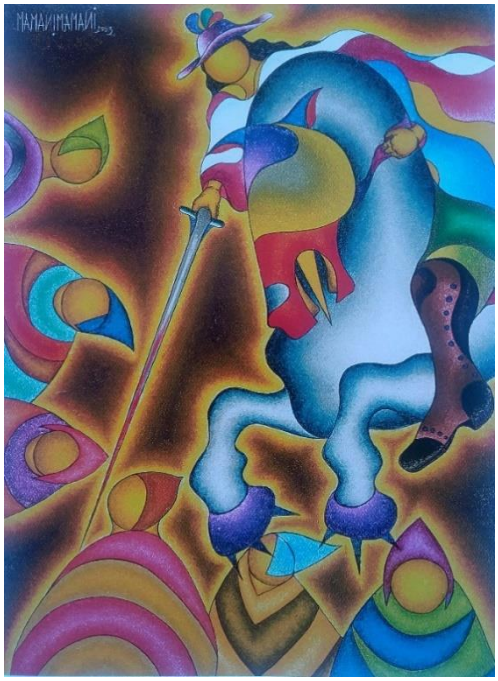

Fig. 131. Mamani Mamani. *Santiago Mataindios* (2003).

Fig. 132. Anónimo. *Santiago Mataindios*. Pintura cuzqueña, s.XVIII.

La relación de Santiago con el rayo de *Illapa* es mayor en el siguiente cuadro (fig. 133). Mamani Mamani representa a Santiago a caballo, pero en dirección contraria a la posición original en la que se suele representar al apóstol. Santiago aparece suspendido sobre el paisaje montañoso en donde divisamos la catedral de Cuzco, escenario bélico del antiguo Sunturhuasi en donde vencieron los españoles auxiliados por el santo. Sus formas zigzagueantes se relacionan con el rayo, coincidiendo en su forma con los de la esfera solar. El conjunto visual nos acerca a la relación que Santiago posee con *Illapa* como portador del fuego celeste, según la tradición de las deidades solares asociadas a *Tunupa* o *Wiracocha*, como el señor de los báculos de la Puerta del Sol de *Tiwanaku*.[583]

[583] Consultar al respecto la obra del arqueólogo boliviano: Carlos Ponce Sanginés. *Tunupa y Ekeko*: *estudio arqueológico acerca de las efigies precolombinas de dorso adunco,* Los amigos del libro,

Fig. 133. Mamani Mamani. *Tata Santiago* (2003).

4.2.2. Un Don Quijote andino

Incluimos aquí este caso único entre las obras del pintor, realizado como encargo privado de un mural en el interior del edificio El Quijote (fig. 134), ubicado en La Paz. Su intención concuerda con las imágenes analizadas en el apartado anterior, cuando el artista utiliza la imaginería cristiana alterando algunos detalles para adaptarlos a las divinidades andinas. Ahora, el artista utilizará la imagen popular del Quijote cabalgando junto a Sancho para alterar su apariencia según su ejercicio de transfiguración cultural: mutando la herencia colonial para volverla andina. De la figura del Quijote resalta la sustitución del caballo por una llama blanca, y modifica su vestimenta española para añadir prendas aymaras, con *lluchu* bajo sombrero y poncho, cargando un bulto o *k'epi*. Sin embargo, no llega a perder los atributos principales que distinguen al popular Quijote, como la lanza, el escudo y su constitución delgada habitual.

Cochabamba, 1969; Carlos Ponce Sanginés. *Tiwanaku. Espacio, tiempo y cultura*, La Paz, Pumapunku, 1976.

Fig.134. Mamani Mamani. *Don Quijote y el Ekeko*. (2018).

Cabe señalar que la lectura del Quijote despertó un interés especial en América, lo que impulsó a algunos escritores del siglo XIX y XX a realizar algunas aproximaciones personales de la obra de Cervantes. Según Christoph Strosetzki, estas intenciones no sólo se dirigían a establecer un vínculo con el Quijote como modelo literario, sino a representar también, en el ideal del personaje, la identidad nacional o continental de cada escritor.[584] De entre estas novelas destaca *La vida de Periquillo Sarniento* (1816), publicada por el mexicano Fernández de Lizardi, reconocida como el Quijote de América.[585] Juan Montalvo realizó incluso una imitación del original bajo el título *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (1895). Y Juan Bautista Alberdi publicó *Peregrinaciones de Luz del Día o Viaje y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo* (1875), en la que algunos elementos del Quijote se aplican a la realidad latinoamericana del momento, como crítica hacia las políticas reformistas modernas. Mediante su narración se oponía a la confianza en el progreso de la modernidad y la imitación de todo lo extranjero.[586]

[584] Christoph Strosetzki. "Don Quijote como figura identificadora y metáfora política en la Latinoamérica del siglo XIX", en Friedhelm Schmidt-Welle; Ingrid Simson. *El Quijote en América*, Ámsterdam-New York, Rodopi, 2010, p. 73.
[585] Beatriz de Alba-koch. "Fernández de Lizardi y su lectura ilustrada del Quijote: Cervantismo, quijotismo y autoría", en ibid., p. 51.
[586] Christoph Strosetzki. Ibid., p. 76.

En este último punto, la actitud de Mamani Mamani coincide con Alberdi, y otros autores americanos que no revisamos aquí, en el uso de la figura del Quijote de forma crítica. Reproduce mediante el personaje todo un símbolo de hispanidad, pero lo altera al volverlo andino, negándose a reproducir el modelo español habitual. Esta actitud transgresora del pintor recuerda al artista boliviano Walter Solón, quien dedicó un importante volumen de obras al Quijote. En sus pinturas, el personaje aparece acompañado de Sancho en diferentes escenas como alegorías de la justicia para el pueblo y reivindicación de la memoria. Y en particular, denuncia la desaparición del hijo de su esposa, José Carlos Trujillo, durante la dictadura militar de Hugo Bánzer en 1972.[587]

Detengámonos ahora en el análisis de Sancho, compañero inseparable de Don Quijote que cabalga a su lado sobre el burro. En su figura reconocemos una vestimenta particular que se asemeja a la del *Ekeko* (fig. 135), la pequeña figurilla que como talismán atrae la abundancia material, siendo muy popular comprarlo durante la feria de la *Alasita*.[588] Sancho Panza y el *Ekeko* coinciden en su figura regordeta, tez blanca con bigote, *lluchu* sobre la cabeza y una multitud de enseres que cargan como mercancías valiosas.

Investigadores como Carlos Ponce Sanginés relacionan la manufactura de un tipo de estatuillas precolombinas (fig. 136) con el *Ekeko* como divinidad de la abundancia y de la fecundidad. Tales figurillas poseen formas antropomorfas, algunas con formas fálicas y joroba prominente.[589] Al parecer, los incas adoptaron su culto, cuya procedencia podría situarse en tiempos del imperio *tiwanakota* o incluso en una cultura anterior. Procedentes también de *Tiwanaku* se hallaron pequeñas representaciones, que no sobrepasan los 5cm, de objetos como *k'eros* y cántaros. Fueron realizados en oro, plata, cerámica y piedra, cuyo propósito podría estar relacionado con la constitución de ofrendas. Según Fernando Cáceres, tendrían que ver con la costumbre de las *alasitas*, el mercado de objetos menudos que representan los deseos materiales que concede el *Ekeko* a sus devotos. En un principio, estas miniaturas representaban alimentos y animales, recreando la tenencia de

[587] Carlos Heras. "2016: Los Quijotes del pintor boliviano Walter Solón, una lanza contra el olvido", en *Casa Museo Solón*, en: <https://solonart.org/2016/10/24/los-quijotes-del-pintor-boliviano-walter-solon-una-lanza-contra-el-olvido/> [20 noviembre 2023].
[588] En el capítulo tres comentamos la celebración de la feria de la *Alasita* cada 24 de enero, la festividad dedicada al *Ekeko*. Suele ser tradicional la venta de representaciones simbólicas de los deseos materiales en miniaturas artesanales. Ver: p. 350.
[589] Carlos Ponce Sanginés, *Tunupa y Ekako*, La Paz, Burillo,1969, pp. 203 -204.

víveres para la subsistencia y, con el tiempo, fueron adquiriendo nuevas formas simbólicas.[590]

Fig. 135. Figurilla tradicional del *Ekeko*. Colección personal.

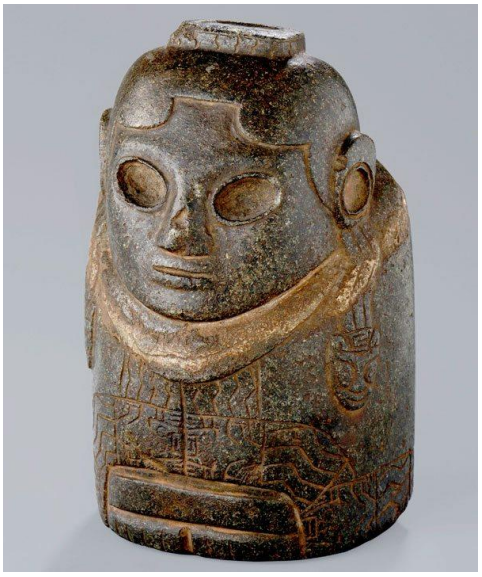

Fig. 136. Illa del *Ekeko*.[591]

Con anterioridad, en el capítulo 3, mencionamos el uso simbólico-ritual de las *illas*. Corresponden a pequeñas figurillas o piedras halladas con formas curiosas identificadas generalmente con animales. Tienen un poder protector tanto para su poseedor como para los rebaños, en caso de que representen al animal criado por su dueño. También existe la *illa* para generar la abundancia en las *chacras* de los cultivos como, por ejemplo, la *illa* de la papa. Las diversas tipologías de *illas* representan la esencia vital, el impulso de vida contenido en su semilla que juega un papel importante como prototipo de aquello cuya necesidad reside en su multiplicación como fuente de abundancia.[592]

El *Ekeko* aparece citado en las fuentes coloniales. Por ejemplo, Cristóbal de Albornoz se refiere a un *Hequeco* como *w'aka* encorvada de los indios de Uicacayan, en el valle de

[590] Fernando Cáceres Terceros. "Adaptación y cambio cultural en la feria de las alasitas", en *Ciudad virtual de antropología y arqueología*, Cochabamba, 2002, en: <https://web.archive.org/web/20021020112140/http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/fernando_caceres.htm> [20 noviembre 2023].
[591] Imagen obtenida de: "El ekeko tendrá su casa en alasita", en *El diario*, 12-01-2016, en: <https://www.pub.eldiario.net/noticias/2016/2016_01/nt160112/nacional.php?n=36&-ekeko-tendra-su-casa-en-alasita> [21 noviembre 2023].
[592] Consultar en este mismo trabajo: cap. 3, p. 350.

Xaquixaguana.[593] Y en el *Vocabulario de la lengua aymara* de Bertonio, el *Ekeko* se menciona unido a Tunupa, identificados como un mismo dios.[594] Esta vinculación entre *Ekeko*-Tunupa con el rayo, se encuentra reforzada con la dedicación a su sacerdocio de quienes nacían con alguna deformidad, supuestamente dotados con facultades para la adivinación, o eran sacrificados en su nombre por ser considerados como sus hijos. Así lo afirman los cronistas Cristóbal de Albornoz y Martín de Murúa:

> También llaman Yllapa a los niños geminos que salen dos o más de un vientre y los suelen sacrificar a los rayos y truenos diciendo son sus hijos. Y a todas las criaturas que nascen con alguna monstruosidad […] las suelen sacrificar a sus guacas, aunque la diferencia sea sólo en tener muchos remolinos en el cabello de la caveça; que si nacen con los ojos travados, o las manos o pies con más o menos dedos o con otra lesión o en los demás miembros […].[595]

Del texto deducimos la capacidad del rayo para la fecundación y la multiplicación de la vida, facultades vinculadas también al poder fertilizador de la lluvia. Como decíamos, el mismo poder se encuentra latente en las *illas*. Ciertamente, existe una relación directa entre estas y el nombre de la divinidad del rayo *Illapa*. El mismo autor relaciona también las *yllapas* con las momias de los antepasados de quienes desciende cada *ayllu*.[596] Veamos, según Martín de Murúa, de qué forma los niños nacidos de las tormentas se destinaban al oficio de adivinos:

> […] En tiempo tempestuoso, algunas mujeres se empreñaron del Chuquii Llaquees, el trueno, y al cabo de nueve meses las parieron con excesivo dolor, y que les fue enseñado entre sueños, que serían muy ciertas las suertes que con ellas echasen. Estos tales adivinos eran tenidos en gran crédito y veneración de los indios […].[597]

Cuando Mamani Mamani representa a Sancho como el *Ekeko*, añade entre su mercancía el símbolo de la serpiente cargada sobre su espalda. Esta es una señal relacionada directamente con la divinidad del rayo, un símbolo protector que se asocia además con la

---

[593] Cristóbal de albornoz. *Instrucción para descubrir todas las guacas del Piru y sus camayos y haciendas* (1570 ca.), en Henrique Urbano y Pierre Duviols (ed.*). Fábulas y mitos de los incas*, Crónicas de América, Madrid, Historia 16, 1989, p. 179.
[594] Ludovico Bertonio. *Transcripción del Vocabulario de la lengua aymara*, op. cit., p. 343. Aparece citado como: "Iqaqu Thunüpa: Nombre de uno de quien los indios antiguos cuentan muchas fábulas y muchos aun en este tiempo las tienen por verdaderas. […]."
[595] Cristóbal de Albornoz. *Instrucción para descubrir todas las guacas...*, op. cit., p. 168.
[596] Ver: ibid., p. 167: "Ay otros géneros de guacas que se llaman yllapas, que son cuerpos muertos embalsamados de algunos pasados suyos principales, a los cuales reverencian y mochan. Esta no es mocha general sino particular de la parcialidad o ayllo que descienden de los tales muertos."
[597] Martín de Murúa. *Historia general del Perú,* op. cit., p. 436.

adivinación. Teresa Gisbert señala, en referencia a la investigación de Girault, que los *kallawayas* todavía hacen uso de la simbología de la serpiente como talismán protector identificado con Santiago, quién se vincula como Illapa con el poder del rayo.[598]

4.2.3. La sirena del lago Titicaca

Los modelos de sirenas que representa Mamani Mamani en sus obras provienen de la iconografía virreinal que aparece principalmente en la arquitectura, y algunos casos en la pintura y escultura, de los siglos XVII y XVIII.[599] No obstante, una iconografía similar se encuentra también en la decoración de la artesanía indígena como los vasos *keros* en madera y algunos tejidos.[600] Teresa Gisbert profundizó en el estudio de su simbología, y estimó que fue un símbolo habitual en la zona andina desde Cuzco hasta Potosí, siendo el lago Titicaca su mayor centro representacional con los pueblos de Huachacalla, Sabaya y Chipaya, en coincidencia con el antiguo hábitat uru.[601] La tradición mitológica europea de la sirena conecta con la Odisea de Homero, con el episodio en que Ulises y su tripulación superan la prueba de la tentación de los cantos de las sirenas. La idea de la mujer pez fue retomada por el humanismo renacentista, debido a su atracción por la mitología pagana grecolatina. Además, la misma imagen fue utilizada por el cristianismo como símbolo del pecado, de acuerdo con la tentación carnal que provocaba este ser femenino.

Según Teresa Gisbert, la amplia difusión de la iconografía de la sirena en época colonial se debe a su existencia previa en la mitología local prehispánica. Para demostrar su teoría se centra en la información aportada por Ludovico Bertonio en su *Diccionario de la lengua aymara*. El religioso se refiere a dos hermanas: *Qisintü* y *Umantü*, con quienes

---

[598] Louis Girault. *Rituales en las regiones andinas de Bolivia y Perú*, La Paz, 1988, p. 62 y ss., citado en Teresa Gisbert. *El paraíso de los pájaros parlantes*, op. cit., p. 77; Sobre el tema, ver también: Louis Girault. "inventaire des amulettes", en *Kallawaya, guérisseurs itinérants des Andes. Recherche sur les pratiques médicinales et magiques*, Marseille, IRD Orstom, 1984, pp. 537-602. El símbolo de la serpiente se representa agarrado por una mano derecha. Se encuentra referenciado como *Machcharay sepja*. Según Girault, se le atribuye la protección contra la enfermedad o el maleficio, la atracción del amor y el poder autoritario sobre los demás.

[599] Teresa Gisbert aporta un cuadro con la distribución de esta temática mitológica en Bolivia, Perú y norte de Chile. Ver: Teresa Gisbert. *Iconografía y mitos indígenas*…, op. cit., p. 50.

[600] Teresa Gisbert reproduce como ejemplo una fotografía del *kero* conservado en el Museo Arqueológico de Cuzco, en el que aparece una sirena tocando el charango. Ver: Teresa Gisbert. Ibid., imagen sin numerar acompañando el texto de p. 48.

[601] La delimitación de la ruta de Tunupa y las sirenas, en torno al hábitat uru, es recogido por Teresa Gisbert de Nathan Wachtel. Ver, por ejemplo: Nathan Wachtel. *Le retour des ancêtres. Les indiens urus de Bolivie XXè-XVIè siècle*, Paris, Gallimard, 1990, p. 557.

Tunupa pecó.[602] A pesar de que su cita, tan escueta, no aporta mayor información, es posible deducir que se trata de dos figuras femeninas relacionadas con la zona lacustre del Titicaca, territorio asociado también con el paso de *Tunupa*. La autora justifica esta suposición cuando señala que ambos nombres pertenecen a dos especies de peces endémicos del lago: *Umanto* y *khesi*. Lo que resulta una coincidencia sorprendente que llevaría a imaginar estos personajes como mujeres peces o sirenas.[603]

La relación de Tunupa con estas mujeres se encuentra también recogida por el cronista Alonso Ramos Gavilán, cuando en relación al mito de Tunupa escribe: "Vieron a una señora muy hermosa, que puesta sobre la balsa, libró al santo y le acompañó navegando con él."[604] El fragmento citado tiene que ver con el momento en que Tunupa, una vez martirizado, es echado sobre las aguas del Titicaca sobre una balsa a la deriva y trasladado por las corrientes del lago hacia el río Desaguadero hasta desaparecer.[605]

Teresa Gisbert encuentra otras evidencias que demuestran la pervivencia moderna del mito de las sirenas en poblaciones cercanas al lago Titicaca. Es a través de Arthur Posnansky que relaciona a *Qisintü* y *Umantü* con la leyenda de los Chipayas hallada por el investigador. La población de esta etnia se encuentra cercana al lago, coincidiendo con el lugar de la desaparición del cuerpo de Tunupa al ser trasladado por el río Desaguadero hasta el actual lago Poopó. Posnansky relata que el *Ekako* (la divinidad estudiada más arriba) tenía dos mujeres: *Challua* y *Umantuo*, cuyos nombres son también peces oriundos del lago Titicaca. El autor menciona también el uso de *lauraques* entre las mujeres de la zona, una especie de prendedor de bronce en forma de sirena.[606] Tales hallazgos inducen a pensar en la relación complementaria entre entidades opuestas, un

[602] Ludovico Bertonio describe en su *Diccionario de la lengua aymara* a: "Qisintü, Umantü: Son dos hermanas con quien pecó Tunüpa, según se cuenta en las fábulas de los indios." También aparecen los términos "Qisi chawlla: pescado que llaman boga." y "Qisintü: otra especie de bogas." La relación de estos nombres con cierto tipo de pescado y las mujeres asociadas al mito de Tunupa, resulta clara en Bertonio como fuente principal de apoyo en la teoría de Teresa Gisbert, al identificar estas mujeres como sirenas prehispánicas. Ver: Ludovico Bertonio. *Diccionario*…, op. cit., p. 449.
[603] Existen dos variedades de *Umanto*: *Orestias cuvieri Valenciennes* y *Orestias Tschudii Castelnau*. El *Khesi* (*Qisintü*) se refiere a un tipo de boga denominada *Orestias pentlanndi Valenciennes*. Ambas especies se encuentran tan sólo en el lago Titicaca. Ver: Wagner Terrazas Urquidi. *Lista de peces bolivianos*, La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1970, pp. 33, 34, citado en Teresa Gisbert. *Iconografía y mitos indígenas*, op. cit., p. 70.
[604] Alonso Ramos Gavilán. *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*, 1621, La Paz, 1976, p. 40.
[605] Pedro Sarmiento de Gamboa. *Historia general llamada índica*, en Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1960, p. 210.
[606] Arturo Posnansky. "Los Chipayas de Carangas", en *Boletín de la Sociedad Geográfica de La Paz*, nº47, año XVI, La Paz, Julio de 1918, pp. 140-142, citado en Teresa Gisbert. *Iconografía y mitos indígenas*, op. cit., p. 70.

hecho habitual en la concepción de la cosmovisión andina. De esta manera, dioses vinculados con el poder del fuego celeste, como *Tunupa* y el *Ekeko*, se relacionan con las sirenas como mujeres peces asociadas al agua. La misma relación es observada por Teresa Gisbert, cuando menciona este vínculo entre contrarios atendiendo a la unión de los territorios representados mediante el *Urqosuyu* (en referencia a la zona alta y montañosa de arriba, que simboliza lo masculino) y el *Umasuyu* (en relación con el agua y la zona más baja en latitud, que representa lo femenino).[607]

Como vemos en la figura 137, Mamani Mamani tiene igualmente en cuenta la relación de la sirena con los peces. El artista nos muestra a este ser mitológico desplazado de su medio acuático para ubicarlo en un paisaje de montañas sinuosas. A juego con ellas, su larga cabellera ondulada parece quedar suspendida en el aire como si flotara sobre el agua. Junto a ella aparece el charango, asociado al tentador canto de las sirenas que induce al pecado. Como complemento de este instrumento musical, tan tradicional en el folklore boliviano, el artista añade también la sonaja, que coincide con la extremidad final de la cola de pez. Como veremos en el siguiente ejemplo (fig. 138), la representación de la sirena musical en la obra del pintor resulta invariable. El mismo tema se repite de forma similar en otros cuadros, siempre resaltando la voluptuosidad de la figura femenina.

[607] Teresa Gisbert. Ibid., p. 47.

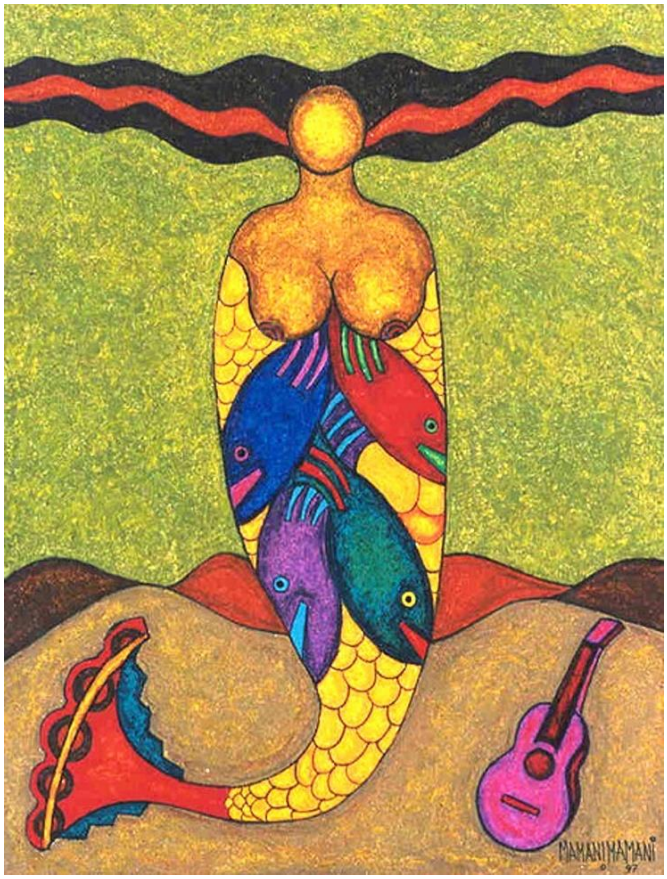

Fig. 137. Mamani Mamani. *Sirena andina* (1997).

Teresa Gisbert analiza también el poema *Copacabana* (1641), del agustino Fernando de Valverde, como fuente literaria en donde aparecen sirenas y otros seres mitológicos que evidencian el interés en el paganismo grecolatino formando parte de obras cristianas, tanto en la literatura como en las representaciones plásticas. Pero su poema es también una mixtura de entidades mitológicas en donde la antigüedad clásica se identifica con la andina. Esta obra sitúa como protagonistas a unos pastores que recorren las tierras colindantes del lago Titicaca, un escenario para el desarrollo de visiones y encuentros con ninfas, la sirena-Venus, sátiros y ángeles que luchan contra los demonios a favor de la Virgen María. La misma que tras su triunfo será adorada como Virgen de Copacabana, representada por Mamani Mamani como vimos en el apartado anterior.[608]

Resulta interesante cómo Valverde alude al antiguo dios Copacabana como "pesce" y "monstruo feo", como características atribuibles a la sirena, apareciendo también una

[608] Fernando de Valverde. *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú: poema sacro*. Impreso por Luis de Lyra, Lima, 1641. Ver: Teresa Gisbert. *El paraíso de los pájaros parlantes*…, op. cit., pp. 135-167.

serpiente que muerde el peñasco de la isla Titicaca.[609] Estas referencias del monstruo en forma de pez o serpiente acuática coinciden con las crónicas en la descripción del dios Copacabana citado por Ramos Gavilán y Antonio de la Calancha, quienes lo comparan con el dios filisteo Dagón. Describen al ídolo como una piedra azul, sin extremidades y con rostro humano. En concreto, Calancha especifica que tenía forma de pez y que era "dios de sus sensualidades."[610] Tal referencia concuerda con la identificación que Valverde manifiesta hacia Copacabana como Venus, quien resulta vencida por la Virgen cuando somete a la supuesta fuerza maligna apoderándose de su nombre. De este modo, según las intenciones de la doctrina cristiana, la pureza de María acaba triunfando sobre la lascivia de la sirena.[611]

Del amplio trabajo dedicado al análisis de esta iconografía, Teresa Gisbert consiguió identificar cuatro categorías en su representación. Las más antiguas presentan alas y bandejas de frutas en retablos como el de Copacabana. En la región de Cuzco, dos sirenas aparecen sosteniendo un escudo con el anagrama de María. Otra categoría diferente pertenece a las sirenas relacionadas con la teoría de Platón sobre el universo, quienes con su música mueven las esferas celestes. Finalmente, la cuarta tipología se trata de las sirenas que tañen un instrumento de cuerda como puede ser el laúd, la vihuela o el charango, usualmente identificadas con la tentación y el pecado carnal. La autora concluye que esta última categoría se identifica con las hermanas *Qisintü* y *Umantü*, relacionadas como vimos con el mito de *Tunupa*. Estas sirenas son frecuentes en los relieves arquitectónicos, y se representan por pares en los templos circundantes al lago Titicaca.[612]

Este tipo de sirenas que tocan el charango es el modelo que inspira a Mamani Mamani. Como vemos en la figura 138, el artista representa una mujer pez o serpiente acuática con escamas que carece de manos y pies, en coincidencia con las descripciones de los

[609] Teresa Gisbert. *El paraíso*…, ibid., p. 155.
[610] Acerca de Copacabana, Ramos dice: "[…] Era de piedra azul vistosa y no tenía más de la figura que un rostro humano, destroncado de pies y manos.", en Alonso Ramos Gavilán. Op. cit., p. 101; Y Calancha: "Era de piedra azul vistosa, y por esta piedra y su ídolo se llamaba el pueblo de Copacabana lugar o asiento donde se puede ver la piedra preciosa. Este Idolo no tenía más figura que un rostro humano, destroncado de pies y manos, el rostro feo y el cuerpo como pez. A este adoraban por dios de su laguna, por creador de sus peces y dios de sus sensualidades.", en Antonio de la Calancha. *Coronica moralizada de la provincia del Perú del orden de S. Agustín*, Tomo II, Dedicada a SSma. Virgen María del célebre santuario de Copacabana, Lima, (1653), en *Crónicas agustinas del Perú*, Tomo I, Madrid, 1972, p. 139. Ambas obras citadas en: Teresa Gisbert. Op. cit., p. 51.
[611] Teresa Gisbert. Ibid, p. 52.
[612] Teresa Gisbert. Ibid., pp. 49-50.

cronistas Ramos Gavilán y Antonio de la Calancha con respecto al ídolo Copacabana. El añadido del charango en esta pieza resulta significativo, ya que demuestra el deseo del artista por enlazar esta obra con la tradición de las sirenas en los relieves escultóricos del Titicaca. La forma del instrumento se confunde con la redondez de los senos de la sirena, en alusión a la tentación carnal provocada por el encantamiento de su música.

Fig. 138. Mamani Mamani. *Sirena del lago*. (2017).

A lo largo de este segundo apartado hemos comprobado el grado de simbiosis que integran dos culturas aparentemente antagónicas, encontrando puntos de conexión y enriquecimiento mutuo en los temas visuales tratados. En vez de confrontar el legado colonial para anteponer lo andino, como vimos en el primer apartado, aquí el pintor lo revaloriza, otorgándole el reconocimiento que merece dentro del valioso patrimonio cultural de Bolivia.

***

Durante el desarrollo de este capítulo advertimos dos actitudes diferenciadas en el estudio de la obra del pintor a la hora de comprender y representar el legado del arte y la cultura virreinal. Mamani Mamani reúne el imaginario cristiano introducido en época colonial, para luego modificarlo con algunas variantes que consiguen distorsionar su significación primaria. En la consecución de su propósito, estos cambios no son más que detalles sutiles incorporados a las imágenes principales, aunque juegan un papel importante como simbología que completa significaciones místicas paralelas entre cristianas y andinas.

El afán perseguido por el pintor, a través de las imágenes estudiadas, se centra en presentar la estrategia evangelizadora a la inversa. Esta vez, mediante las creaciones del artista, se trastoca el orden religioso prioritario al imponer sutilmente las divinidades andinas sobre las bases del imaginario católico. Como dijimos, el resultado responde al interés de Mamani Mamani por apoyar el movimiento de resistencia cultural del colectivo indígena, una posición que presenta conexiones con el espíritu de lucha del pasado como, por ejemplo, la rebelión del *Taki Onqoy*. Puesto que los motivos de este alzamiento partían principalmente de intereses religiosos, exaltando el poder de las *w'akas* ancestrales para vencer al Dios cristiano, hallamos una motivación similar por parte del artista.

Pero, además, esta actitud tiene algo que ver con "el mito del espectro español" detectado por el filósofo boliviano Guillermo Francovich. En el capítulo primero mencionamos la postura negacionista que eludía la pertenencia racial indígena para ensalzar la descendencia española, o bien omitía el recuerdo traumático de la colonia con las promesas de los ideales libertarios tras la independencia boliviana. Tales comportamientos, achacados por Francovich al "espectro español", le llevaron a admitir que: "durante casi un siglo y medio hizo que los bolivianos repudiáramos primero, negáramos después y finalmente ignoráramos totalmente nuestro pasado, haciendo que nos sintiéramos huérfanos de éste".[613] La acción artística de Mamani Mamani pretende contrarrestar esta carencia al defender una actitud que enlaza con la exaltación del indigenismo boliviano, asumiendo inevitablemente tintes nacionalistas desde el punto de vista de su pertenencia originaria.

La segunda parte del capítulo se presenta de una forma más conciliadora, adquiriendo conciencia de la pervivencia aunada -o superpuesta, como diría Zavaleta- de las dos

[613] Consultar en el cap. 1 del presente trabajo, ver nota nº 35, p. 38.

realidades histórico-culturales. El legado ancestral indígena y las reminiscencias todavía presentes del pasado colonial pueden comprenderse de manera integrada, conjugadas entre sí a lo largo de las décadas como aportes equitativos en importancia que posibilitaron la realidad actual boliviana. La posición reivindicativa de Mamani Mamani, que favorece el acervo indígena ante el colonial, se transforma en los temas tratados del segundo apartado, cuando interpreta lo colonial y lo andino en una amalgama a menudo indivisible, aunque sin alcanzar el grado último de fusión. El esfuerzo del pintor se centra ahora en demostrar esta conjunción cultural que permanece conviviendo más allá de la conflictividad mestiza, en donde diversas formas culturales pueden representar conceptos variados interactuando entre sí -como la realidad *ch'ixi* de Silvia Rivera- sin necesidad de perder cada esencia única que los componen.

El conjunto de temas tratados a lo largo de este capítulo logra configurar una síntesis representativa de lo que fue la colonia. Mamani Mamani se concentra en captar los modelos visuales más populares en Bolivia que datan de esta etapa histórica, y aunque trate de transgredir la imaginería cristiana con alusiones a las divinidades andinas, su interpretación de la cultura virreinal se manifiesta como una fase temporal más en el devenir de Bolivia. Cuando el artista expresa en imágenes aquel pasado, aplica su propia visión contemporánea, lo que equivale a una construcción personal de este imaginario.

La actitud elusiva que mencionamos sobre el pasado colonial, que Francovich denominó como "mito del espectro español", permanece ausente en la obra del pintor. Mamani Mamani no niega este pasado por el dolor que pudiera expresar su recuerdo entre el colectivo indígena al que pertenece, sino que lo explora como una variante más para exaltar su identidad y la cosmovisión andina. Con su acción consigue revertir el mecanismo de dominación colonial de forma simbólica, transformando el significado primario de las imágenes coloniales para sumar otros que el artista plantea como complementarios. No obstante, en algunos casos llegan a ser sustitutorios, cuando juega al equívoco de Tunupa en vez de Cristo o el *Ekeko* como si fuera Sancho Panza. Así demuestra la existencia paralela de otros valores culturales locales igualmente válidos -o incluso superiores- a la cultura colonial implantada, convirtiendo estas obras en referentes visuales del ímpetu descolonial en Bolivia.

5. Arte y política indígena: murales de mecenazgo estatal

Tras el coloniaje español comenzó una continuidad de procesos históricos encabezados por el impulso rebelde que exigía la emancipación indígena. En el capítulo anterior mencionamos el levantamiento del *Taki Oncoy*, cuyo propósito iba dirigido a desestabilizar las directrices del sistema recién implantado por los conquistadores. La estrategia pretendía invertir el proceso de evangelización para promover el despertar de los antiguos dioses tutelares de cada grupo étnico (piedras sagradas o *w'akas*), lo que llevó a estimular un sentimiento religioso unitario como motivo de rebelión para acabar con el dios cristiano. Tal maniobra representaba el fin ulterior de revertir la conquista y acabar con la ocupación española.[614]

Lamentablemente, la rebelión fracasó como también lo hizo la resistencia inca de Vilcabamba, acabando progresivamente con sus últimos gobernantes: Manco Cápac II, Sayri Tupac, Tito Cusi Yupanqui y finalmente Tupac Amaru, hasta consolidarse de forma irremediable la conquista del Perú. A pesar de la dominación que tuvieron que soportar los originarios durante siglos, se mantuvo la esperanza del advenimiento de un nuevo tiempo en que afloraría el gran cambio, -el *pachakuti*- en el que los indígenas volverían a recuperar su poder. Los procesos sociohistóricos estudiados en el capítulo primero, dirigidos a instaurar una conciencia unitaria de pertenencia nacional boliviana, incluso tiempo después de consolidar su independencia, contrastan con la existencia de otros sentimientos identitarios anteriores que enlazan con el reclamo histórico por la liberación indígena.

El discurso del mestizaje constituyó una de las estrategias del Estado cuya finalidad pretendía homogeneizar la población boliviana, obviando a las mayorías indígenas del país que todavía soportaban el yugo de un sistema esclavizador con reminiscencias coloniales. Las páginas que siguen a continuación ofrecen una pincelada de los procesos históricos que llevaron como resultado a *indianizar* el Estado boliviano actual. Si bien en el pasado, el Estado recurrió a las narrativas identitarias para fomentar la idea del mestizaje en la fundación de un sentimiento patriota unitario, cuando el MAS alcanza el poder, las nuevas narrativas -esta vez de exaltación indígena- se dirigen a defender esa

[614] La rebelión del *Taki Oncoy* aparece comentada a lo largo de la introducción del capítulo anterior. Ver pp. 363-364.

unidad al reconocer la plurinacionalidad del país a partir de las diversas naciones originarias.[615]

El reconocimiento de las naciones indígenas como parte esencial y constitutiva del Estado fue entendida como el advenimiento del esperado *pachakuti*, el gran cambio en que este colectivo vería restituido su poder junto al MAS. Por tanto, quedaban obsoletas las anteriores visiones de patria impuestas por los Estados bolivianos conocidos. El protagonismo indígena alcanzado motivó su acceso al poder de forma natural al decurso histórico, planteado en la profecía del *pachakuti*, pero también en la necesidad de revertir los tiempos de opresión sobre los originarios por los sistemas de herencia colonial. De esta forma, el MAS asume el papel de refundador estatal en una democracia constitucional erigida como culminación del legado combativo indígena.

Nos remontamos al *Taki Oncoy* como uno de los primeros iconos de la larga historia en defensa de las culturas ancestrales, abanderado por el rechazo a la colonización y la necesidad por recuperar lo propio. Estas mismas motivaciones han quedado traducidas en imágenes en el arte contemporáneo de Mamani Mamani, al representar la cosmovisión andina como estandarte de las culturas originarias y, en especial, de su pertenencia aymara. A pesar de que el pintor no ha militado de forma activa en la política de su país, durante su juventud en la universidad y en su primera etapa artística vimos un interés por los ideales izquierdistas con una clara conciencia del sufrimiento del colectivo indígena con quien se identifica. Cuando el pintor cambia sus habituales figuras dolientes para representar mediante la alegría del color la profundidad de la cosmovisión andina, poco a poco será elegido por el gobierno del MAS como representante visual de su ideología. Lo que significa la conversión de su arte en una narrativa escenográfica con gran poder divulgativo que acompañará el discurso político promulgado por el gobierno.

Como dijimos, las desigualdades sociales que vetaban no sólo la participación política indígena sino muchos de sus derechos naturales, no acabaron con la colonia, sino que tuvieron continuidad con la república y los sucesivos gobiernos posteriores. A los indígenas, segregados por el orden imperante, no les quedó otro camino para alcanzar su liberación que la lucha revolucionaria. Manuel Sarkisyanz recoge que entre 1861 y 1940

[615] La expresión "indianizar el Estado" es utilizada por el exvicepresidente del MAS en su discurso: "Las luchas discurrieron por la opción de la indianización del Estado boliviano, y la creciente indianización de la identidad boliviana, como el lugar de unificación de las diversas identidades indígenas y no indígenas, paralelamente al reforzamiento cultural de la propia identidad indígena.", en Álvaro García Linera. *Identidad boliviana*…, op. cit., pp. 43, 53.

se registraron alrededor de dos mil sublevaciones indígenas en territorio boliviano, siendo sofocadas por las milicias del gobierno nacional. Los levantamientos pretendían recuperar las tierras comunitarias que habían sido arrebatadas por latifundistas durante el liberalismo.[616] Como apuntamos más arriba, el arribo del MAS al gobierno se posicionará triunfante como meta final de la larga lucha indígena, con Evo Morales a la cabeza como conductor primigenio del proceso revolucionario actual.

Como vimos en el capítulo primero, el fracaso de la guerra del Chaco estimuló un discurso nacional centrado en la añoranza por el paisaje boliviano, inducido por un misticismo telúrico que exaltaba el vínculo que el indígena originario mantenía con la tierra. Esta corriente literaria albergaba -aunque de forma tibia- la tentativa de incorporación de los indígenas a la nación. Pero no sería hasta la Revolución Nacional de 1952 que se planteara de forma fehaciente este hecho, gracias a la instauración del voto universal y tomando medidas con respecto a la tenencia de tierras, además de la prohibición del pongueaje y el sistema de haciendas durante la reforma agraria.[617]

El indigenismo, un movimiento cultural desarrollado en décadas anteriores, entre 1920-1940, fue retomado por el gobierno de la revolución nacional, el MNR. Defendía un discurso representacional que promovía una cultura de exaltación de lo autóctono, erigida a través de una imagen idealizada del indígena y su pasado, aunque sin el compromiso de un rescate profundo de sus tradiciones o el reconocimiento de su historia reivindicativa. Autores como Sílvia Rivera o el exvicepresidente del MAS Álvaro García Linera opinan que la verdadera motivación por integrar al indígena al proyecto estatal escondía el interés por invisibilizar su esencia originaria. Por lo que fueron representados mediante el calificativo genérico de "campesinado", con la voluntad de hacer creer a su población -en su mayoría indígena- que Bolivia era una nación habitada por mestizos.[618]

Estas mismas aseveraciones ya habían sido tratadas con anterioridad por Fausto Reinaga, en textos tan representativos de su pensamiento indianista como *La revolución india* (1970). Hemos de señalar aquí que indianismo no fue equivalente a indigenismo. El primero fue defendido como corriente política -constituida por indígenas- que apoyaba

[616] Alfredo Sanjinés. *La reforma agraria en Bolivia*, La Paz, 1932, p. 237, citado en Manuel Sarkisyanz. *Kollasuyo: Historia indígena de la república de Bolivia: profetas del resurgimiento autóctono*, Quito, Abya-Yala, 2013, p.17.
[617] Consultar el capítulo primero del presente trabajo, p. 67.
[618] Álvaro García Linera. *Identidad boliviana*…, op. cit., pp. 41-42; Silvia Rivera Cusicanqui. "La raíz: colonizadores y colonizados", en Xavier Albó y Raúl Barrios (coord). *Violencias encubiertas en Bolivia*, La Paz, Aruwiyiri - CIPCA, 1993, pp. 80-89.

su plena liberación. El PIB (Partido Indio de Bolivia) promovió esta ideología libertaria, incluyendo en la obra de Reinaga, citada más arriba, el *Manifiesto del Partido Indio de Bolivia* (1969), enfocado a tal fin. El autor declara abiertamente en su obra que:

> El problema indio no es de asimilación; es de liberación. No es un problema de clase (clase campesina), es problema de raza, de espíritu, de cultura, de pueblo, de Nación. […] El indio tiene que romper los cuatro siglos de su esclavitud, conquistar su libertad. Y la única manera de conquistarla es hacer su Revolución: la Revolución India. […] Y la palabra "campesino" que nos viene de Europa, nos es ajena. […] No expresa ni nuestro color, ni nuestra sangre, ni nuestro espíritu, ni nuestro ser histórico. […] Es un disfraz blanco. Así como nos han puesto zapatos, cuello y corbata, […] quieren hacernos creer que nos han puesto otra cara, otro cuero, otra alma […]. Lo cual es un crimen. […] El indio es oprimido por otra raza, […] explotado y esclavizado por el mestizo, por el cholo y por el gringo. […] Nos dicen, pues, que somos raza inferior, pueblo vencido, Nación de esclavos. Indio, para el "blanco", es el "pongo", la "mitani", en fin, la bestia. […] Estos cuatro millones de indios **son hombres** y tienen derecho a la LIBERTAD. Son hombres y tienen derecho a todos los atributos del ser humano.[619]

La impetuosidad expresada en el discurso de Reinaga pone de manifiesto no sólo la exaltación de la identidad indígena. La esclavitud referida hace referencia al expolio de las tierras comunales y la imposición del trabajo gratuito, al prestar servicios como, por ejemplo, el cultivo de tierras de los colonos convertidos en terratenientes o la movilización de mano de obra para la explotación -*mita*- minera, entre otros casos. Estas formas de trabajo individual y colectivo se aplicaron deformando el concepto de reciprocidad -*ayni*- de la cosmovisión andina. El trabajo en beneficio de la comunidad como bien común, presente tanto en la etnia aymara como durante el Estado inca, fue dirigido a sostener el régimen colonial que transformó los turnos de servicios en trabajo sin retribución. Los altos tributos y servicios obligatorios se impusieron a cambio del acceso al cultivo de una reducción de tierras que otrora habían sido comunitarias.[620]

La reivindicación indígena fue canalizada en forma de constantes alzamientos que evidenciaban la urgencia libertaria del colectivo originario. Su opresión continuó a lo largo de las crisis socioeconómicas que siguieron a la época colonial, la instauración de la república tras la independencia de España y los sucesivos Estados bolivianos. Todavía

[619] Fausto Reinaga. *La revolución india*, La Paz, la mirada salvaje, 1970, pp. 130-131.
[620] Víctor Hugo Cárdenas. "La lucha de un pueblo", en Xavier Albó (Comp.) *Raíces de América. El mundo aymara*, op. cit., p. 497.

en tiempos de independencia se mantuvo la estructura colonial anterior en la que las contribuciones indígenas, tanto en Bolivia como Perú, suponían el auténtico sostén de la economía de estos países. Según Víctor Hugo Cárdenas, el tributo indígena constituyó la mayor aportación a los presupuestos departamentales, por encima de la recaudación de otros impuestos. No obstante, todavía se esperaba de los indígenas la prestación de sus servicios de manera gratuita. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, ambos países recibieron mayores ingresos de otras fuentes, derivados del negocio de la plata en Bolivia y la exportación de guano y lana en Perú. Puesto que los Estados ya no dependían tanto de las aportaciones indígenas, el despojo de tierras comunales se intensificó, lo que provocó numerosos levantamientos. Por entonces, fue importante el movimiento de Pablo Zárate Willka.[621]

Con el tiempo, los colectivos indígenas canalizaron sus reivindicaciones mediante nuevas estrategias de organización para alcanzar protagonismo en el decurso sociopolítico, como el sindicalismo. Estas formaciones no sólo agrupaban a campesinos, sino que también a obreros mineros, artesanos y diversos gremios de profesionales. El movimiento katarista se fundó en Bolivia como militancia que contrastaba con las formas sindicalistas existentes, caracterizado por una autonomía que eludía la interferencia estatal en sus metas. En sus comienzos se originó como colectivo aymara, en recuerdo de los líderes revolucionarios: Tupac Amaru, Tomás Katari y Tupac Katari, con el interés de promover acciones culturales y políticas. Ante estas estructuras organizativas, los partidos representantes del Estado nacional intentaron dificultar sus acciones, muchas veces por medio de coerción. El colectivo indígena organizado era visto como una amenaza a sus intereses, lo que propiciaba las artimañas para limitar sus posibilidades de acceso al gobierno.[622]

La tentativa de creación de un Estado Plurinacional fue planteada por el katarismo mucho antes que el MAS alcanzara el poder.[623] Ante la crisis imperante de la hegemonía estatal, los movimientos sociales alcanzaron protagonismo canalizando las protestas populares

[621] Ibid., p. 509.
[622] Ibid., pp. 517, 523, 531.
[623] Durante el II Congreso Nacional organizado por la CSUTCB en 1983, una central campesina e indígena autónoma, se enuncia por primera vez la propuesta del Estado Plurinacional. El planteamiento fue suscrito por diversas organizaciones pertenecientes a las diversas ramas kataristas. Ver: Sílvia Rivera Cusicanqui. *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y quechua de Bolivia, 1900-1980*, La Paz, CSUTCB, Hisbol, 1984, p. 172. Citado en Ramón Pajuelo Teves. *Reinventando comunidades imaginadas. Movimientos indígenas, nación y procesos sociopolíticos en los países centroandinos*, Lima, IFEA, IEP, 2007, p. 66.

ante la presión de la élite dominante. La clave del auge del MAS-IPSP (Movimiento al Socialismo – Instrumento Político por la Soberanía de los Pueblos) fue su estructura integradora de diversas organizaciones sociales en forma de federación, incluyendo obreros, campesinos, mineros y clase media, muchos de ellos pertenecientes al colectivo indígena. Mediante un programa político atractivo que prometía mejoras sociales y el compromiso de desarrollo del país, Evo Morales se convirtió en un líder carismático, logrando consolidar su poder cuando ganó las elecciones por mayoría absoluta en 2006.

Mamani Mamani no se mantuvo apartado de esta realidad histórica. Más arriba comentamos su acercamiento a los movimientos de izquierda, a favor del colectivo oprimido y la reivindicación indígena. Como estudiamos en el capítulo dos, ciertos detalles de su primera etapa artística recuerdan al pintor indígena ecuatoriano Guayasamín, particularmente en el tratamiento de rostros y manos que expresan el sufrimiento como denuncia de los abusos que padecía el colectivo indígena.[624]

Este tipo de producción quedó interrumpida cuando el pintor decide dar un vuelco a su obra para llenarla de color, inspirado por los textiles coloridos de su abuela y sus referencias sobre la sabiduría aymara. Desde entonces, su lucha no discurrirá mediante la movilización política, sino a través de la difusión de la cosmovisión andina expresada en su arte. De este modo, color y simbología andina lograrán captar la atención de los movimientos sociales indígenas, levantados en defensa de sus derechos originarios. Como vimos, un joven diputado Evo Morales reconocerá tempranamente su trabajo en una dedicatoria, mientras que Mamani Mamani comenzaba a despuntar en su carrera artística.[625]

Los apartados que siguen se encuentran dedicados a una selección nacional e internacional de sus murales más representativos. En su mayoría, estas obras de gran formato fueron promocionadas por el Estado con Evo Morales como presidente, aunque también por algunas instituciones culturales importantes relacionadas con el gobierno. Como veremos, estas obras actuaron como propaganda visual del Estado Plurinacional. Su ubicación estratégica y sus grandes dimensiones han logrado potenciar visualmente el discurso de exaltación cultural indígena que promueve el Estado boliviano.

[624] Consultar en el capítulo 2: pp. 108-111.
[625] Esta dedicatoria se encuentra recogida en el libro dedicado al pintor: Álvaro Cuéllar (ed.). *Mamani Mamani. Pintores contemporáneos bolivianos*, op. cit., p. 148.

5.1. El discurso representacional del gobierno de Evo Morales en el muralismo público nacional

Veamos ahora una selección de los murales más representativos del pintor realizados en su país, situados estratégicamente en el departamento paceño, en donde reside el aparato gubernamental de Bolivia. En el capítulo dos comentamos que las obras de Mamani Mamani habían sido elegidas por el gobierno del MAS como representaciones visuales de su ideología populista socialista.[626] Reproducidas a gran escala en lugares céntricos de la ciudad, cualquier transeúnte de La Paz reconoce sus murales. En estos escenarios de exhibición pública tan populares, el arte de Mamani Mamani cobra sentido como monumento nacional. Sus grandes dimensiones aportan a diario una mayor conciencia de exaltación de las culturas andinas gracias a su alta visibilidad, de tal manera que llegan a convertirse en símbolos identitarios de la Bolivia más ancestral e indígena.

Uno de los murales mayormente expuesto a las miradas es *Pueblos del Sol* (fig. 138). Se encuentra en una de las paredes laterales del mercado Lanza, en la calle Figueroa de La Paz. Fue realizado en el marco de actividades relacionadas con el 9 de agosto, instituido por la ONU como día internacional de los pueblos indígenas del mundo. Mamani Mamani llevó a cabo este diseño con la intención de ilustrar la diversidad cultural de los pueblos indígenas y, en especial, la realidad plurinacional de Bolivia. En la inauguración participaron diversos organismos gubernamentales, como el Ministerio de Relaciones Exteriores, la Gobernación del departamento de La Paz y las embajadas de Panamá, Ecuador y Colombia.[627]

[626] Consultar en el cap. 2, pp. 119-120.
[627] "Mural Pueblos del Sol fue entregado a la gobernación", 04-10-2012, en *El diario nacional*, en: <https://www.pub.eldiario.net/noticias/2012/2012_10/nt121004/nacional.php?n=47&-mural-pueblos-del-sol-fue-entregado-a-la-gobernacion> [24 noviembre 2023].

Fig. 138. Mamani Mamani. *Pueblos del Sol* (2012).[628]

Tal diversidad de culturas en Bolivia, representada aquí por el pintor, concuerda con el *slogan* propagandístico del MAS: ¡Somos pueblo, somos MAS! Este lema se prestaba a una doble interpretación, entendiendo el nombre del partido como la expresión triunfal del pueblo que ostenta el poder en democracia. El mensaje estaría dirigido en realidad al componente identitario originario, que constituye la mayoría popular en Bolivia, dejando claro que superan en número a las minorías elitistas que otrora dominaron el país. A veces, el discurso de Evo Morales también ha recurrido a una comparación directa con el indígena revolucionario Tupac Katari, asesinado a manos del gobierno colonial en 1781. Y, de hecho, ha ganado mayor ímpetu tras el golpe de Estado que le llevó a renunciar como presidente. En las redes sociales de Evo Morales, anunció en el 2021: "Túpac Katari dijo un día como hoy antes de morir descuartizado: Volveré y seré millones, y así fue en 2006 cuando asumimos el gobierno con el lema de paz. Tras el golpe de 2019 dijimos: Volveremos y seremos millones. Volvimos y hoy somos millones."[629]

Estos millones recuerdan las convocatorias multitudinarias de miles de manifestantes marchando por la reivindicación de sus derechos. También la *forma multitud* de René Zavaleta, referida también por García Linera con relación a los diferentes episodios en

[628] Fotografía recuperada de: "Mural Pueblos del Sol fue entregado a la gobernación", op. cit.
[629] Evo Morales, comentario público en *twitter*, 14-11-2021, en: <https://twitter.com/evoespueblo/status/1459940516959719428?lang=es> [13 noviembre 2023].

que la sociedad boliviana asaltó las calles y bloqueó las carreteras principales en una verdadera revolución popular.[630] Este frente del pueblo, levantado en defensa de los recursos de gestión comunal como el agua, la hoja de coca y una larga lucha por la tierra y el territorio, conformaron la creencia en la profecía del *pachakuti* venidero que mejoraría las vidas de los pueblos originarios. En las campañas políticas del MAS también fue célebre la expresión "el proceso de cambio en Bolivia", en mención de las promesas de desarrollo del partido de Evo Morales para el país, acabando con las anteriores políticas neoliberales y así renovar la esperanza ante la llegada inminente del nuevo *pachakuti*.

El mural de Mamani Mamani pretende representar la multiculturalidad indígena del país sin exclusiones, unificada en una renovada visión oficial que aporta sentido a la fundación del Estado Unitario Social de Derecho Plurinacional Comunitario, así establecido en la nueva Constitución del 2009. En ella se reconoce el respeto e igualdad de las 36 naciones bolivianas, y se enumeran los derechos fundamentales de los pueblos indígenas, entre otras disposiciones gubernamentales.[631] A pesar de estas declaraciones constitucionales, los principios mandatorios de Evo Morales fueron cuestionados durante el conflicto del TIPNIS, agudizado a lo largo del año anterior a la inauguración de este mural.

Resulta significativa la representación del personaje con tocado *moxeño* junto a los demás, siendo una de las etnias indígenas que junto a *yucararés* y *tsimanes* comparten territorio en la Amazonía boliviana. Sus tierras se encontraron amenazadas ante la previsión de la carretera que debía unir los departamentos del Beni y Cochabamba, atravesando el Territorio Indígena Parque Nacional Isiboro Sécure (TIPNIS). Además, sus habitantes temían la pérdida de su hábitat ante el asentamiento de colonos extractivistas de madera o cultivadores de coca. La situación impulsó a los dirigentes indígenas a organizar la VIII Marcha Indígena por el Territorio y la Dignidad, en conmemoración de la primera marcha en defensa del mismo territorio en 1990. Los marchistas fueron reprimidos violentamente por la policía en la ciudad de Chaparina,

[630] Linera explica este concepto de la siguiente manera: "Es un sujeto plural. A eso lo llamo la forma multitud, […] se trata de una multitud en la que no hay un liderazgo previo, sino que el liderazgo va surgiendo de la propia lucha.", en Paula Klachko. "Álvaro García Linera: la conformación histórica del sujeto político-popular en Bolivia", en *Alai*, 16-11-2017, en: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/161-noticias-espanol/573739-alvaro-garcia-linera-la-conformacion-historica-del-sujeto-politico-popular-en-bolivia> [14 noviembre 2023].
[631] Estado Plurinacional de Bolivia. "Cambios institucionales en Bolivia", 2009, en *OAS.org*, en: <https://www.oas.org/juridico/spanish/mesicic3_blv_cambios.pdf> [14 noviembre 2023].

tratando que desistieran de su propósito para reconducirlos de vuelta a sus comunidades. Tal episodio contribuyó a desacreditar al actual gobierno, puesto que contradecía su mensaje habitual de Vivir Bien en armonía y respeto hacia la *Pachamama*, al priorizar el sacrificio del medio natural en aras del desarrollo. A pesar de las dificultades enfrentadas, los manifestantes siguieron avanzando, apoyados por pueblos indígenas de todo el país, sumándose a su caminata en una cifra de alrededor 2.500 manifestantes hasta llegar a la sede gubernamental en La Paz.[632]

A pesar de las diferentes subjetividades que han dividido históricamente el territorio nacional en la expresión conocida como "las dos Bolivias", que ya comentamos a lo largo de la introducción del capítulo primero, el Estado Plurinacional tampoco consiguió conciliar la deseada unidad -en la reconocida diversidad- de la identidad boliviana. El gobierno de Evo Morales tuvo que enfrentar las aspiraciones de escisión e independencia del oriente boliviano, conocido como "media luna", quienes argumentan la superioridad económica de su territorio frente a la mitad occidental del país.[633] En el mural de Mamani Mamani se pretende exaltar la pluralidad cultural de los pueblos indígenas, en una conjunción ficticia que representa la aspiración utópica de unidad nacional del gobierno boliviano. Es por ello que aparecen diferentes personajes ataviados de distinta forma, compartiendo un mismo espacio a pesar de su destacada diversidad. De esta forma, el pintor insiste en la posibilidad de convivencia armónica más allá de sus diferencias culturales.

El conjunto de murales del Condominio *Wiphala* (fig. 139) formó parte del proyecto gestionado por la Agencia Estatal de Vivienda de Bolivia (AEVIVIENDA). Se encuentra en el barrio Mercedario, sector II distrito cuatro, en la ciudad de El Alto, en La Paz, y contiene un total de 14 pinturas distribuidas en las fachadas de sus 7 edificios. Estas obras se estructuran en relación a los colores del estandarte indígena de la *wiphala*, un símbolo ancestral asumido desde la presidencia que acompaña todos los actos oficiales junto a la bandera de Bolivia. Actualmente posee un sentido representativo de la plurinacionalidad del país, sin olvidar que constituye un importante símbolo libertario que expresa la

[632] Mª José Muñoz. "El conflicto en torno al Territorio Indígena Parque Nacional Isiboro Sécure: un conflicto multidimensional", en *Cultura y representaciones sociales*, vol.7, nº14, México, 2013, en: <https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102013000100004> [14 noviembre 2023].
[633] Alma de Walsche. "La sublevación de la media luna", en *Mondiaal nieuws*, 16-12-2018, en: <https://www.mo.be/es/artikel/la-sublevacion-de-la-media-luna> [14 noviembre 2023].

reunión de los pueblos ancestrales en reivindicación por los derechos de la comunidad indígena.

Las obras elegidas como murales del Condominio *Wiphala* fueron realizadas por Mamani Mamani con anterioridad a la construcción del complejo arquitectónico. Son pinturas que resumen su carrera artística, famosas en Bolivia puesto que, en su inauguración, llevada a cabo por el presidente Evo Morales en el 2016, el pintor se encontraba en plena etapa de reconocimiento.[634] Suponen un compendio de los temas más importantes de la cosmovisión andina, como pueden ser la *chakana* (fig. 139), *Pachamama*, (fig. 140) el *chachawarmi* (fig. 53), la *inalmama* (fig. 142 y 145) o el sapo (fig. 141), entre otros.

Fig. 139. Mamani Mamani. *Chakana*. Condominio *Wiphala*. (2016).

Los murales del *Condominio Wiphala* pueden entenderse como el programa visual que sintetiza la ideología indigenista popular, apoyada por el Estado bajo el mando del presidente aymara Evo Morales. La elección de estos símbolos de la mano de un pintor, también aymara, y tan famoso como Mamani Mamani, no sólo cumplían con una finalidad decorativa, puesto que iban dirigidos a ensalzar la identidad indígena de Bolivia en línea con la estrategia proselitista del gobierno. Es un ejemplo ilustrativo que la inauguración coincidiera con la campaña de Evo Morales, días previos al referéndum para

[634] Consultar el apartado del cap. 2: "Alta consolidación (2013 – 2024)", pp. 133-138.

la reforma constitucional que decidiría su candidatura ante la posibilidad de un nuevo mandato.[635]

En el referéndum se planteaba al pueblo revocar o no el artículo 168 de la Constitución, en el que se expresa que el presidente y vicepresidente sólo pueden gobernar durante cinco años, siendo reelectos una sola vez de manera continua. En el caso de Evo Morales, había agotado el período máximo, sin contar los años anteriores del antiguo régimen constitucional, previos a la Constitución del Estado Plurinacional que promulgó su partido en 2009.[636] El resultado ganador fue "no", con un 51'3% frente al 48'7% que representaba "sí", lo que conllevaba a anular la postulación de Morales a las elecciones del 2019 para el período mandatario de 2020-2025.[637] Pese a que en un principio aceptó la derrota, llevó adelante acciones legislativas para declarar inconstitucionales cinco artículos de la Constitución, permitiendo la reelección indefinida. Este hecho provocaría movilizaciones a favor y en contra de Morales, lo que desencadenó con el tiempo protestas populares.[638]

Retomando el programa pictórico del *Condominio Wiphala*, muchas de las imágenes representadas concuerdan con el proyecto político que reivindicó el partido de Evo Morales. Nos detendremos en la revisión de algunos ejemplos. La *Pachamama*, y en general, otras representaciones femeninas como la *Awicha* (abuela), la *Taika* (mujer joven) o la *Ñusta* (elegida andina) forman un conjunto importante dedicado a la exaltación de la mujer andina. En torno a ellas, el artista trabaja con detalle la representación de los tejidos, de los *awayos* que envuelven sus cuerpos, vinculando el arte textil a la habilidad y conocimientos femeninos. El caso de la *Pachamama* y el *jampatu* (sapo) como símbolos de una naturaleza femenina personificada en deidad, coinciden tanto con los fundamentos

[635] La inauguración del *Condominio Wiphala* se celebró el 15-02-2016, y el referéndum para modificar la Constitución, para permitir que Morales pudiera volver a presentarse a los comicios, se realizó el 21-02-2016. Ver: "Bolivia dijo "no" en referendo a otra reelección de Evo Morales", en *BBC News Mundo*, 24-02-2016, en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/02/160223_bolivia_evo_morales_referendo_resultado_ep> [15 noviembre 2023].
[636] Constitución Política del Estado, art. 168, en *Infoleyes*, en: <https://bolivia.infoleyes.com/articulo/8643> [17 noviembre 2023].
[637] "Bolivia dijo "no" en referendo a otra reelección de Evo Morales", op. cit.
[638] "El Tribunal Constitucional de Bolivia autoriza a Evo Morales a buscar la reelección como presidente sin límites", en *BBC News Mundo*, 29-11-2017, en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-42159445> [18 noviembre 2023].

de la cosmovisión andina como con el programa de difusión gubernamental acerca del Vivir Bien o *Suma Q'amaña* que estudiamos en el capítulo tres.[639]

Fig. 140. Mamani Mamani. *Pachamama*. Condominio *Wiphala* (2016).[640]

El principio de cuidado y respeto a la *Pachamama* quedó demostrado en muchos de los discursos del expresidente. La preocupación por la sostenibilidad ecológica venía de la mano de la defensa de la sabiduría de los pueblos indígenas y el reclamo de sus derechos en base a su forma de vida comunitaria sostenible con el planeta:

> […] Es urgente aprobar la declaración de los derechos de los pueblos indígenas del mundo, el derecho a la autodeterminación, el derecho a vivir en comunidad, en colectividad, el derecho a vivir en solidaridad, en reciprocidad, y fundamentalmente el derecho en vivir en hermandad. Hay regiones en comunidades que no hay propiedad privada, hay propiedad colectiva, los pueblos indígenas sólo queremos vivir bien, no mejor, vivir mejor es explotar, es saquear, es robar, pero vivir bien es vivir en hermandad. […] Los pueblos indígenas, los pobres, especialmente somos de la cultura de la vida y no de la cultura de la guerra, y este milenio realmente sea para defender la vida y para salvar a la humanidad, y si queremos salvar a la humanidad tenemos la obligación de salvar al

[639] Consultar "3.2.2. Representaciones para el *suma q'amaña* o Vivir Bien", cap. 3, pp. 200-217.
[640] Fotografía obtenida de las redes sociales del artista: "Mamani Mamani", en *Facebook*, en: <https://www.facebook.com/pg/mamani.mamani.bolivia/photos/?ref=page_internal> [18 noviembre 2023].

> planeta Tierra, los pueblos indígenas vivimos en armonía con la madre tierra, no solamente en reciprocidad, en solidaridad con el ser humano.[641]

El discurso de Morales estaba enfocado en legitimar su gobierno en base al respeto de las tradiciones indígenas, conectando con una larga memoria de siglos de lucha y la reciente experiencia de las movilizaciones sociales en defensa de los recursos naturales gestionados de manera colectiva, como son la tierra y el agua. El acceso al poder del partido MAS-IPSP, liderado por Morales, constituyó un verdadero "proceso de cambio" impulsado desde la centralidad del Estado como garantía de un modelo democrático que prometía ayudar al pueblo. El gobierno de un presidente aymara constituía un importante impulso en la historia de las rebeliones indígenas, contribuyendo al fortalecimiento de este grupo social, especialmente quechua-aymara. Es por ello que Morales llegó a afirmar que su intención era: "Cambiar Bolivia no con bala sino con voto, esa es la revolución democrática: […] un instrumento político del pueblo […] de la liberación […] para buscar la igualdad, […] paz con justicia social, esa llamada unidad en la diversidad."[642]

La legitimación de Evo Morales como gobernador indígena fue convenientemente justificada mediante eventos y manifestaciones simbólicas que pretendían vincular su presencia política en el Estado Plurinacional con la herencia ancestral de los Andes. Para la consecución de este objetivo, se realizaron diversas ceremonias en el sitio arqueológico de *Tiwanaku*, conmemorando su investidura de forma ritual a lo largo de sus mandatos como presidente de Bolivia. Estos actos oficiales se escenificaban repletos de símbolos que conectaban a Evo Morales con el legado precolombino. En un sentido similar, algunos murales del Condominio *Wiphala* adquirieron dobles connotaciones simbólicas. Si en un primer momento se trataban de representaciones que exaltaban la cosmovisión andina en relación con la jerarquía de poder en los Andes, reproducidas sobre los edificios promovidos por el Estado adquirían un nuevo valor propagandístico muy cercano a la figura del presidente. Estos murales son *Llokalla*, *Niño cóndor*, *Mallku* (fig. 141), *Hombre coca* (fig. 145), *Amauta*, *Kollasuyu* y, sobre todo, *Wiracocha* (fig. 142).

Este grupo representa el lado masculino: *chacha*, complementario al conjunto anterior que hemos visto encabezado por las mujeres (*warmi*) y la *Pachamama*. La misma fusión

[641] Evo Morales. "Discurso del presidente Evo Morales en su toma de posesión en el congreso nacional, 22-01-2006", en Francisco Pineda. *El cambio comenzó en Bolivia. Vida, pensamiento y acción de gobierno del primer presidente indígena*, Madrid, Almuzara, 2007, p. 171.
[642] Ibid., p. 127.

chachawarmi se encuentra también representada en uno de los murales, en forma de pareja abrazada durante su encuentro sexual, que vimos en el capítulo tres en relación a este tema (fig. 53, p. 253). Creemos que los murales que reproducen el lado masculino podrían comprenderse asociados a la figura de Evo Morales como gobernante. *Llokalla* y el *Niño cóndor* (fig. 141) se relacionan con el ímpetu juvenil y las promesas de futuro que traen las nuevas generaciones. De manera similar, el liderazgo de un joven Evo Morales, como dirigente cocalero, podría suponer el primer paso hacia la propuesta innovadora del MAS con capacidad para renovar el Estado. Por lo que es posible que Mamani Mamani haya querido transmitir este mensaje mediante sus imágenes, y más cuando el niño cóndor -como *mallku*- simboliza al líder que en su madurez guiará a su comunidad.

Fig. 141. Mamani Mamani. *Niño Cóndor* (dcha), *Mallku* (centro) y *Jamp'atu* (izq).

Las siguientes figuras, en cambio, responden a otros niveles de autoridad consolidada. Esta madurez se encuentra representada en el mural del cóndor cuyo título es *Mallku* (fig. 141), puesto que ostenta la mayor jerarquía de la especie animal debido a la altitud de su vuelo. El mismo título corresponde también a las cumbres de gran magnitud que destacan sobre la cordillera de los Andes. Según el *amauta* de *Tiwanaku* Policarpio Flores, los *achachilas* más importantes, reconocidos como *mallku* por su importancia sagrada son: Illimani, Illampu, Sajama, Qhapiya y Mururata.[643] El título de *mallku* como

[643] Policarpio Flores. *El hombre que volvió a nacer*, op. cit., p. 121.

nombramiento honorífico personal ha estado reservado de forma tradicional a los dirigentes sabios de las comunidades aymaras. Las palabras del *amauta* Policarpio nos ayudan a esclarecer la profundidad significativa de este cargo influyente que, en el programa artístico del Condominio *Wiphala,* se asociaría a la presidencia de Evo Morales:

> Antes no había presidente, había diferentes Mallkus, y esos Mallkus eran grandes sabios. […] Ellos trabajaban su tierra con su propio sudor, ellos mismos pastoreaban el ganado y también dirigían a las comunidades y las orientaban. El que salía Mallku era elegido por todos: el Jilir Mallku, el Taypi Mallku, el Sullka Mallku y el Chana Mallku.[644] En cada ayllu, en esos tiempos existían esas cuatro autoridades. […] Dentro del ayllu, de la marka, el nombre Mallku corresponde a una autoridad principal: es el padre, así como la Mama T'alla es la madre. […] El nombre de Mallku es sagrado. […] Un verdadero Mallku debe ver atrás y adelante. Llevarnos al futuro sin olvidar el pasado, cuidando a todos.[645]

Del fragmento del *amauta* deducimos que la figura del *Mallku* fue una autoridad que, en vez de gobernar de manera impositiva, sabía conducir como buen guía a su comunidad. La asunción de este cargo suponía una gran responsabilidad que no le excusaba de sus quehaceres diarios, debiendo trabajar para su propia subsistencia como cualquier otra persona. De esta descripción, el *amauta* deja entrever su postura: la figura moderna del presidente no sustituye los cargos comunales ancestrales. Y en el supuesto que el presidente aymara desee gobernar como líder indígena, según Policarpio Flores, debería ser como indica: respetando su gran responsabilidad delegada por el pueblo para el bien de todos, gobernando para un futuro prometedor sin olvidar las enseñanzas del pasado.

A pesar de las advertencias del *amauta*, podríamos establecer una cierta cercanía con la carrera política de Evo Morales. A pesar de que para ser *mallku* se ha de ser una persona con experiencia, de edad madura y estar casado, el requisito indispensable para tal cargo supone ganarse el respeto de toda su comunidad.[646] Es en este último punto que Evo coincide con la figura del *mallku*, cumpliendo fielmente, durante décadas, como dirigente sindical en defensa de los cocaleros del Chapare, en Cochabamba. Gracias a su eficiencia política conquistó el liderazgo del partido MAS-IPSP hasta alcanzar la presidencia de su país. El simbolismo del *mallku* -como dirigente- con el cóndor está claro: ambos vuelan

[644] La traducción de estos títulos se refiere en el libro de Policarpio Flores como: Mallku mayor, Mallku del centro, Mallku menor y el último Mallku. Ver: Ibid., p. 125.
[645] Ibid., pp. 215-216.
[646] Acerca de los requisitos de elección del *mallku*, ver nota nº45 en Muruchi Poma. *Evo Morales. De cocalero a presidente de Bolivia*, Barcelona, Flor del Viento, 2008, p. 44.

alto debido a su jerarquía, gracias a la experiencia acumulada y una visión aguda que les permite actuar con precisión ante los acontecimientos venideros.

Otras figuras representadas en los murales del *Condominio Wiphala*, como el *amauta*, responden también a un papel de autoridad y guía de las comunidades andinas, aunque en su caso se acerca al papel de sabio espiritual que conduce a las personas a través del conocimiento tradicional de la cosmovisión andina. En otros murales se encuentran personajes que figuran como otras variantes del ejercicio del poder. *Kollasuyu* responde a la figura del guerrero dispuesto a defender con su vida el territorio ancestral *kolla* de los aymaras.[647] Pero es el mural de *Wiracocha*, el señor de los báculos, el personaje con quien Evo Morales llegó a identificarse en sus investiduras como presidente. Se celebraron de forma paralela al oficialismo estatal, mediante rituales oficiados por *amautas* en *Tiwanaku*. Mamani Mamani también trabajó este icono como representación de su misión como pintor, cambiando los cetros por pinceles en *Chachapuma* (fig. 83, p. 300), y en su portada del calendario 2013: *Mamani Mamani y sus trece ñustas* (fig. 67, p. 271).

Fig. 142. Mamani Mamani. *Wiracocha* (centro), *Hombre coca* (izq), *Awicha* (ext. Izq.) Condominio *Wiphala.*

[647] En este trabajo analizamos una selección de murales del Condominio *Wiphala*. Otros murales como *Amauta, Kollasuyu, Awicha,* etc., pueden ser consultados en: Laura González. *Misión política y mística andina en los murales del Condominio Wiphala…*, op.cit.

La elección de la simbología solar que Evo Morales lució a la altura del pecho sobre el *unku* (túnica) y el *ch'uku* (gorro aymara de cuatro puntas), así como los bastones de mando que sostuvo en cada mano, contribuyeron a recrear el símbolo de *Wiracocha* de la Puerta del Sol de *Tiwanaku*. A lo largo de las décadas, los estudios andinos especularon acerca de la identificación de este personaje como divinidad solar, del fuego celeste relacionado con el rayo e incluso la posibilidad de un alto dirigente que demuestra su poder elevando sus cetros de mando. Veamos, comparando las siguientes imágenes (fig. 143 y 144), cómo el gesto de Evo Morales, acompañado de diversos atributos simbólicos, conllevan a reproducir un poderoso icono legendario con la intención de legitimar su poder entre los originarios.

Fig. 143. Evo Morales. Investidura ritual celebrada en *Tiwanaku*.

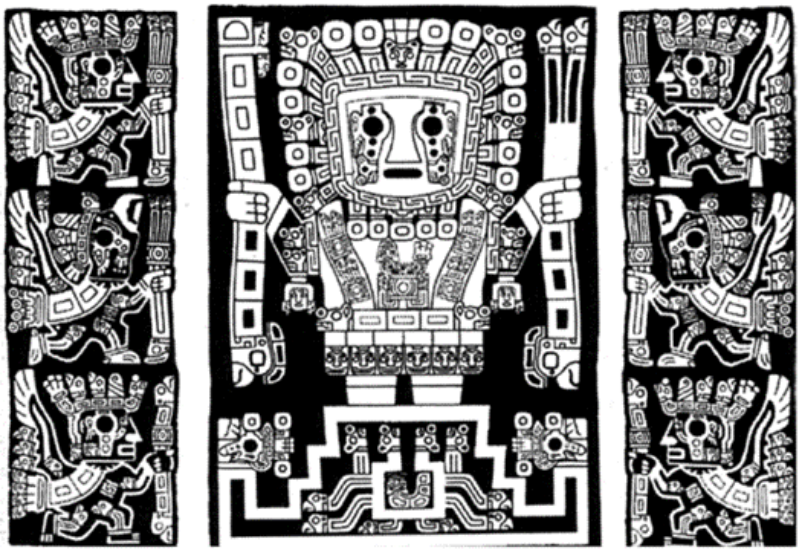

Fig. 144. *Wiracocha* de la puerta del sol. Diseño de Miller.

El *hombre coca* (fig. 145) constituye también un símil estratégico que concuerda con los esfuerzos llevados a cabo por Evo Morales en defensa de la producción de hoja de coca en el Chapare cochabambino. Su implicación como dirigente cocalero comenzó desde las bases de un sindicalismo que pretendía proteger a los productores. Él mismo fue cultivador de coca, al ser consciente de que constituía un mercado seguro gracias a su alta demanda en el interior del país. Su consumo tradicional ofrece diversas utilidades como complemento alimenticio, medicina y fundamento para la interacción social con usos también rituales. No obstante, a lo largo de los gobiernos de corte neoliberal, la hoja de coca fue penalizada por ser la materia prima a partir de la cual se elabora, mediante el añadido y reacción de diversas substancias químicas, la cocaína.[648]

Fig. 145. Mamani Mamani. *Hombre coca.*

Según el decreto ley 1008 del Régimen de la Coca y Sustancias Controladas impuesta en 1988, la zona de los Yungas del departamento de La Paz sería la única zona "legal" de producción de coca, con un límite de tan sólo 12.000ha que no llega a abastecer la

[648] "La hoja de coca y el dirigente cocalero", en Muruchi Poma. *Evo Morales*…, op. cit., pp. 61-96.

demanda de consumo tradicional. En cambio, la producción del Chapare se consideró "excedentaria" y supuestamente dedicada a la fabricación clandestina de cocaína, justificando así su completa erradicación. Estas directrices fueron promovidas por el gobierno de EE.UU. en el marco de su política antidrogas. Su negociación con los sucesivos gobiernos bolivianos pretendía la erradicación de los cultivos de coca a cambio de importantes subvenciones. Mientras tanto, contaban con la excusa perfecta para introducir fuerzas armadas estadounidenses en el país. Con el objetivo de erradicar los cocales, en 1983 se creó en Bolivia la Unidad Móvil de Patrullaje Rural (UMOPAR), fuertemente apoyada por los EE.UU.[649]

Ante la continua represión policial, los cocaleros se organizaron en sindicatos para defender sus cultivos, puesto que en muchos casos suponían la fuente de subsistencia de muchas familias. Cuando las minas de estaño de gestión estatal: Corporación Minera de Bolivia (COMIBOL) fueron privatizadas durante el gobierno de Víctor Paz Estensoro (1985), conllevó el despido de miles de trabajadores sin ser reubicados en otros puestos. Esto supuso una gran emigración hacia el Chapare, convirtiéndose muchos de ellos en productores de coca. El suceso logró acabar con la poderosa Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia (FSTMB), y muchos de ellos continuaron su lucha desde el sindicalismo cocalero.[650]

A finales de los ochenta, las presiones contra los cocaleros se recrudecieron hasta el punto de enfrentar ataques militares mientras se organizaban protestas en forma de marchas multitudinarias, bloqueos de caminos y huelgas de hambre. Evo Morales fue acumulando poder a la vez que prestigio durante la lucha sindical cocalera, aunque tuvo que enfrentar amenazas y diversos ataques hacia su persona, siendo detenido por la policía en diversas ocasiones. Mediante la "Marcha por la Vida, la Coca y la Soberanía Nacional" (1994), los cocaleros junto a Evo Morales alcanzaron gran resonancia en la opinión pública. Ganaron también la adhesión de los indígenas de la cordillera de los Andes, quienes les apoyaron a través de los 600km que median entre Villa Tunari y La Paz. Desde entonces, la defensa de la coca se convertiría en motivo de reivindicación nacional, en representación no sólo de los productores, sino también de los consumidores bajo el lema: "ni coca cero, ni cero indígenas".[651]

[649] Ibid., pp. 65, 71
[650] Ibid., pp. 76-77.
[651] Ibid., pp. 80-96.

En los murales del Condominio *Wiphala* observaremos que la hoja de coca aparece a veces como detalle decorativo y, en ocasiones, toma protagonismo a partir de una gran vistosidad. Este es el caso de la escultura del *taypi* (fig. 146 y 147), cuyas formas definen una gran hoja de *inalmama*. El discurso de exaltación del presidente hacia la hoja sagrada aparece representado nuevamente aquí por Mamani Mamani. La pieza también reúne la trilogía andina que conforman *Inti*, *Pachamama* y su *wawa*, de forma similar a las estructuras compositivas estudiadas en el capítulo cuatro.[652] Esta escultura se ubicó estratégicamente en medio de la plaza rodeada por los siete edificios del condominio, cumpliendo un papel centralizador que convoca y representa a la comunidad que allí habita. La monumentalidad de la hoja parece transmitir un mensaje de exaltación comparable a la convocatoria de Evo Morales y el movimiento cocalero, por la reivindicación de su consumo tradicional.

Fig. 146.Mamani Mamani. *Taypi* (frontal).

Fig. 147.Mamani Mamani. *Taypi* (posterior).

[652] Ver en el cap. 4, fig. 117, p. 379; fig. 119, p. 382.

En un sentido similar, resulta significativo el discurso del presidente ante las Naciones Unidas, cuando demostró que la hoja de coca siempre ha formado parte de la esencia cultural del pueblo boliviano, por lo que demandaba así su despenalización:

> Esta es la hoja de coca verde, no es la blanca que es la cocaína, esta hoja de coca representa la cultura andina, una hoja de coca que representa al medio ambiente y la esperanza de los pueblos. No es posible que la hoja de coca sea legal para la Coca-Cola y la hoja de coca sea ilegal para otros consumos medicinales en nuestro país, y en el mundo entero. Queremos decirles a las Naciones Unidas que es importante que conozcan científicamente con las universidades […]. Se ha demostrado que la hoja de coca no hace daño a la salud humana. Como productores de hoja de coca, no habrá libre cultivo de coca, pero tampoco habrá cero de coca. […] Cero de coca es como hablar de cero quechuas, aymaras, mojeños, chiquitanos en mi país. Eso terminó en nuestro gobierno. Quiero decir con mucho respeto al gobierno de Estados Unidos: no vamos a cambiar nada, no necesitamos chantajes ni amenazas. Las llamadas "certificación" o "descertificación" de la lucha contra el narcotráfico simplemente es un instrumento de recolonización o colonización a los países andinos. Eso no aceptamos, eso no permitimos.[653]

La representación de la hoja de coca suele ser habitual en el arte de Mamani Mamani, como hemos visto a lo largo del presente trabajo. Y sigue presente en otros murales cuyo comitente también ha sido el Estado gobernado por el equipo de Evo Morales. La nueva sede gubernamental erigida por el presidente, denominada Casa Grande del Pueblo (2018), reúne dos importantes murales del mismo pintor con temáticas similares al Condominio *Wiphala*. La simbología de *Wiracocha* con los cetros de mando enmarcan los grandes símbolos del Estado Plurinacional: una *wiphala* en forma de *chakana,* compuesta por diferentes rostros, otorga refugio en su centro a la sagrada *inalmama* (fig. 148).

[653] Evo Morales. "Discurso de Evo Morales ante las Naciones Unidas…", op.cit., pp. 168-169.

Fig. 148. Mamani Mamani. Murales de la Casa Grande del Pueblo. (2018).[654]

Los ejemplos estudiados ilustran el discurso político de Evo Morales y la ideología representativa del Estado Plurinacional. La elección del arte de Mamani Mamani, como representante de la idea del Vivir Bien adoptada por el gobierno, partía del interés que ambos demostraban hacia la exaltación de la cosmovisión andina como acervo cultural representativo de la identidad indígena. En el siguiente apartado observaremos otros casos de murales que defienden la misma línea de pensamiento dentro del programa de las relaciones internacionales. Comprobaremos a través de su análisis las mismas directrices de enaltecimiento de la diversidad cultural boliviana, que refuerzan los vínculos entre distintos países a través de las imágenes de Mamani Mamani.

5.2. La cosmovisión indígena como política exterior. Decoraciones monumentales internacionales

Los murales que estudiaremos a continuación están relacionados con la gestión política internacional de Bolivia. A lo largo del capítulo dos, en referencia a la trayectoria del artista y la consumación de su éxito profesional, mencionamos que a menudo su estrategia expositiva contaba con el apoyo de las embajadas de Bolivia en el extranjero. Aunque nos

[654] Fotografía recuperada de Rose Cocks. "Casa Grande del Pueblo", 24-09-2018, en *Bolivian Express Magazine*, en: <https://bolivianexpress.org/blog/posts/casa-grande-del-pueblo> [13 diciembre 2023].

enfoquemos aquí en cuatro ejemplos concretos, no debemos olvidar que forman parte del intenso programa representacional del país que Mamani Mamani inició a partir de 1997. Fue EE.UU. el primer país extranjero en donde impactó la presencia de su arte, en el Museo del Indio Americano.[655]

La visibilidad alcanzada en ese museo y la gira que el artista llevó a cabo en otras ciudades de los EE.UU. pronto dieron paso a exposiciones internacionales de arte como la de Hannover, cuando representó al pabellón Bolivia en el año 2.000. Ya por entonces, diversos actores relacionados con la política internacional contribuyeron a disponer nuevos espacios en el exterior para la promoción del pintor. Los festivales, algunas bienales de arte y galerías internacionales también formarán parte de su agenda, organizada a menudo a partir de viajes alrededor del mundo, gracias a las gestiones culturales realizadas desde las diferentes embajadas bolivianas. En ese tiempo detectamos los inicios del segundo momento de reconocimiento del pintor, situado entre 1991-2009. Algunos de los espacios expositivos que mantuvieron un vínculo político a partir del arte de Mamani Mamani fueron: el Banco Interamericano de Desarrollo, en Washington, la Feria Universal de Aichi, en Japón, o el Espacio de la Comunidad Andina de Naciones, en Lima, Perú. [656]

A lo largo de su segunda fase de reconocimiento, que ubicamos entre 2009-2013, sus exposiciones internacionales aumentaron, lo que contribuyó también a elevar el prestigio del artista en su país. En base a su experiencia, en una entrevista personal con el pintor, afirmaba convencido que, para alcanzar el reconocimiento nacional, es menester conseguirlo antes en el extranjero, o al menos, dice ser así en Bolivia.[657] Cuando en el 2009 Evo Morales promulgó la nueva Constitución boliviana, se promovieron actividades propagandísticas en el sector cultural, dinamizadas mediante la creación del Ministerio de Culturas. Esta entidad llegaría a convertirse en un importante aliado para Mamani Mamani, puesto que ambos comparten la perspectiva común de difusión de la identidad indígena. Tras organizar una importante exposición en el Museo Nacional de Arte de Bolivia en el mismo año, su prestigio como artista aumentó, impulsando nuevas actividades en el exterior. A partir de entonces, volvió a exponer en el Museo del Indio Americano y nuevos festivales de arte, así como subastas benéficas de sus obras en el

[655] Consultar cap.2, pp. 114-116. La Organización de los Estados Americanos (OEA) le dedicó en 1998 el artículo "Bright colors, Deep source", publicado en la revista Américas, ver p. 116.
[656] Consultar en el cap. 2, "Consolidación inicial (1991 – 2009)", pp. 112-129.
[657] Comunicación personal con el pintor. (20 abril 2022).

escenario de organizaciones internacionales importantes como UNICEF. Sin duda fue un momento significativo para el artista que afianzó su relación con el gobierno de Bolivia como representante visual de su ideología.

Gracias a este reconocimiento, el arte de Mamani Mamani ha llegado a convertirse en la imagen del país como "marca Bolivia". El pintor se encuentra en la actualidad disfrutando de una etapa que denominamos "alta consolidación", iniciada hacia 2013. Desde entonces, sus giras internacionales se desarrollaron a un ritmo frenético, en una combinación de países como EE.UU., Europa, India, Dubai, China, Japón y Corea. Estas muestras conmemoraban periodos concretos de relaciones diplomáticas internacionales, lo que significaba el despliegue representacional de la soberanía del gobierno boliviano a través de la obra del pintor.

Bajo el mando del equipo de Evo Morales, Bolivia propuso llevar su "proceso de cambio" y su "revolución democrática cultural" más allá de las fronteras del país. La política exterior del MAS pretendía renovar sus relaciones internacionales fortaleciendo su posición a través de una representación diplomática activa que contrastaba con las directrices de los anteriores gobiernos neoliberales. Por entonces, el Estado boliviano era sumiso no sólo a los intereses de su oligarquía, sino también a los manejos políticos de las grandes potencias globales como los EE.UU. La dinámica de las relaciones exteriores de los gobiernos previos al MAS se situaba en el marco de una obediencia casi colonial al imperialismo, bajo una dependencia económica que les comprometía a cooperar a favor de los intereses foráneos en detrimento de la nación.[658]

A lo largo del capítulo primero pudimos comprobar cómo Bolivia, a pesar de conquistar su independencia, se encontraba sumida en una estructura sociopolítica de herencia colonial. Afectada por diversos factores, con el agravante de un extractivismo dirigido a saciar el enriquecimiento de la élite, tuvo que enfrentar una crisis progresiva que las legislaciones gubernamentales no supieron resolver, dilatando la agonía del país y la desesperación de su mayoría social.[659]

---

[658] Pável Alemán Benítez. "La política exterior del gobierno de Evo Morales frente a un entorno desfavorable en Sudamérica.", en *UH*, nº290, La Habana, 2020, en: <http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0253-92762020000200268> [15 diciembre 2023].

[659] Consultar "1.1. El proceso de construcción de la identidad (pluri)nacional boliviana", cap. 1, pp. 37-47.

El relevo dirigido a manos del MAS significó un giro importante en la dinámica del país que aplicaba los nuevos principios constitucionales en la proyección de su política exterior. Apostó principalmente por la demostración de la identidad plurinacional del país como *leitmotiv* de su estrategia política, con la promesa de favorecer los intereses del pueblo. Este principio socialista, acorde con el ideario del partido MAS, posiciona la soberanía nacional como herramienta representativa dispuesta a favorecer a sus ciudadanos, en un dinamismo que contrasta con la anterior falta de iniciativas para la sociedad boliviana durante los gobiernos anteriores.[660]

La habilidad del gobierno de Evo Morales en las relaciones exteriores se centró en exportar una imagen acorde a los principios de la cosmovisión indígena mediante el paradigma del Vivir Bien, cuyos preceptos ya estudiamos a lo largo del capítulo tres.[661] En base a este objetivo se creó la "diplomacia de los pueblos" para contribuir a fortalecer la esencia identitaria del Estado Plurinacional, que desde los fundamentos del pensamiento indígena proponía nuevas formas de relación entre Estados. Por ejemplo, según la ley del *ayni* se procura mantener relaciones diplomáticas armónicas desde una perspectiva equitativa y complementaria de respeto mutuo. Esta propuesta evitaría las prácticas anteriores de dominio hegemónico de las grandes potencias, en base a la desigualdad y la injusticia social ejercida sobre otros países.[662] Como promotor de estas ideas, quien fue ministro de relaciones exteriores, David Choquehuanca, hablaba así:

> Estos nuestros saberes ancestrales, […] formas propias de organización que nos permitían vivir bien, que nos permitían una vida equilibrada, no solamente entre las personas, sino que nos permitía una vida equilibrada entre el hombre y la naturaleza. Eso es lo que queremos compartir con el mundo, a eso llamamos nosotros la Diplomacia de los Pueblos.[663]

La cita fue rescatada por Esteban Ticona Alejo, director de la Academia Diplomática de la Cancillería de Bolivia -que cambió a denominarse Academia Diplomática Plurinacional- y ejerció ese cargo durante los años 2007-2011. Recurre a las palabras del

---

[660] Ministerio de Relaciones Exteriores del Estado Plurinacional de Bolivia. *La revolución democrática y cultural y su política exterior (memoria 2006-2013)*, La Paz, 2014, p. 103.
[661] Consultar "3.2.2. Representaciones para el suma q'amaña o Vivir Bien", cap. 3, pp. 200-217.
[662] Esteban Ticona Alejo. "De la diplomacia colonial a la diplomacia de los pueblos", en *La migraña. Revista de Análisis Político*, n° 19, 2016, pp. 40-45, en: <https://migrana.vicepresidencia.gob.bo/articulos/de-ladiplomacia-colonial-a-la-diplomacia-de-los-pueblos/> [16 diciembre 2023].
[663] Entrevista a David Choquehuanca, 06-07-2006, en ibid., p. 43.

canciller para expresar la exclusividad de la diplomacia boliviana, que nació a través del pensamiento indígena y su filosofía de vida, siendo Choquehuanca uno de sus principales divulgadores. En un artículo de una revista gubernamental dedicada a las ciencias sociales, escribe acerca de su experiencia como director de la Academia Diplomática. Tras encontrar la institución sin alumnos, inició una serie de actividades de difusión mediante la invitación de personajes influyentes relacionados con el mundo indígena. De esa experiencia colectiva se concretaron las directrices para la enseñanza académica. En base a esos principios, Ticona destaca: "[…] no sólo se buscaba buenos burócratas en relaciones internacionales, sino la formación de intelectuales de alto nivel, comprometidos con los intereses nacionales y solidarios con procesos de cambio a nivel internacional."[664]

Tal afirmación concierne al decurso de este apartado, puesto que menciona, además, la creación de un programa diplomático dirigido exclusivamente a "connotados artistas bolivianos" destinados a esa misión.[665] Esteban Ticona comenta que gracias a la visita de dos componentes del grupo musical Sagrada Coca y su petición: "queremos ser del proceso de cambio, haciendo lo que sabemos hacer y hacia el mundo." Comenzó la impartición de la enseñanza dirigida a formar artistas nacionales en diplomacia. Las informaciones de Ticona conducen a pensar en la posibilidad de que Mamani Mamani estuviera entre esa lista de "connotados artistas", instruidos por el Estado como piezas clave en su representación exterior. De hecho, la presencia internacional del pintor coincide en su trayectoria con la gestión directiva de la Academia Diplomática de Ticona, a lo largo de su etapa de consolidación, y más especialmente entre 2009-2013.

La propuesta de Esteban Ticona ejemplificaba la necesidad del Estado Plurinacional de exportar su representación ideológica más allá del discurso verbal, habitualmente centrado en la difusión de conceptos aymaras o quechuas trasladados a la acción política. La formación de artistas nacionales reconocidos, como embajadores de la "marca Bolivia", suponía una buena estrategia para transmitir el sentimiento de pertenencia identitaria en el exterior. De esta forma, el arte nacional adquiere un protagonismo cercano a un activismo político al servicio del Estado, particularmente cuando las formas artísticas consiguen evocar formas de pensamiento indígena como ejemplos de

[664] Esteban Ticona Alejo. "De la diplomacia colonial a la diplomacia de los pueblos", op. cit., p. 43.
[665] Esteban Ticona se refiere así a este conjunto de artistas sin especificar sus nombres -con la excepción del grupo musical femenino Sagrada Coca-, tan sólo aclara que fueron artistas de diversos géneros entre los que había pintores. En Idem.

plurinacionalidad boliviana. Sin lugar a dudas, este fue el caso de Mamani Mamani y su efusiva acogida internacional, promovida principalmente a través de las embajadas bolivianas. Como ejemplo de lo dicho, las palabras de Jorge Mansilla Torres, embajador de Bolivia en México, en su discurso de apertura de una exposición que el pintor realizó en ese país en 2008, resultan ilustrativas:

> Mamani Mamani es un hombre que se identifica con el proceso democrático que está cambiando las estructuras de Bolivia. Trae este hombre el color definido de la opción originaria boliviana, desde la albura de la nieve andina hasta el verde amazónico de la selva, en el oriente por donde sale el sol. Evo Morales Ayma y todos los que estamos involucrados en este trance revolucionario y pacífico buscamos refundar la patria para que sea más fraterna y justa, armónica y compactada como cualesquiera de las pinturas de este artista. Una patria en donde el hombre y los pueblos se ensamblen en el espacio pictórico de la solidaridad y exhiban su multiplicidad, dentro de la unidad necesaria del cuadro plurinacional que el mundo y los tiempos están viendo en Bolivia.[666]

El ejercicio representacional con que el arte de Mamani Mamani simboliza el momento político de Bolivia, queda expresado como indica el embajador. Veamos ahora algunos murales realizados por el artista, que a su vez consiguen plasmar ciertas acciones políticas llevadas a cabo por el gobierno boliviano ante los organismos internacionales. El mural *Pachamama* (fig. 149), a pesar de ser uno de los temas iconográficos más difundidos del arte del pintor, ubicado en el contexto de la política exterior adquiere nuevas funciones simbólicas complementarias. En el capítulo tres, dedicado a la cosmovisión andina, ya vimos cómo Mamani Mamani ilustraba la naturaleza andina como personificación, como "madre de la vida".[667]

Su imagen en el mural de Colombia consigue resumir el principio difundido por el gobierno boliviano del Vivir Bien y, en especial, la premisa de vivir en armonía entre las personas y el territorio que habitan, al comprender la naturaleza y los recursos naturales como un conjunto unificado interdependiente. Representar a la *Pachamama*, en un país latinoamericano como Colombia, consigue establecer lazos de fraternidad en relación a la representación de la Madre Naturaleza de los pueblos indígenas. El hecho de ser un

[666] Jorge Mansilla. "Discurso de Jorge Mansilla Torres en la exposición de Mamani Mamani: Toda la energía de los Andes para México, Museo José Luis Cuevas, México D.F (26 de mayo de 2008)", en *Mantología*, 2013, en: <http://www.mantologia.com/con-el-color-mamani-de-mamani/> [03 mayo 2017], citado en Laura González Tinoco. *Empoderamiento aymara*…, op.cit., p. 25.
[667] Ver en el cap. 3 las siguientes figuras: 49 (p. 243), 57 (p. 259), 58 (p. 261).

país que comparte geografía andina y parte de la historia inca -puesto que el imperio del *Tawantinsuyu* llegó hasta el sur de Colombia- contribuye a establecer cierta cercanía como fundamento de las relaciones bilaterales entre estos Estados.

Fig. 149. Mamani Mamani. *Pachamama*. (2015).

La importancia de la Declaración Universal de los Derechos de la Madre Tierra (12 octubre 2012), reivindicada durante el gobierno de Evo Morales, es comparable a la insistencia en el tema de la *Pachamama* por el pintor. La necesidad de promover el respeto hacia la Madre Tierra se transmite -tanto por el gobierno como el artista- de forma muy similar a la veneración que demuestran las naciones indígenas. Es por ello que Mamani Mamani siempre la representa mediante una impactante corporeidad, como vemos en el mural *Pachamama* (fig.149). Por otra parte, la fecha de ratificación de los Derechos de la Madre Tierra constituye un símbolo de descolonización y un nuevo respaldo a la reivindicación indígena, puesto que coincide con el Día de la Hispanidad, que conmemora la llegada de Colón -el 12 de octubre de 1492- al continente americano. Como antecedente, el 22 de abril de 2009, la Asociación General de las Naciones Unidas declaró ese día como "Día Internacional de la Madre Tierra". En la misma ocasión, el presidente boliviano propuso la creación de un documento que recogiera los derechos de la Madre Tierra entendiéndola como un organismo universal que concierne a todos respetar,

reconociendo su derecho a la vida, a la regeneración de su biocapacidad, a su libertad de vivir sin contaminación y, en resumen, a vivir en armonía.[668]

La propuesta contribuyó a enriquecer el debate acerca del desarrollo sostenible, por lo que, durante la Conferencia de las Naciones Unidas celebrada en Río de Janeiro, en el 2012, los jefes de Estado acordaron que:

> El planeta Tierra y sus ecosistemas son nuestro hogar, […] Madre Tierra es una expresión común en muchos países y regiones, y observamos que algunos países reconocen los derechos de la naturaleza en el contexto de la promoción del desarrollo sostenible. […] Estamos convencidos de que, para lograr un justo equilibrio entre las necesidades económicas, sociales y ambientales de las generaciones presentes y futuras, es necesario promover la armonía con la naturaleza.[669]

En relación con la promoción del desarrollo sostenible, investigadores bolivianos como Jorge Quiroga Canaviri plantearon un nuevo enfoque para el avance del sistema socioeconómico, válido tanto en el plano nacional como en la esfera internacional. Fue denominado "bioeconomía ande-amazónica", como término que teoriza aquellas prácticas económicas cuyos principios se concentran en respetar la vida, fomentando negocios respetuosos con el medio ambiente y las personas que lo habitan. Su investigación comenzó a lo largo del año 2009, según comenta, cuando se promulgó la nueva Constitución del Estado Plurinacional de Bolivia. Los principios de esta, centrados en el Vivir Bien y la vida en armonía con la Madre Tierra, inspiraron sus investigaciones dando como resultado una expectante atención internacional en los últimos años.[670]

Tras la convención internacional de las Naciones Unidas, celebrada en Río de Janeiro coincidiendo con la época solsticial (20-22 de junio del 2012), el Estado Plurinacional celebró el solsticio de verano (21 de diciembre) de forma multitudinaria en la isla del Sol, bajo el título: *Cerrando el ciclo del no tiempo y recibiendo el nuevo ciclo: Tiempo de equilibrio y armonía para la Madre Tierra (Pachakuti)*. El encuentro internacional en el

---

[668] Ministerio de Relaciones Exteriores del Estado Plurinacional de Bolivia. *La revolución democrática y cultural y su política exterior*…, op. cit., p. 87; Fernando Huanacuni Mamani. "Los derechos de la madre tierra", en *Revista jurídica derecho*, vol.3, nº1, junio 2016, en: <http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2413-28102016000100012> [19 diciembre 2023].

[669] Conferencia de las Naciones Unidas sobre Desarrollo Sostenible. *El futuro que queremos*, 20-22 junio 2012, Río de Janeiro, Brasil, párrafos 39-41 del Documento Final A/RES/66/288, citado en ibid., p. 88.

[670] Jorge León Quiroga Canaviri. Comunicación personal. (11 diciembre 2023). Entre sus investigaciones más importantes, destaca: Jorge León Quiroga Canaviri; Marcelo Eduardo Zaiduni Salazar. *La bioeconomía ande-amazónica*…, op. cit.

lago Titicaca significaba el anuncio a la humanidad del fin de la crisis y del desequilibrio para comenzar el nuevo ciclo que anunciaban las antiguas profecías andinas. El nuevo *pachakuti* representado por el Estado Plurinacional prometía mejores tiempos y el retorno del equilibrio perdido desde la colonización. En definitiva, el "no tiempo" quedaba atrás para iniciar un tiempo "auténtico". De forma simbólica, el colectivo indígena y los pueblos de Bolivia, como mayoría plurinacional, reforzaban nuevamente su poder mediante su representación democrática a cargo del presidente indígena Evo Morales.

En dicho evento, la *Pachamama* fue festejada como símbolo testimonial de una nueva etapa en que se verían respetados los derechos de los pueblos indígenas. En la misma celebración fue presentada la obra de Mamani Mamani: *Tiempo de pachakuti* (fig. 150), convertida en mural en el mismo año, en el Salón Negro de la Gobernación de La Paz. Aunque la obra fue ideada como encargo nacional en un entorno de uso privado gubernamental, comparte un simbolismo que llegó a trasladarse al ámbito internacional. Sobre todo, fue así debido al impacto mediático que causó la celebración del solsticio, dirigiendo su mensaje no sólo a la nación, sino a toda la humanidad con el pretexto de la necesidad de respetar la universalidad de los derechos de la Madre Tierra. Mamani Mamani recrea su imagen andina con la pretensión de exaltar el nuevo tiempo en el que Bolivia se muestra fuerte y soberana, gracias a la revalorización de sus culturas locales.[671]

[671] Embajada del Estado Plurinacional de Bolivia en Alemania. "Bolivia celebra el día de la descolonización y convoca en Encuentro Internacional Solsticio de Verano: 21-12-2012", comunicado de prensa nº11, 11-10-2012, en *Bolivia.de*, en: <http://www.bolivia.de/fileadmin/Dokumente/Presse-Medien_Dt+Sp/Presseerklaerungen/Pressemitteilung11-Dia-de-la-Descolonizacion-Botschaft-Bolivien.pdf> [19 diciembre 2023].

Fig. 150. Mamani Mamani. *Tiempo de Pachakuti* (2012).

Otro ejemplo de decoración monumental del pintor lo encontramos en Santiago de Chile, mediante la realización de una de las tres "Cruces de las Virtudes" (fig. 151), dedicadas a la visita del Papa Francisco a la ciudad, en 2018. Mamani Mamani pintó la cruz de la caridad mediante su estilo característico, con la voluntad de reflejar los tres espacios constitutivos de la realidad material y espiritual de la cosmovisión andina: *alajpacha*, *akapacha* y *mankhapacha*. En la representación central podemos reconocer nuevamente la imagen de la *Pachamama*, acompañada de otros símbolos habituales como la *chakana* y la simetría equitativa entre el sol y la luna. Una apreciación de la obra con mayor detalle nos lleva a recordar algunas de las imágenes que estudiamos en el capítulo cuarto, dedicado a los tiempos de la colonización española y la simbiosis cultural entre la religión católica y la espiritualidad andina. En relación a este fenómeno, el artista vuelve a representar la idea del ángel cristiano-andino. Su ubicación entre el límite divisorio de los colores amarillo y violeta tiende a afirmar sus palabras, cuando asegura que esta obra demuestra la hermandad entre dos países.[672]

[672] "El boliviano Mamani Mamani pintó cruz para recibir al Papa en Chile", en *eju.tv*, 17-01-2018, en: <https://eju.tv/2018/01/el-boliviano-mamani-mamani-pinto-cruz-para-recibir-al-papa-en-chile/> [19 diciembre 2023].

Fig. 151. Mamani Mamani. *Cruz de la caridad*. (2018).

En relación a la religión, el gobierno plurinacional se declara en su Constitución como independiente de esta, cuando en la anterior se reconocía a la Iglesia Católica como religión oficial del Estado. No obstante, se establece una total libertad de cultos. Desde entonces, las ceremonias estatales y protocolares cambiaron para acercarse a la espiritualidad ande-amazónica.[673] Las prácticas rituales de agradecimiento a la *Pachamama*, que vimos a lo largo del capítulo tres, dedicado a la cosmovisión andina, serán habituales en el ámbito público. La entrega de ofrendas dedicadas a la Madre Tierra mediante el fuego, las *ch'allas*, las *milluchadas*, o el festejo de días clave en el calendario quechua-aymara, acompañados de danzas que todavía resguardan un sentido ritual, siguen formando parte de los procesos políticos del Estado Plurinacional.[674]

Desde la Academia Diplomática Plurinacional se promovieron ceremonias protocolares que tienen que ver con antiguas formas de diplomacia andina practicadas desde época precolombina. Tanto el *akhulliku* (mascado de coca) como el *apthapi* (banquete

[673] Jorge Eduardo Velarde Rosso. "Iglesia-religión-Estado en el gobierno de Evo Morales", en *Revista ciencia y cultura*, nº26, La Paz, 2011, en: <http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232011000100006> [20 diciembre 2023].
[674] Ver cap. 3, pp. 187-189; 337-344.

comunitario) forman parte de la ritualidad protocolar aplicada a partir del mandato de Evo Morales. La cruz de Mamani Mamani refiere sutilmente el carácter sagrado y conciliador de la hoja de coca al figurar en el centro de la composición, enmarcando la presencia de la *Pachamama*. Según Esteban Ticona, se le atribuyen los mismos usos y propiedades que desde la época precolombina:

> […] Los participantes en el acto entraban a un proceso oral sagrado o ceremonial, en igualdad de condiciones y con los mismos derechos. Se dice que en el akhulli se tenía que agotar la conversación dentro de los marcos amistosos, dejando de lado los odios y resentimientos, hasta encontrar una solución para las partes y "hasta que pose el cóndor sobre el pijchu". Con esta transmisión oral se quiere decir que en el akhulli se acullicaba tanta coca que se formaba un promontorio muy alto con el pijchu o coca masticada y sacada de la boca.[675]

Las explicaciones de Ticona dan cuenta de la función social que la hoja de coca cumplía en las relaciones sociales y, especialmente, en las negociaciones diplomáticas. Debido a estos usos de la *inalmama*, como hoja sagrada de los pueblos andinos, no es de extrañar que Mamani Mamani la represente en un símbolo religioso -aunque católico- como la cruz latina. Además, en relación con la explicación de su obra, cuando menciona que representa la hermandad entre dos naciones, comprendemos que la presencia de la hoja de coca justifica esa relación en términos amigables de respeto e igualdad.

Nos detendremos ahora en analizar un último ejemplo que el pintor realizó recientemente en forma de un extenso mural en Filadelfia. El proyecto fue gestionado por Catherine Bartch, directora del *Center for Latin American and Latinx Studies*, perteneciente a la Universidad de Pensilvania. Y se inauguró en el año 2023 bajo el título *Mallkuanka. Vuelo sur-norte de colores* (fig. 152). La obra es el resultado de un conjunto de imágenes que reproducen muchas de las obras de la trayectoria del pintor. Su intención principal se concentra en ofrecer al espectador un compendio visual que le transmita la profundidad simbólica de la cosmovisión andina. La mayoría constituyen pinturas ampliamente difundidas a lo largo de la actividad expositiva y divulgativa del pintor, analizadas en profundidad en el capítulo tres, cuando estudiamos la cosmovisión andina en el arte de Mamani Mamani.

[675] Esteban Ticona. "De la diplomacia colonial…", op. cit., p. 44.

Fig. 152. Mamani Mamani. *Mallkuanka. Vuelo sur-norte de colores*. (2023).

La figura central del mural adquiere la mayor relevancia en esta obra. Mamani Mamani reproduce su habitual representación de la *Pachamama* rodeada de hojas de coca resplandecientes y, sobre ella, un ave bicéfala con sus alas extendidas. Con este gesto, el pintor dedica sus buenos deseos de unión hermanada entre naciones, al representar la cabeza del cóndor (América del Sur) y del águila (Norteamérica) fusionadas para acompañar a la Madre Tierra. Esta visión se corresponde con la plasmación de la profecía popular que anuncia un tiempo en el que las dos aves acudirán a su encuentro para acompasar su vuelo en el firmamento. Si bien las prácticas chamánicas identifican la reunión de estos animales con la adquisición de la sabiduría, al unificar la mente -el águila- con el corazón -el cóndor-, durante la hegemonía global de los EE.UU., tomando ventaja sobre América latina, la metáfora cambió para simbolizar la cooperación -simulada y desigual- entre las dos Américas. Lo que constituye a día de hoy una visión altamente controvertida, debido al historial de fricciones entre las relaciones internacionales de estos dos frentes.[676]

[676] Patricia Noriega Rivera. "El vuelo de águila y el cóndor: Historia de un yachak", en *Universidad Politécnica Salesiana de Ecuador*, 2010, en: <https://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/10463> [22 diciembre 2023]; Milton Carlos Bragatti. "El águila y el cóndor: conflictos y tensiones en Sudamérica y la construcción del consejo de defensa de la UNASUR", en *Revista conjeturas sociológicas*, Universidad de El Salvador, 2015, en: <https://revistas.ues.edu.sv/index.php/conjsociologicas/article/view/165> [22 diciembre 2023].

La imagen de la *Pachamama* alberga en un primer nivel las figuras enfrentadas de un hombre y una mujer indígenas que alzan el bastón de mando y la *wiphala* como líderes convocando a su llamada. En este caso, Mamani Mamani representa a los personajes Tupac Katari y Bartolina Sisa (fig. 153) como símbolos de rebelión del colectivo indígena frente al sistema opresor. Como ya comentamos, la insurgencia indígena fue continua a lo largo de la colonia española, siendo el ciclo rebelde aymara-quechua de los años 1780-1783 el movimiento precursor de la independencia americana. Diversos levantamientos incitados por los hermanos Katari, cerca de Charcas; la familia Tupaq Amaru, próxima a Cuzco; y Tupaq Katari, en La Paz, significaron la movilización del antiguo *kollasuyu* contra el yugo colonial.[677]

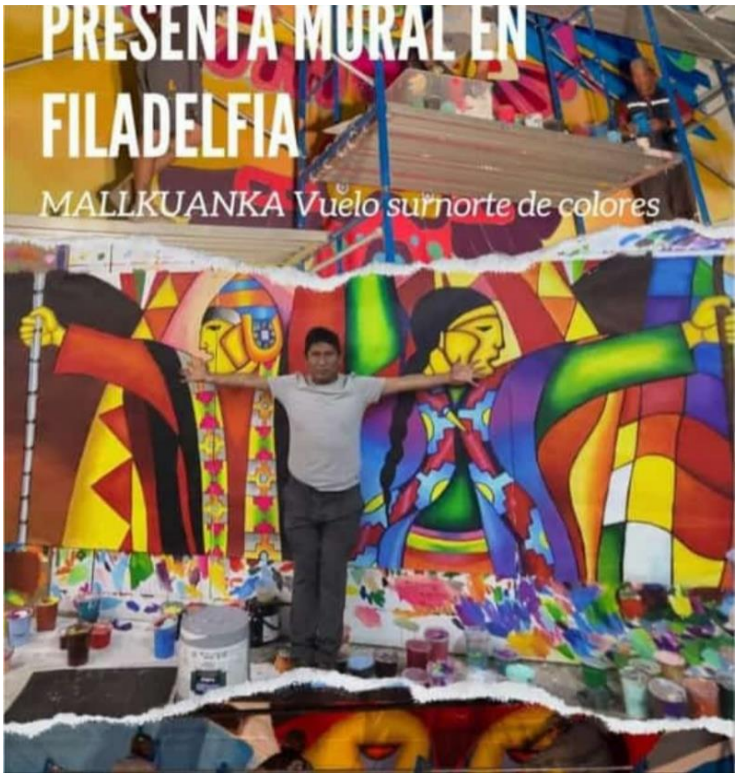

Fig. 153. Mamani Mamani. Detalle de *Mallkuanka.* (2023).

Julián Apaza se hizo llamar Tupac Katari en honor de los líderes indígenas precedentes, de Tupac Amaru, con quien se había reunido años antes, recorriendo el altiplano boliviano y peruano para organizar su movimiento, y de Tomás Katari. Mediante este nombre

[677] Víctor Hugo Cárdenas. "La lucha de un pueblo", en Xavier Albó (Comp.) *Raíces de América. El mundo aymara*, op. cit., pp. 499-500.

deseaba demostrar la continuidad unitaria de la revolución andina. El líder consiguió movilizar a las masas indígenas para sitiar la ciudad de La Paz en 1781, atacando también Oruro y Puno. Fueron grandes aliados y compañeros de lucha su propia esposa, Bartolina Sisa, su hermana Gregoria Apaza y Andrés Tupac Amaru, el joven sobrino de Tupac Amaru, que retomó su causa rebelde cuando su tío fue capturado y asesinado.[678]

El coraje aguerrido de Bartolina Sisa quedó demostrado cuando lideraba las tropas en suplencia de su marido, cuando él se alejaba del grupo para enfrentar al ejército español que pretendía romper el cerco que bloqueaba el acceso a La Paz. Ella también dirigió algunas incursiones a los suburbios de la misma ciudad. La hermana de Tupac Katari, Gregoria Apaza, compartía un talante similar, llegando a comandar junto a Andrés Tupac Amaru el sitio y arrasamiento de Sorata. Tras la captura de los esposos, fueron juzgados y sentenciados a muerte. Él fue desmembrado mediante la tracción de cuatro caballos y ella arrastrada por un caballo y luego ahorcada. Se exterminaron a todos los familiares y otros líderes de la insurrección, arrasando las comunidades rebeldes como castigo. No obstante, a pesar de la derrota, los líderes andinos se convirtieron en símbolos de lucha por la liberación indígena. Con el tiempo sucedieron otras rebeliones, como la de Pablo Zárate Willka a finales del siglo XIX, en Bolivia, o el movimiento de Rumi Maki a principios del siglo XX, en Perú. El movimiento katarista, primero en Bolivia hacia 1971, y más tarde en el sur de Perú, se formó en recuerdo de los levantamientos indígenas de finales del siglo XVIII, en honor de los líderes Katari.[679]

La incorporación de los líderes aymaras en el mural de Mamani Mamani adopta un sentido que apunta a ensalzar la consecución triunfal de su legado revolucionario. Más allá de la conquista del poder estatal por el presidente indígena Evo Morales quién, llegó a su posición recordando las palabras de Tupac Katari: “Hoy muero, pero volveré y seré millones.” Quizás la mayor victoria del colectivo indígena trasciende los objetivos políticos que aseguran el poder a corto plazo, siendo la afirmación de sus raíces identitarias ante el panorama internacional su mayor reconquista en el presente. En este sentido, fue clave la aprobación de la Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas (2007), incluida como ley en la Constitución del Estado Plurinacional (2009).

[678] Ibid., pp. 502-503.
[679] Ibid., pp. 505-506, 512, 515, 523.

***

A través de este capítulo hemos presenciado la estrategia de reafirmación ideológica que el Estado Plurinacional llevó a cabo como comitente de los murales de Mamani Mamani. Tanto en el apartado dedicado al ámbito nacional como en el internacional, revisamos aquellos murales realizados durante la gestión del MAS, durante el mandato de Evo Morales principalmente. La imagen política que demostró el expresidente y su partido se centró en exaltar de forma prioritaria las culturas andinas. Para ello, el gobierno adoptó símbolos de representación indígena como la *wiphala*, aunque en su discurso demostrara también el respeto y reconocimiento de la diversidad cultural boliviana, hablando a menudo de la identidad plurinacional ande-amazónica. Sin embargo, la primacía de lo andino es evidente, sobre todo porque la identidad andina coincide con la pertenencia aymara de Evo Morales, contando también con la ubicación de la sede estatal en la ciudad de La Paz, centro estratégico del occidente boliviano que destaca como referente cultural y geográfico de los Andes.

Mamani Mamani comparte con el expresidente el mismo perfil identitario. Como artista de la cosmovisión andina se concentró a lo largo de su trayectoria en representar su propio bagaje cultural, aunque en cuadros puntuales tratara de incluir algunas imágenes como referentes del oriente boliviano. Es en esa representación del legado andino, especialmente aymara, que ambos actores -pintor y expresidente- encuentran a través del arte el medio perfecto para complementar y difundir tanto el pensamiento andino como la ideología política del gobierno del MAS. De manera que las intenciones de las que hablaba el exvicepresidente García Linera a la hora de "indianizar" el Estado, encontraron su eco en las formas visuales de Mamani Mamani.

Los esfuerzos por demostrar un programa gubernamental, centrado en premisas que tratan de reproducir o readaptar formas ancestrales de organización comunitaria indígena, a menudo han sido vistos con recelo. Es por ello que se ha llegado a tildar el discurso del expresidente como "pachamamista" en un sentido peyorativo, señalando la utilización de términos indígenas que tratan de englobar significados e intenciones no del todo claras o, incluso, demasiado generalistas. Quizás, debido a la falta de definiciones precisas, como

observó el investigador Andreu Viola, haya sido importante la representación visual y simbólica de los conceptos ensalzados por el Estado Plurinacional.[680]

A día de hoy, los cuadros y murales de Mamani Mamani se han convertido en un programa visual que incluye prácticamente la totalidad de los preceptos referidos por el gobierno, en coincidencia con la representación de la profundidad conceptual de la cosmovisión andina. De manera que esa conjunción entre arte y propaganda acaba fortaleciendo tanto el discurso como el carisma político del expresidente y su equipo gubernamental, a través del programa pictórico del Condominio *Wiphala* como el ejemplo más evidente. En poco tiempo, los murales de Mamani Mamani se han convertido en un sistema de proyección política que adoctrina mediante imágenes las masas sociales. Su efecto ejerce la influencia proselitista del Estado boliviano -de manera sutil- sobre gran parte de sus espectadores, en su mayoría ciudadanos locales y, especialmente, captando la atención del colectivo indígena.

[680] Andreu Viola Recasens. "Discursos "pachamamistas" versus políticas desarrollistas. El debate sobre el sumak kawsay en los Andes", en *Íconos. Revista de ciencias sociales,* nº48, 2014, pp. 63-64, en: <https://iconos.flacsoandes.edu.ec/index.php/iconos/article/download/1209/1106/4572> [22 diciembre 2023].

Conclusiones

La presente monografía es un compendio representativo de la obra de Mamani Mamani con el fin de reconocer la profundidad con que ha divulgado mediante sus imágenes la cosmovisión andina. A lo largo de cinco décadas, el artista se ha concentrado en difundir la riqueza cultural de los pueblos aymara-quechua como expresión visual de su propia identidad. Más allá de la fuerza vital que irradian las formas y los colores de sus pinturas, subyace el intenso legado ancestral de las culturas indígenas, manejado conscientemente por el artista para revivirlo a través de su visión original.

Nuestro interés se centró en ofrecer una muestra que pudiera aproximar al lector el conocimiento de su pintura. Para ello, ha sido necesario revisar las publicaciones dedicadas a su producción artística, entre catálogos de exposición, manuales de arte y otros trabajos que comparten la difusión de sus diseños creativos. También fue importante contar con las informaciones aportadas directamente por el pintor. Al tratarse de un artista contemporáneo, consideramos imprescindible la recopilación de muchos de sus comentarios con respecto a su trabajo, así como otras informaciones que nos han ayudado a comprender la interacción entre su experiencia y el funcionamiento del ámbito artístico en el decurso del auge de su fama.

Cuando nos propusimos realizar esta monografía, nuestro objetivo se centró en elaborar un compendio de su obra lo más actualizado posible, por lo que la confección de la muestra que trabajamos comprende algunas de sus obras desde sus inicios hasta el año 2024. No obstante, somos conscientes de que el impulso artístico de Mamani Mamani no finaliza aquí. A sus 61 años, el prestigio acumulado le ha llevado a desarrollar una intensa carrera profesional cuya acción creativa continúa en la actualidad. Esperamos que este trabajo pueda servir de apoyo en la elaboración de publicaciones posteriores, en la inspiración de nuevas compilaciones que den cabida a la plenitud de sus trabajos a lo largo de su vida, dentro de la historia del arte boliviano.

Ya mencionamos que esta tesis serviría para concretar el primer libro dedicado en profundidad al estudio de la obra del pintor. Las directrices que condujeron tanto el análisis de su propuesta artística como su trayectoria profesional se centraron en consolidar una publicación especializada que parte de la disciplina de la historia del arte.

Sin embargo, abordamos su producción desde una perspectiva multidisciplinar. Como advertimos en la introducción, este enfoque proviene de una necesidad expresada por el pintor, quién señaló la carencia de trabajos que analizaran su obra desde la profundidad de su significación cultural. Esta sugerencia contribuyó a extender nuestras indagaciones acerca de la simbología hallada en las imágenes de Mamani Mamani. De esta forma, la investigación iconográfica nos derivó hacia otras fuentes complementarias, realizando hallazgos interesantes en el campo de la antropología y de la sociología del arte.

Diversas perspectivas en torno a la obra del pintor han permitido comprender los procesos sociohistóricos y culturales fundamentales que fomentaron su inspiración en la expresión de su identidad indígena. Comprobamos que a partir de los años 80-90, justo cuando el artista realizó un cambio formal en su obra, los estudios andinos centrados en el ámbito de la antropología, la arqueología *tiwanakota* y la historia del arte virreinal ganaron popularidad. Sus pinturas cambiaron los rostros oscuros que reflejaban el sufrimiento del colectivo indígena para llenarse de color, optando por la representación de la simbología andina habitual de los textiles andinos tradicionales y la arqueología precolombina. Este cambio resultó beneficioso para el artista y provocó una resonancia nacional única, gracias a un nuevo estilo que conectaba con la iconografía indígena de los Andes.

Aunque el pintor suele situar el origen de su inspiración artística en las enseñanzas aymaras de su abuela materna, el trasfondo cultural de sus representaciones conecta con diversas corrientes filosóficas que enlazan con la estima del paisaje boliviano y su fuerza telúrica representada en la *Pachamama*. Existe una gran cercanía entre el mensaje de Mamani Mamani, dedicado a exaltar a la Madre Naturaleza, y la corriente de la Mística de la Tierra de la que hablaba Guillermo Francovich. Otras vertientes del pensamiento boliviano, que también tuvieron resonancia en el arte, como el indigenismo, presentan cierta proximidad con su actividad artística.

La exaltación de la identidad indígena, tan evidente en el pintor, provocó algunos episodios de rechazo racista que experimentó, sobre todo, en los comienzos de su carrera. A lo largo del capítulo primero comentamos que en pleno siglo XX, escritores como Franz Tamayo insistían en una supuesta capacitación intelectual que dependía según la raza. Su discurso en torno al mestizaje fue incorporado a los esfuerzos del Estado boliviano por inculcar entre su población un sentido patriota unitario. La diversidad cultural de Bolivia, cuya realidad presentaba una población mayoritaria de origen indígena, fue tergiversada sirviendo a la conveniencia de la élite gubernamental para concebir una homogeneidad

falsa denominada “mestiza”. De tal manera que el colectivo indígena parecía quedar integrado en la nación, a la vez que su identidad singular resultaba diluida. Por entonces, la perspectiva de los indígenas no distaba demasiado de aquella de los tiempos coloniales: posicionados en lo más bajo de la escala social, estaban destinados a los trabajos más duros. Las palabras del artista denotan cierta relación entre ese pasado histórico y la raíz de su rechazo al comienzo de su trayectoria. Principalmente por ser indígena y, además, agravado por no haber estudiado arte en la academia.

A lo largo del segundo capítulo revisamos su experiencia profesional desde los inicios hasta la actualidad, lo que nos llevó a reflexionar acerca de los procesos sociohistóricos que estimularon la vigencia de su fama. De formación autodidacta, Roberto Aguilar Quisbert decide convertirse en el pintor Mamani Mamani. A lo largo de su experiencia deberá superar diversas etapas en su trayectoria artística hasta alcanzar el éxito. En línea con sus afirmaciones, en cuanto a que su arte es una ofrenda que celebra la vida otorgada por la *Pachamama*, analizamos las distintas fases de su carrera mediante la analogía del ciclo productivo de la *papa*, uno de los alimentos más sagrados que contempla la cosmovisión andina. Es por ello que los momentos que festejan su siembra y recolección, demarcados por los aymaras mediante el *pachallampi* y el *llamaypacha*, fueron asimilados en esta tesis con los momentos clave de la carrera del pintor.

Mediante el estudio de su trayectoria detectamos diferentes etapas de acumulación progresiva de fama hasta su éxito actual. Una revisión de la biografía personal y profesional del pintor nos permitió ordenar su experiencia artística en los momentos que detallamos a continuación. El “tiempo de siembra” determina los estímulos que le indujeron a convertirse en artista. Una vez que decide trabajar en el ámbito artístico, su interacción social inaugura una serie de procesos que estimularán su crecimiento y su repercusión como pintor. El análisis de estas experiencias y su ubicación temporal permitieron distinguir las fases para delimitar y comprender los sucesos que impulsaron su reconocimiento actual.

El comienzo de su carrera artística lo denominamos “enraizamiento”, entre 1983 y 1991, caracterizado por orientar sus esfuerzos en el hallazgo de su estilo único y el deseo de profundizar en los orígenes identitarios de su tierra Bolivia. Es en este tiempo cuando comienza a desarrollar un mercado nacional para su obra. El segundo momento, identificado como “cosecha”, inaugura su consolidación, entre 1991 y 2024. A lo largo de este tiempo, su visibilidad internacional y nacional aumenta, repercutiendo en la

estabilidad de su fama y la diversificación de su mercado artístico. En base a los datos recogidos, fue posible distinguir otros tres periodos de reconocimiento progresivo que subyacen a este momento de potenciación para su fama. Se dividen entre consolidación inicial (1991-2009), media (2009-2013) y alta consolidación actual (2013-2024). A lo largo del proceso de reconocimiento del arte de Mamani Mamani, tuvimos en cuenta sus estrategias más importantes para difundir su obra y convertirse en una afamada figura pública. Revisamos su presencia en la crítica publicada en prensa y la bibliografía especializada sobre su arte. También analizamos su actividad en redes sociales, valorando la repercusión que el pintor ejerce en contextos sociales populares y los círculos de alta cultura.

En cuanto al análisis de su obra, los estudios antropológicos contribuyeron a conectar el conjunto de formas visuales expresadas por el artista con el bagaje cultural aymara-quechua de Bolivia. Este hecho determinaba todo un paradigma cultural que podía ser abordado desde gran multitud de miras. Aunque las directrices para la inspiración de su propuesta artística partían de su afinidad con la cosmovisión andina, este concepto tan general incluía valores diversos con significados subyacentes, que incluso revelaban conexiones puntuales con algunos acontecimientos sociohistóricos experimentados por el artista. Llevamos a cabo una inmersión profunda en el análisis simbólico de sus imágenes desde una perspectiva multidisciplinar, tejiendo conexiones a partir de su decodificación iconográfica. Un contraste con las investigaciones antropológicas supuso la demostración de la profundidad con que Mamani Mamani supo expresar el bagaje de las culturas originarias, lo que culminó con la proyección de un importante programa visual que exhibe la plenitud de la sabiduría indígena. Esto permitió concebir una estructura temática capaz de ordenar la selección de obras del pintor, de acuerdo con el protagonismo que Mamani Mamani dedica a la cosmovisión andina.

En el capítulo tres reunimos los conceptos generales que describen el pensamiento andino de acuerdo con los nueve apartados que ordenan la selección de obras del pintor. De esta manera, el conjunto artístico aquí reunido se corresponde directamente con su lema preferido de presentación, cuando en la escena pública anuncia que su arte transmite “toda la energía de los Andes”. Tras realizar un recorrido a través de los autores que teorizaron la particular visión de la cosmovisión andina, el estudio de la obra del pintor se contempla siempre en relación con esta filosofía y estilo de vida de raíces indígenas. Hemos podido comprobar cómo el arte de Mamani Mamani incorpora la vitalidad colorida de los tejidos

y muchos de sus diseños ancestrales, manteniendo la misma aura mística que conecta prácticas tradicionales con la espiritualidad andina.

Cuestiones tan complejas de abarcar mediante la representación plástica, como el *suma q'amaña* o Vivir Bien, fueron tenidas en cuenta por el pintor en su obra. Para ello, no dudó en ofrecer escenas que conectaran con la sacralidad y demanda de respeto hacia la *Pachamama*. Como vimos, un ejemplo importante fue el homenaje que dedicó al agua, una representación que a su vez coincide con algunos de los sucesos sociohistóricos más relevantes de Bolivia, como las guerras por la defensa del uso público del agua. Otras formas de exaltación de la *Pachamama* coinciden con la difusión de su contundente corporeidad, a menudo como expresión del paisaje sinuoso de la cordillera o la recreación de los tres espacios andinos de la *chakana*.

Mediante la revisión de la obra del pintor también descubrimos otras representaciones que atañen al equilibrio *chachawarmi*, hombre-mujer, a veces incluso en relación a la antigua mitología que distingue entre el culto celeste-solar del terrenal, dedicado a la *Pachamama*, de acuerdo con la correspondiente polaridad masculino-femenino. Mamani Mamani se ocupa también de representar los animales y seres sagrados de los Andes, en reconocimiento de su importante conexión con las leyendas y antiguas mitologías. Incluso, en algunos cuadros veremos otros animales introducidos durante la colonia, como el gallo, el toro o el caballo, otrora símbolos de gallardía española cuyo valor fue transferido a la cultura local por los colonos. Otros temas representados por el pintor, como la hoja de coca, la soberanía alimentaria andina y la ritualidad de las danzas festivas han sido también revisados al formar parte de las culturas originarias de los Andes.

A través del estudio de su propuesta artística, observamos un grupo de obras que sin desvincularse de la temática general de la cosmovisión andina conectaban con el bagaje histórico de época colonial. Debido a esta diferencia en las representaciones, decidimos analizarlas en un capítulo exclusivo y estudiarlas a partir de fuentes que versaban sobre el arte virreinal y algunas informaciones de cronistas españoles sobre la espiritualidad andina en aquellos tiempos. Tras el análisis de estas obras, percibimos dos actitudes diferenciadas ejercidas por el artista a la hora de abordar el legado colonial. La primera dejaba entrever una rebeldía que pretendía invertir el proceso de aculturación al someter la imaginería cristiana a una alteración de atributos propios de las divinidades andinas. En estos casos, el pintor juega a provocar un doble equívoco, dirigido a contener en la misma imagen dos vertientes culturales contrapuestas. Este fue el caso de Cristo

representado como Tunupa o la Virgen como *Pachamama*, por ejemplo. La segunda actitud difiere de la anterior, puesto que Mamani Mamani adopta una visión sincrética entre la cultura española colonial y la originaria andina. En estas obras prima la integración cultural sin destacar el conflicto de competencias por la primacía de una cultura sobre la otra. Formando parte de este conjunto, estudiamos la representación de Santiago en relación con Illapa, el dios andino del trueno, el Quijote andino o la sirena del lago Titicaca.

Dedicamos un último capítulo a los murales de Mamani Mamani para analizar su importante repercusión social en el ámbito de la cultura y la política de Bolivia. Cada mural constituye una conjunción de sus pinturas más conocidas, con miras a recrear una tipología de producción articulada a modo de retrospectiva para ser expuesta en pleno espacio público. Los murales se realizaron en momentos importantes de su trayectoria artística, en coincidencia con periodos decisivos de la historia sociopolítica de Bolivia. Dichas creaciones alcanzaron a expandir su significado de exaltación identitaria indígena para representar también "el proceso de cambio" del Estado Plurinacional, que se convertiría en determinadas ocasiones en su comitente. Estos murales, promovidos por el gobierno tanto en el ámbito nacional como internacional, adoptaron un carácter de representación estatal como "marca Bolivia", a la vez que trasladaron un sentido de pertenencia nacionalista. Por entonces, las imágenes de Mamani Mamani asumieron una carga propagandística al figurar como símbolos de la concreción unitaria de Bolivia, a la par que los intereses del Estado Plurinacional a partir de su propuesta como "revolución democrática cultural".

A lo largo de nuestra investigación, descubrimos que algunas simbologías utilizadas por el pintor coincidían con algunos gestos y signos de poder que fueron usados por Evo Morales en momentos determinantes, como su investidura como presidente. Este fue el caso de su exhibición en *Tiwanaku* sosteniendo dos cetros de forma similar al relieve de Wiracocha de la Puerta del Sol, ubicado en el mismo enclave arqueológico. A su vez, Mamani Mamani reprodujo la simbología de Wiracocha y otros símbolos relacionados con el gobierno y la identidad indígena andina, como la *wiphala* o la *chakana*, en la sede gubernamental de la Casa del Pueblo.

A través del estudio de sus murales, como el Condominio *Wiphala*, detectamos que se trataban de pinturas anteriores seleccionadas para conformar un programa visual de doble propósito. Si bien, a grandes rasgos, representaban dos grupos asociados a la

complementariedad *chachawarmi* como exaltación de la cultura andina, una segunda lectura, enfocada en las figuras masculinas, lograba componer un discurso acerca del ejercicio y la jerarquía de poder en los Andes. Sin duda, la interacción entre el *hombre coca*, el *amauta*, el *mallku*, el guerrero del *kollasuyu* y *Wiracocha* comprenden la representación de la trayectoria de Evo Morales hasta alcanzar su posición como presidente.

La vistosidad de los murales de Mamani Mamani se corresponde directamente con la voluntad por divulgar su obra. Coincide con la ideología socialista populista del MAS cuando asume su producción artística como compromiso para mostrar un arte social, puesto que la popularización de sus imágenes contribuye a extender y conservar el legado de las culturas indígenas de los Andes. Esta finalidad concuerda también con la celebración de exposiciones y realización de murales en el exterior. Mamani Mamani cumple con su papel de artista internacional, sirviendo de embajador visual de las culturas originarias y del gobierno Plurinacional de Bolivia.

El conjunto de capítulos desarrollado a lo largo de este trabajo fue planteado de forma orgánica para componer esta monografía dedicada al pintor. Es decir, cada parte temática enriquece su sentido junto a las demás de manera inseparable, formando parte de un conjunto cohesivo que conforma la valoración final de Mamani Mamani y su propuesta artística. De la misma manera que el pensamiento de la cosmovisión andina es holístico y se entiende a partir de la articulación de elementos complementarios, cuya existencia resulta ineludible en la comprensión de la realidad, de igual forma contemplamos la configuración de este trabajo.

Por tanto, el contexto sociopolítico y cultural tendrá que ver con la formación identitaria del artista al formar parte del proceso histórico que originó la nacionalidad boliviana del pintor, a la vez que se perpetuó el sentimiento de pertenencia indígena que tanto defiende en su obra. Este bagaje forma parte de su legado y, en cierto modo, influirá en el desarrollo de su trayectoria. Como él mismo reconoce, encontró su estilo en la expresión de su identidad aymara, sobre todo en los momentos en los que tuvo que enfrentar el rechazo racista, lo que le llevó a rebelarse expresando sus raíces originarias en sus pinturas, pero sin renunciar a la nacionalidad boliviana.

A pesar de las dificultades de los primeros tiempos, hacia los años 80, coincidiendo con las primeras exposiciones del artista, acontece en Bolivia un despertar del interés sobre

las culturas originarias. Esto originó que diversos intelectuales nacionales publicaran estudios sobre el tema hasta alcanzar una importante resonancia popular más allá de los círculos académicos. Al mismo tiempo, la difusión de estas investigaciones recorrió un camino paralelo al auge de otras manifestaciones artísticas centradas en lo indígena. Más allá del arte plástico, la exaltación de la identidad andina llegó también a la música a través de grupos bolivianos de fama internacional, y también a la cinematografía mediante el director Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau. Este panorama sustenta en cierto modo que el arte de Mamani Mamani haya atraído la atención de agentes culturales y otras figuras del ámbito político de izquierdas cercanos a las reivindicaciones indígenas.

El análisis de las pinturas de Mamani Mamani corresponde a la parte principal de este estudio, y aunque dedicamos una atención primordial al estudio iconográfico de sus imágenes para valorar el trasfondo ideológico de la cosmovisión andina, comprobamos la existencia de lecturas secundarias que evocan otros ámbitos socioculturales de la experiencia vital del pintor. Así, pudimos reconocer diversas asociaciones con el legado colonial, ciertos posicionamientos sutiles en torno a acontecimientos sociopolíticos importantes y algunas referencias nacionalistas que enlazan con el Estado Plurinacional de Bolivia. Todas estas alusiones forman un conjunto que se entrelaza e interactúa con la exaltación de la identidad indígena bajo la concreción visual y conceptual de la cosmovisión andina.

Finalmente, cabe decir que el compendio de obras analizadas en este trabajo comprende las pinturas más representativas de Mamani Mamani. Si bien nos planteamos, al inicio de nuestra investigación, la magnitud del impacto en su cometido representacional de las culturas andinas, es preciso destacar el importante volumen de simbologías visuales que les dedica a lo largo de su trayectoria. Ello supone un importante rescate de las formas visuales del acervo tradicional indígena unidas a otras de inspiración contemporánea. Bajo su voluntad de divulgar la cosmovisión de los Andes, hallamos conceptos complejos presentes a través de una atractiva síntesis de imágenes. Es en ellas, mediante los colores vivos y los diseños formales de inspiración andina, más que amazónica, donde radica la expresión de su estilo característico. Por último, convenimos en afirmar la importancia de su obra en la historia del arte boliviano, como un ejemplo valioso de la concreción visual de las culturas aymara-quechua de Bolivia.

ANEXO

Trayectoria artística de Mamani Mamani

Información extraída de:

Catálogo Mamani Mamani. *Aves Sagradas. Reencuentro con los achachilas*. Centro Cultural Taipinquiri, 2002.

Álvaro Cuéllar (ed.). *Pintores bolivianos contemporáneos. Mamani Mamani*. La Paz, Bolivia, Santillana ediciones, 2005.

Catálogo *Mamani Mamani. Entre sapos, wakabolas y algunas k'alanchas más*. Museo de Arte Nacional de Bolivia, 2009.

Conversaciones con el pintor, revisión de fotografías y reseñas de sus cuentas de Facebook personales que constatan los datos referidos de su trayectoria profesional.

2024

• Convenio de cooperación interinstitucional entre la empresa estatal Mi teleférico y la empresa Mamani Mamani, La Paz, Bolivia.

• Diseño del manto del Tata San Felipe en Cañaviri, Bolivia.

• Exposición Centro de la Revolución Cultural, en dependencia de la Fundación Cultural Banco Central Boliviano. Fiesta de la miniatura alasita artística, en La Paz.

2023

• Grabación del disco *El color de los sonidos*, junto al cantante boliviano David Portillo.

• Realización del mural *Mallkuanka. Vuelo sur-norte de colores*, en Philadelphia, EE.UU.

• Dedicación de un mural en conmemoración del aniversario institucional de la policía boliviana.

• Exposición Casa de la Cultura Simón I. Patiño, Oruro, Bolivia.

• Participación en la Semana Internacional de la moda. Colección de prendas con la estampación del arte del pintor. Proyecto realizado en colaboración con la diseñadora Edita Vojtkova.

2022

• 59ª Bienal de Venecia. Exposición a cargo del colectivo artístico Warmi-Chacha y Miko Art Gallery. Muestra *Wara Wara Jawira*. Comisariada por Mamani Mamani. Venecia, Italia.

• Premio en reconocimiento a la labor como artista por FILAC (Fondo para el desarrollo de los pueblos indígenas). La Paz, Bolivia.

• Prendas (playeras y camisetas) con estampación de diseños de Mamani Mamani. Colección Carnaval Oruro. La Paz, Bolivia.

• Diseño del manto de El Cristo del Gran Poder. (Festividad boliviana) La Paz, Bolivia.

• Diseño de los trajes de la entidad Sambos Caporales para el carnaval 2023, La Paz, Bolivia.

• Colección trajes de baño Miss Bolivia, participación de Mamani Mamani en el jurado de selección.

2021

• Integrante del consejo de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

• Curso universitario *Ritualidad del color en el arte contemporáneo del mundo andino.* A cargo del pintor Mamani Mamani, Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba, Bolivia.

• Actividad docente en el posgrado *Gestión Cultural*. Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba, Bolivia.

• Exposición en Feria internacional FEICOBOL, Cochabamba, Bolivia.

• Entrega de la condecoración Franz Tamayo por la Cámara de Senadores del Estado Plurinacional de Bolivia a la Fundación Cultural Mamani Mamani. La Paz, Bolivia.

• EXPOBOL USA (Exposición comercial de productos bolivianos). Washington DC y Miami, Florida, EE.UU.

• Museo Nacional de Arte de Bolivia y Fundación Cultural Banco Central de Bolivia. *Miradas. Andina, originaria, campesinas,* exposición colectiva, La Paz, Bolivia.

2020

• Colección de mascarillas, joyas con diseños pictóricos Mamani Mamani y otros objetos de *merchandising*. La Paz, Bolivia.

• Concierto virtual gratuito *Dale color a la vida*. Organizado por Mamani Mamani y Gobierno Plurinacional de La Paz. Música y exposición de pinturas.

• Subasta virtual solidaria de cuadros Mamani Mamani en ocasión de la pandemia Covid 19.

2019

• Exposición *Toda la energía de los Andes*. Muestra de arte y tejidos con diseños de Mamani Mamani de alpaca, de la marca de moda textil Asarti. Prefectura de Mie, Japón. 120 años de amistad y cooperación entre Bolivia y Japón.

• Consulado General de Bolivia en Houston. Muestra de arte y tejidos con diseños de Mamani Mamani de alpaca, de la marca de moda textil Asarti, y presentación de joyas en plata con diseños de Mamani Mamani. Colección: *Madre Selva*. Houston, EE.UU.

• Subasta de cuadros Mamani Mamani y desfile de modas de la marca de moda textil Asarti y Mamani Mamani. *Arte y moda por la vida*. En beneficio de pacientes de cáncer. La Paz, Bolivia.

• Mural Chakana, graderías del estadio Hernando Siles, La Paz, Bolivia. (Todavía por finalizar.

2018

• Campus Colonial de la Universidad Técnica Privada Cosmos (Unitepc). Seminario y exposición cultural *Tendencias y reflexiones sobre el arte pictórico andino*. Cochabamba, Bolivia.

• Mural *Estrella del sur*. Y una de Las Tres Cruces de la Virtud, durante la visita del Papa a la ciudad. Ambas obras en Santiago de Chile.

• Colección de camisetas *Llokallas e imillas*. Entre Mamani Mamani y el diseñador Carlos Barron.

• Salón de recepción de la Casa del Pueblo. *Dualidad de la cosmovisión andina*. La Paz, Bolivia.

• Edificio c/Sagárnaga- Illampu. Mural El Quijote andino. La Paz, Bolivia.

2017

• 23º Festival Internacional de Cultura (FIC), Sala Cecilio Guzmán de Rojas de la Casa Nacional de Moneda, Potosí, Bolivia.

• Korea Foundation. *Mother earth. Pachamama colors and the andean cosmovision*. Seúl, Corea.

•The Silk Road International Art Exhibition Xi'an. Museo de Arte Jintai de Beijing, China.

• Desfile de moda. Organizado por la marca de moda textil Asarti y Mamani Mamani. Colección *Pachamama*. La Paz, Bolivia.

2016

• International Art Show 2016. Organizado por la gestora cultural y embajadora de Bolivia en Corea: Guadalupe Palomeque. Daejeon, Corea.

• Exposición Festival Internacional de la Cultura, Potosí, Bolivia.

• Expo Bolivia 2016 JICA Japan International Cooperation Agency Tokyo, Japón.

• Centro Cultural Museo Francisco. Exposición de Mamani Mamani y Im Goonoo (artista coreano). La Paz, Bolivia.

• Museo arqueológico de La Serena. *Seminario Internacional Enfoques Opuestos del Patrimonio: Desencuentro entre lo social y lo material*. Exposición de Mamani Mamani organizada por Alex Garrido Tapia. La Serena, Chile.

• Semana de América Latina y el Caribe. *Cosmovisión andina a través de la pintura de Mamani Mamani*. Casa de la UNESCO, París, Francia.

• GC Elzenhof. *Vernissage du peintre* Roberto Mamani Mamani. Organizado por la embajada del Estado Plurinacional de Bolivia en Bélgica, Gran Ducado de Luxemburgo y misión permanente ante la Unión Europea y Ceresbol. Ixelles, Bélgica.

• Spazio Lumes Pierre Bonet. Exposición del artista Mamani Mamani. Organizado por la embajada del Estado Plurinacional de Bolivia en Milán, Italia.

• Maison de la Paix. ONU Nation Palace. Exposición Living in Harmony with Mother Earth. Ginebra, Suiza.

• Inauguración del Condominio Wiphala. 14 murales aspirantes a los Récord Guiness, murales ubicados a mayor altura y mayor envergadura, ocupando una superficie que sobrepasa los 10m2.

2015

• International Art Show 2015. Organizado por la gestora cultural y embajadora de Bolivia en Corea, Guadalupe Palomeque. En el marco del 50 aniversario de relaciones diplomáticas entre la República de Corea y el Estado Plurinacional de Bolivia. Daejeon, Corea.

• Galería 88. Exposición de Mamani Mamani y Min Tae-Hong. Seúl, Corea.

• Exposición Internacional de Arte de Beijing. Crystal Globe Cultural Expo Shanghai, China. En el marco del 30 Aniversario de relaciones diplomáticas entre República Popular de China y el Estado Plurinacional de Bolivia. Beijing, China.

• Centro Cultural Simón Bolívar, organizado por la embajada del Estado Plurinacional de Bolivia y la Alcaldía Mayor de Bogotá. Exposición *Pachamama, lo mágico y lo sagrado Andino -Amazónico*. Bogotá, Colombia. Y realización del mural *Pachamama del agua*. Bogotá, Colombia.

• Apertura de las galerías Mamani Mamani en Santa Cruz: Expressions y Caderode. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.

2014

• Museo Nacional del Indio Americano, Instituto Smithsonian. Washington DC, EE. UU.

• Rochester Institute of Technology y Kodak Center. Rochester, Nueva York, EEUU. Exposición y conferencia del artista Mamani Mamani.

• Memorial Art Gallery. Exposición del pintor Roberto Mamani Mamani. Rochester, Nueva York, EEUU.

• Embajada de Bolivia en Washington. *Esperanza Event 2014. Una exposición de arte y vino.* Subasta benéfica a favor de familias latinoamericanas afectadas por el cáncer. Massachusets, Washington DC, EE.UU.

• Rabindranath Tagore Centre. Organizado por la Indo-Hispanic Language Academy, Indo-Hispanic Society y la embajada de Bolivia en India. Exposición de los artistas bolivianos Mamani Mamani y Giancarla Muñoz Reyes, Calcuta, India.

• Exposición en Hotel Armani, Burj Khalifa. Y Artissima Art Gallery, Dubai, Emiratos Árabes.

• Centro Cultural Fermín Arte de Autor. Exposición: *Toda la energía de los Andes*. Merlo, San Luis, Argentina.

2013

• Galería Strathmore Fine Art. Exposición con 23 obras de Mamani Mamani. Maryland, EEUU. Parte de las ventas fueron destinadas a la Fundación Under the Rainbow y Hope Worldwide Bolivia.

Galería del Parlamento Andino, Bogotá, Colombia.

Barranquillart, Barranquilla, Colombia.

• Galería de Arte Chakana y Fundación Mamani Mamani. Galería y entidad social propiedad del artista Mamani Mamani.

2012

• Edición Mamani Mamani 50 años. *Calendario de oro Mamani Mamani y sus trece ñustas (2013)*. Fotografías de misses Bolivia.

• Homenaje camaral del pleno de diputados a Mamani Mamani.

• Mural *Tiempo de Pachakuti* 2012. Salón negro de la Gobernación de La Paz, Plaza Murrillo, La Paz, Bolivia.

• Mural *Pueblos del Sol* 2012. Mercado Lanza, La Paz, Bolivia. En el marco de actividades dirigidas por la ONU en reconocimiento a los pueblos originarios.

• Duke Ellington School of Arts. Subasta benéfica de obras de Mamani Mamani, Fundación Under the Rainbow y Hope Worldwide Bolivia, Washington DC, EE.UU.

MOCA DC Gallery Washington DC, EE.UU.

Art Fest Doral Miami

2011

• Casa de la Moneda, Potosí, Bolivia.

• Casa de la Libertad, Sucre, Bolivia.

• Casa de la Cultura, Universidad Mayor San Francisco Xavier, Chuquisaca, Sucre, Bolivia.

• Feria Internacional de Cochabamba FEICOBOL, Cochabamba, Bolivia.

• IV Encuentro del Vino y el Arte (Valle la Concepción), Tarija, Bolivia.

• Casa de la Cultura (Casa Dorada), Tarija, Bolivia.

• Exposición y venta benéfica de obras de Mamani Mamani. *La energía de los colores para los niños*, en el concierto *Un canto por la esperanza*, organizado por Unicef, Hotel Radisson, La Paz, Bolivia.

• Distinción Maestro de Maestros en el Arte Pictórico, Universidad Tomás Frías. Potosí-Bolivia.

• Distinción Castillo de Oro, por destacar la cultura, costumbres y valores del país. Colegio Militar del Ejército de Bolivia Gualberto Villarroel. La Paz- Bolivia.

2010

• Museo Nacional del Indio Americano, Instituto Smithsonian, Washington DC, EE. UU.

• Consulado General de Bolivia, New York, EE.UU.

• Exposición *Árboles y aves*, galería de la Cinemateca Boliviana (Cinemamaniteca), La Paz, Bolivia.

• Escuela de Arte San Simón. *Fiesta de los pueblos andinos*. La Plata, Argentina.

2009

• Galería "Raschs Pakhus", Isla Bornholm. Roenne, Dinamarca.

• Galería Bellange. Estocolmo, Suecia.

• Museo Nacional de Arte de Bolivia. *Entre sapos, w'akabolas y algunas k'alanchas más*. Exposición retrospectiva de la obra de Mamani Mamani, La Paz, Bolivia.

2008

• Feria Mundial del Agua, Zaragoza, España.

• Museo José Luis Cuevas, DF México.

• Casa de la Cultura, Quito, Ecuador.

• Salón Guillermo Núñez del Prado, Museo Nacional de Etnografía y Folklore MUSEF, *Papa, tesoro de los Andes*, La Paz, Bolivia.

2007

• Espacio de la Comunidad Andina de Naciones, Lima, Perú.

• La Casona de la Universidad de San Marcos, Lima, Perú.

• Colegio Franco Boliviano. Mural de cerámica. *Niño d'Orbigny, niño cóndor, niño sol, niño puma*. La Paz, Bolivia.

2006

• Centro de Cultura, Arquitectura y Arte Taipinquiri, La Paz, Bolivia.

• Fundación Armonía, Palermo, Buenos Aires, Argentina.

2005

• Feria universal de Aichi, *El amor a la tierra*. Aichi, Japón.

• Centro cultural correios, *Arte Américas*. Rio de Janeiro, Brasil.

2004

• Banco Interamericano de Desarrollo, Washington DC, EE.UU.

• Museo Tambo Quirquincha, La Paz, Bolivia.

• Museo de Arqueología y Antropología, Huari, Oruro, Bolivia.

• Distinción Persona Ilustre y hombre de la cultura de las Naciones Originarias por el gobierno municipal de Villa Tunari, Cochabamba.

2003

• Consorcio Koning Kargellauritzen, Berlín, Alemania.

• Deutsch-lbero-Amerikanischen Geselischaft, Frankfurt, Alemania.

• Cámara de Comercio CEDRITOS, Bogotá, Colombia.

• Embajada de Bolivia, Bogotá, Colombia.

• Casa de la Libertad. Exposición Itinerante para el Parlamento Andino, Sucre, Bolivia.

• Galería Hildaro Antezana, Honorable Alcaldía de Cochabamba, Cochabamba, Bolivia.

• Centro de Cultura, Arquitectura y Arte Taipinquiri. Serie: *Tata Santiago o mata indios*, La Paz, Bolivia.

• Museo Nacional de Bellas Artes. Cuba.

• Exposición de la embajada de Bolivia en Panamá.

2002

• Domplein Gallery, Utrecht, Holanda.

• Rathaus Hardtberg, Bonn, Alemania.

• Floriade, Feria internacional de floricultura, Haarlemmermeer, Holanda.

• Centro de Cultura, Arquitectura y Arte Taipinquiri. Serie: *Aves sagradas. Reencuentro con los achachilas*, La Paz, Bolivia.

• Espacio de Arte Entel, La Paz, Bolivia.

• Universidad privada Franz Tamayo, *Mamani Mamani: Exposición antológica*., Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.

• II Exhibit Contemporary Latin American Art, Cornell Museum of Art. Delray Beach, Florida.

• Medalla al mérito cultural. Prefectura del departamento de La Paz, Bolivia.

2001

• Instituto Cervantes de Londres Eaton Square. Londres, Inglaterra.

• Centro de Arte Alternativa, La Paz, Bolivia.

• Casa Nacional de la Moneda, Potosí, Bolivia.

• Festival Internacional de la Cultura, Sucre, Bolivia.

• Museo de Arte Contemporáneo Plaza, Serie: *Amautas y guerreros… Y toda la energía de los Andes* (Pintura, Escultura y Fotografía), La Paz, Bolivia.

2000

• Hall Latinoamericano, EXPO 2000 HANNOVER, Pabellón Bolivia, Hannover, Alemania.

• Plaza Latina, Esquina del Arte, EXPO 2000 Hannover, Alemania.

• Gallerie Kit, Ministerio del Medio Ambiente de Alemania, Hamburgo, Alemania.

• Embajada de Bolivia en Berlín - Alemania.

• Galería de Arte Los Tajibos Hotel, Santa Cruz - Bolivia.

• Museo Nacional de Etnografía Y Folklore, VII Encuentro del Parlamento Cultural MERCOSUR, La Paz Bolivia.

• Centro de Arte Alternativa. Serie: *Illimani Mamani*, La Paz, Bolivia.

• Invitado especial al Parlamento Cultural del MERCOSUR, La Paz.

• Distinguido con la condecoración Honor Cívico Prócer Pedro Domingo Murillo, por el Gobierno Municipal de La Paz.

1999

• Centro Pierre-Peladeau, Festival Présence Autochtone, Montreal, Canadá.

• Sala Felipe Gutiérrez de la Escuela de Extensión de la UNAM, Ottawa, Canadá.

• Galería de Arte de la Honorable Cámara de Diputados de Bolivia, La Paz, Bolivia.

• Centro de Cultura, Arquitectura y Arte Taipinquiri. Serie: *Mallkus-Cóndores y Q'arwas- Llamas,* La Paz.

• Centro de arte Alternativa. *Fiesta de fin de siglo*, exposición colectiva, La Paz, Bolivia.

• Invitado especial al festival Presence Autochtone, Montreal.

1998

• Centro de Arte Alternativa. Serie: *Soles y lunas*, La Paz.

• Galería de Arte Trazos. Serie: *Soles y lunas*, Cochabamba.

• Espacio de Arte Los Tajibos Hotel. Serie: *Soles y lunas,* Santa Cruz.

• Invitado especial en la VIII Conferencia de Primeras Damas de las Américas, Santiago de Chile.

• Finalista en la Bienal de Arte Sacro, Buenos Aires, Argentina.

1997

• Museo Nacional del Indio Americano, Instituto Smithsonian, Washington DC, EE.UU.

• Latinoamerican Studies Institute, Universidad de Pittsburg, Pennsylvania, EE.UU.

• Museo de Santa Fe, New México, EE.UU.

• Nathan Gallerie, Chicago, Illinois, EE.UU.

• The Embassy Gallery of International Art, Miami, EE.UU.

• Organización de los Estados Americanos OEA, Washington DC, EE.UU.

• Centro de Cultura, Arquitectura y Arte Taipinquiri. Serie: *De la Cruz Cuadrada a Christus Christus*, La Paz, Bolivia.

• Entrega del obelisco de oro de la Revista Enfoques a personajes destacados.

• Invitado Especial por el Gobierno de EE.UU. a visitar y exponer su obra en ocho Estados y dar conferencias sobre la cosmovisión andina.

1996

• Centro de Cultura, Arquitectura y Arte Taipinquiri. Instalación: *Tierra y territorio*, La Paz, Bolivia.

• Centro de Cultura, Arquitectura y Arte Taipinquiri. Serie: *M'hamas, Cholas y w'awas*, La Paz, Bolivia.

1995

• Centro de Cultura, Arquitectura y Arte Taipinquiri. Serie: *Caballos, toros y algunos caballeros más*, La Paz, Bolivia.

• Teatro Municipal de la Honorable Alcaldía del Alto. *Muestra retrospectiva*, La Paz, Bolivia.

• Seleccionado entre los diez ganadores del concurso *Los arcángeles*, Galería de Arte Único, La Paz.

1994

• Centro de Cultura, Arquitectura y Arte Taipinquiri. Serie: *Pueblos con soles*, La Paz, Bolivia.

• Galería de Arte El Paseo. Serie: *Pelea de gallos*, La Paz, Bolivia.

• Festival internacional de la cultura. *Intilaqhayay*, exposición colectiva, Sucre y Potosí, Bolivia.

1993

• Galería Caras y Caretas. Serie: *Maternidades*, La Paz, Bolivia.

• Galería Giorgíssimo. Serie: *Pueblos y flores*, La Paz, Bolivia.

• Galería de arte Nota. Serie: *Tres en cerámica*, exposición colectiva, La Paz, Bolivia.

• Casa de la cultura Raúl Otero Reich. *Homenaje a La Paz*, exposición colectiva, Santa Cruz, Bolivia.

1992

• Galería Puerta del Sol. Serie: *Casas*, La Paz, Bolivia.

• Arte Expo Bolivia ’92, exposición colectiva, La Paz, Bolivia.

1991

• Galería de arte El Paseo. Serie: *Pueblos*, La Paz, Bolivia.

• Galería de arte La Paz. Serie: *Desnudos sobre periódico*, La Paz, Bolivia.

• 1er. Premio en dibujo, Salón Pedro Domingo Murillo, La Paz.

• Arte Expo Bolivia ’91, exposición colectiva, La Paz, Bolivia.

• Galería de arte Nota. Serie: *Maternidades*, exposición colectiva, La Paz, Bolivia.

1990

• Galería de la Embajada de México, La Paz, Bolivia.

• Galería Rojo 508, *150 años de la fotografía* (exposición de fotografía), La Paz, Bolivia.

• Galería Puerta del sol. *Setenta flores y ningún balcón*, La Paz, Bolivia.

• Galería Emusa, *Homenaje al Illimani*, exposición colectiva, La Paz, Bolivia.

• 1er. Premio en Fotografía. Día Mundial de la Población, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

1986

• Salón Municipal, Oruro, Bolivia.

• Salón Municipal, Cochabamba, Bolivia.

1984

• Salón Municipal, Cochabamba, Bolivia.

1983

• Café Arte y Cultura. *Dibujos*, La Paz, Bolivia

Colecciones en instituciones

Museo Tambo Kirkincha, Colección Salón Pedro Domingo Murillo, La Paz, Bolivia.

Museo de Arte Contemporáneo Plaza, La Paz, Bolivia.

Contraloría General de la República, La Paz, Bolivia.

Casa de la Cultura, Cochabamba, Bolivia.

Casa de la Moneda, Potosí, Bolivia.

Casa de la Libertad, Sucre, Bolivia.

Mutual La Primera, La Paz, Bolivia.

Fundación Simón I. Patiño, Palacio Portales, Cochabamba, Bolivia.

Museo de Antropología de Hamburgo, Alemania.

Colecciones privadas en:

Bolivia, Ecuador, Argentina, México, Brasil, EE.UU., Canadá, Alemania, Holanda, España, China, Japón, Korea y Emiratos Árabes.

Bibliografía

ALBÓ, Xavier (Comp.). *Raíces de América. El mundo aymara*, Madrid, Alianza editorial, 1988.

ALBÓ, Xavier y BARRIOS, Raúl (coord). *Violencias encubiertas en Bolivia,* La Paz, Aruwiyiri - CIPCA, 1993.

ALCINA FRANCH, José (ed.). *José de Acosta. Historia natural y moral de las Indias*, Crónicas de América, Madrid, Historia 16, 1987.

ALCONINI, Sonia. "Tiwanaku en el territorio Kallawaya: Decapitación craneana, intercambio interregional y estrategias políticas de control". Comunicación en el simposio *Tiahuanaco 1903-2013: 110 Años de Colaboraciones Arqueológicas Franco-americanas* Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), 2013.

ÁLVAREZ, Sílvia. *Bolivia mi tierra de acogida,* La Paz, La Andariega, 2009.

AMIN, Samir. *El eurocentrismo: crítica de una ideología*. México: Siglo XXI, 1989.

AMIN, Samir. *Más allá del capitalismo senil: por un siglo XXI no-americano*, Barcelona, ed. Intervención cultural/ El viejo topo, 2003.

ANDIA FAGALDE, Elizabeth. *Suma chuymampi sarnaqaña. Caminar con buen corazón. Historia del consejo de amawt'as de Tiwanaku*, La Paz, Plural, 2012.

ANGLÉS VARGAS, Víctor. *Historia del Cusco Incaico*, Vol. I, Lima, Industrial Gráfica, 1988.

Arcángeles actuales de Bolivia, catálogo de exposición, Madrid, editor desconocido, 1995.

ARGUEDAS, Alcides. *Pueblo enfermo*, La Paz, América, 1996 (1909).

ARNOLD, Denise Y.; YAPITA, Juan de Dios; ESPEJO AYCA, Elvira. *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*, La Paz, ILCA, 2016.

ARNOLD, Denise; JIMÉNEZ, Domingo; YAPITA, Juan de Dios. *Hacia un orden andino de las cosas: Tres pistas de los Andes meridionales*, La Paz, HISBOL – ILCA. 1989.

Arte Américas, catálogo de exposición, Brasil, editor desconocido, 2005.

ARZE, Sílvia; BARRAGÁN, Rossana; ESCOBARI, Laura; MEDINACELLI, Ximena (dir.). *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes*, II congreso internacional de etnohistoria Coroico, Lima, IFEA-HISBOL-SBH, 1992.

BALLESTEROS, Manuel (ed.). *Martín de Murúa. Historia general del Perú* (1611 ca), Crónicas de América, Madrid, Historia 16, 1987.

BAPTISTA GUMUCIO, Mariano. *La cultura que heredamos*, La Paz, Camarlinghi, 1973.

BARCELÓ, Brenda. *Nuestras culturas. An Intermediate Course in Spanish*, Boston, Cengage Learning, 2008.

BARRIO HEALEY, Sacha. *Anatomía de la hoja de coca. Erythroxylum coca (propiedades medicinales y valor terapéutico)*, Lima, Juan Gutemberg, 2008.

BAUMANN, Max Peter (ed.) *Cosmología y música en los Andes*, Madrid, Iberoamericana, 1996.

BERENGUER RODRÍGUEZ, José. *Tiwanaku. Señores del lago sagrado*, Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino; Banco Santiago, 2000.
Biblia, Barcelona, Labor, 1969.

BERRAONDO, Mikel (coord.). La declaración sobre los derechos de los pueblos indígenas. Punto y seguido, Barcelona, AlterNativa, 2008.

BOUYSSE-CASSAGNE, Thérèse (dir.) *Saberes y memorias en los Andes. In memoriam Thierry Saignes*, París, IHEAL, 1997.

BOUYSSE-CASSAGNE, Thérèse; HARRIS, Olivia; PLATT Tristan; CERECEDA Verónica. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, La Paz, Hisbol, 1987.

BREY, María; INFANTES, Víctor. *Relación de la coca y de su origen y principio y por qué es tan ussada y apetecida de los indios naturales deste Reyno del Pirú*, (1960 ca.), Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1996.

BUECHLER Christian. *Entre la Pachamama y la galería del arte. Vidas y propuestas de artistas paceños de origen aymara y quechua*, La Paz, Antígona, 2006.

BUTRÓN, Milagros y PALOMINO, Francisca. *Antonio José de Sucre. El delfín de Bolívar*, Madrid, Anaya, 1988.

CALVANI, Sandro. *La coca. Pasado y presente. Mitos y realidades*, Bogotá, Aurora, 2007.

CANCLINI GARCÍA, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F, Grijalbo, 1989.

CARRERA PÁRAMO, Juan Antonio, SSP. *Los santos evangelios*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1988.

CHOQUE PORRAS, Alba. *La Imagen del Felino en el Arte del Antiguo Perú*, Lima, Fundación San Marcos, 2009.

CHOQUEHUANCA, David. "Hacia la reconstrucción del Buen Vivir", en *América Latina en Movimiento*, nº452, 2010.

CIEZA DE LEÓN, Pedro. *Del señorío de los incas*, Madrid, Jiménez de la Espada, 1880.

CIVALLERO, Edgardo. *Pinkillos. Un acercamiento inicial*, Bogotá, Wayrachaki, 2021.

CLIFFORD, James. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, Paidós Básica, 1994 (1983).

CLIFFORD, James. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2009.

COBO, Bernabé. *Historia del nuevo mundo*, Vol. 2, en Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1956.

CONTRERAS HERNÁNDEZ, Jesús. *Subsistencia, ritual y poder en los Andes*, Barcelona, Mitre, 1985.

CRUZ RODRÍGUEZ, Edwin. *Movimientos indígenas, identidad y nación en Bolivia y Ecuador. Una genealogía del Estado Plurinacional*, Quito, Abya-yala, 2012.

CUELLAR Álvaro (ed). *Mamani Mamani. Pintores bolivianos contemporáneos*, La Paz, Aguilar, 2005.

DEAN NYSTROM, Andrew; KOON, Morgan. *Lonely Planet Bolivia: Travel Survival Kit*. London, Lonely Planet, 2004.

DE ARRIAGA, Pablo José. "Extirpación de la idolatría del Perú", en *Crónicas peruanas de interés indígena*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, 1968.

DE LA TORRE UGARTE BUSTOS, Manuel F. *Arqueoastronomía andina*, La Paz, Global educación, 2013.

DE LA VEGA, Garcilaso. *Comentarios reales*, Lima, Fondo editorial cultura peruana, 2008.

DE LAS CASAS, Fray Bartolomé. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Barcelona, ed. 29, 1997.

DE MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, Gedisa, 2007.

DE VIDELA EISSMANN, Rafael. *El gran diluvio. Mitos americanos sobre la última catástrofe planetaria*, Quito, Abya Yala, 2016.

DÍEZ DE MEDINA, Fernando. *Bolivia y su destino y otros temas de la patria*, La Paz, Ed. Burillo, 1962.

DUSSEL, Enrique. *Filosofía de la liberación*, Bogotá, Nueva América, 1980.

ESPASANDÍN, Jesús; IGLESIAS, Pablo (coords.) *Bolivia en movimiento: acción colectiva y poder político,* Barcelona, El viejo topo, 2007.

ESTERMANN, Josef. "*Ecosofía andina*. Un paradigma alternativo de convivencia cósmica y de Vivir Bien.", Vol 2, nº 9-10, en *Revista Faia*, 2013.

ESTERMANN, Josef. *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo,* La Paz, ISEAT, 2006.

ESTERMANN, Josef. *Interculturalidad: Vivir la diversidad*. La Paz: ISEAT, 2010.

FARCING, Linda C; KOHL Benjamin H. *Evo's Bolivia. Continuity and change*, Texas, University of Texas press, 2014.

FARFÁN LOBATÓN, Carlos; ARANGUREN CANALES, Victoria. "Poder y Sacralización del Paisaje en los Andes Centrales: una aproximación.", en *Latin American Journal of Development*, v. 3, nº5, sep./oct., Cutiriba, 2021.

FERNÁNDEZ, Gerardo. *Yatiris y ch'amakanis del altiplano aymara. Sueños, testimonios y prácticas ceremoniales*, Quito, Abya Yala, 2004.

FIGUEROA, Luis. *Yawar Fiesta*, Perú, Pukara film, 1979.

FLORES APAZA, Policarpio; et al. *El hombre que volvió a nacer. Vida, saberes y reflexiones de un amawt'a de Tiwanaku*, La Paz, Plural, 1999.

FLORES GALINDO, Alberto. *Buscando un Inca: Identidad y utopía en los Andes.* Lima, Horizonte, 1988.

FRANCOVICH, Guillermo. *El mundo, el hombre y los valores*, La Paz, Juventud, 1981.

FRANCOVICH, Guillermo. *El pensamiento boliviano en el siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

FRANCOVICH, Guillermo. *La filosofía en Bolivia*, Buenos Aires, Losada, 1945.

FRANCOVICH, Guillermo. *Los mitos profundos de Bolivia*., La Paz, Los amigos del libro, 1987 (1979).

FRANCOVICH, Guillermo. *Pachamama*, Asunción, Paraguay, La Colmena, 1942.

FUNDACIÓN CULTURAL EMUSA. "memoria, 1974-1994", Empresa Minera Unificada Sociedad Anónima, La Paz, Fundación Cultural Emusa, 1994.

FURIÓ, Vicenç. *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2012.

GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*, Buenos Aires, siglo XXI, 1984.

GALVÁN, Javier. *Culture & Customs from Bolivia*. Connecticut, Greenwood Press, 2011.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F, Grijalbo, 1989.

GARCÍA LINERA, Álvaro y STEFANONI, Pablo (comp.) *La potencia plebeya: acción colectiva e identidades indígenas, obreras y populares en Bolivia*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores y CLACSO, 2009.

GARCÍA LINERA, Álvaro. *Identidad boliviana. Nación, mestizaje y plurinacionalidad*. La Paz, Vicepresidencia del Estado Plurinacional, 2014.

GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 2001 (1973).

GEERTZ, Clifford. *Los usos de la diversidad*, Barcelona, Paidós, 1996 (1984).

GIRAULT, Louis. *Kallawaya, guérisseurs itinérants des Andes. Recherche sur les pratiques médicinales et magiques*, Marseille, IRD Orstom, 1984.

GISBERT, Teresa, ARZE, Silvia & CAJÍAS, Martha. *Arte textil y mundo andino*, La Paz, Editorial Gisbert, 1987.

GISBERT, Teresa. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural, 1999.

GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert y CIA, 1980.

GOMBOA ROCABADO, Franco. *Buscando una oportunidad. Reflexiones abiertas sobre el futuro neoliberal*, La Paz, Signo ensayo, 2005.

GOMEZ MARTINEZ, José Luis. *Bolivia: Un pueblo en busca de su identidad*, La Paz, Los amigos del libro, 1988.

GONZÁLEZ OCHOA, José María. *América hispana (1492-1598)*, Madrid, Acento editorial, 2001.

GONZÁLEZ PAZOS, Jesús. Bolivia. *La construcción de un país indígena*, Barcelona, Icaria, 2007.

GONZÁLEZ TINOCO, Laura. *El manifiesto amawtico*, Universidad de Barcelona, febrero 2021.

GONZÁLEZ TINOCO, Laura. *Empoderamiento aymara en la pintura de Roberto Mamani Mamani. Misión política y mística andina en los murales del Condominio Wiphala*, Trabajo Final de Grado, Universidad de Barcelona, 2017.

GONZÁLEZ TINOCO, Laura. *La presencia de la cosmovisión andina en el arte de Mamani Mamani y otros artistas contemporáneos*, Trabajo Final de Máster, Universidad de Barcelona, 2019.

GONZÁLEZ, Nelson (comp. y ed.). *Bolivia en el siglo XXI: trayectorias históricas y proyecciones políticas, económicas y socioculturales*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2017.

GRANT, James. "Deep colors, deep source", en *Bolivia Times, Revista Américas,* vol. 50, nº2, 1998.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe. *Nueva coronica y buen gobierno* (1616), Lima, Horizonte, 1992.

HEINICH, Nathalie. *La sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

HINES, Sarah. *Water for All: Community, Property, and Revolution in Modern Bolivia*. California, University of California Press, 2021.

HUANACUNI MAMANI, Fernando. *Vivir bien/Buen vivir. Filosofía, políticas, estrategias y experiencias regionales*, La Paz, Instituto Internacional de Integración CAB, 2010.

HUARITA CHOQUE, Genaro. "El símbolo lúdico de la cultura andina: estudio etnohistórico de los juegos en las comunidades de Huañacagua y Pucara", en *Arqueoantropológicas*, Cochabamba, INIAM-UMSS, nº2, 2012.

KESSEL, J. Van. "El Tramposo Engañado: El Zorro en la Cosmovisión Andina", en *Revista Ciencias Sociales*, pp. 37-52, 1993.

KUSCH, Rodolfo. *El pensamiento indígena y popular en América*, Puebla, J.M. Cajica, 1970.

"La fuerza de los Andes es arte en comunidad. Entrevista a Mamani Mamani", en *La Migraña. Revista de análisis político*, nº3, diciembre, La Paz, 2012.

LAJO, Javier. *Qhapaq Ñan: la ruta inka de la sabiduría*, Lima, CENES, 2005.

LANDER, Edgardo. (Comp.*), La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Clacso, 2000.

LARA, Jesús. *El Tawantinsuyu. Origen. Organización política, económica y social*, Cochabamba, Los amigos del libro, 1974.

LATOUCHE, Serge. *Sobrevivir al desarrollo. De la descolonización del imaginario económico a la construcción de una sociedad alternativa*, Barcelona, Icaria, 2004.

LAVIÑA, Javier y OROBITG, Gemma (coord.). *Resistencia y territorialidad. Culturas indígenas y afroamericanas*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2008.

LEMA, Ana María. "Producción y circulación de la coca en el Alto Perú 1780-1840", *Historia y Cultura*, octubre 1989.

LORA, Guillermo. *Tesis de Pulacayo*, La Paz, (1946).

LORENTE MEDINA, Antonio (ed.): ARGUEDAS, Alcides. *Raza de bronce*, Madrid, Allca XX, 1997 (1988).

LOVELOCK, J.E. *Gaia. Una nueva visión de la vida sobre la tierra*, Barcelona, Ed. Orbis, 1985 (1979).

MAMANI BERNABÉ, Vicenta; QUISPE HUANCA, Calixto. *Pacha*, Cochabamba, Verbo divino, 2007.

MAMANI MAMANI, Roberto. "Arte y arquitectura andina para Vivir Bien", en Marcelo Arce Rivero. *AEVIVIENDA*, Estado plurinacional de Bolivia, 2016.

MAMANI MAMANI, Roberto. *Aves sagradas. Reencuentro con los achachilas*, La Paz, Taipinquiri, 2002.

MAMANI MAMANI, Roberto. *Entre sapos, wakabolas y algunas k'alanchas más*, La Paz, Museo Nacional de Arte de Bolivia, 2009.

MAMANI MAMANI, Roberto. *Tata Santiago o mata indios*. La Paz, Taipinquiri, 2003.

Mamani Mamani. Espacio de arte Entel, catálogo de exposición, La Paz, Entel, 2002.

Mamani Mamani: Exposición antológica, catálogo de exposición, Santa Cruz de la Sierra, Universidad privada Franz Tamayo, 2002.

Manifiesto de Tiwanaku, La Paz, Bolivia, (1973); (1977).

MANRIQUE ENRÍQUEZ, Fernando. *Pachasofía y runasofía andina*, Lima, CONCYTEC, 2002.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad boliviana*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007 (1928).

MARTÍN, Richard. "El papel de la coca en la historia, religión y medicina de los indios sudamericanos", en *Ensayos científicos sobre la coca*, La Paz, Juventud, 1983.

MARTÍNEZ ARZANZ Y VELA, Nicolás. *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (1736), Buenos Aires, Emecé, 1945.

MAYORGA, Fernando; CÓRDOVA, Eduardo. *El movimiento antiglobalización en Bolivia. Procesos globales e iniciativas locales en tiempo de crisis y cambio*, La Paz, Plural, 2008.

MILLA VILLENA, Carlos. *Ayni. Introducción a la paleosemiótica*, Cochabamba, Asoc. Cultural Amaru Wayra, 2002.

MILLONES, Luis. *Historia y poder en los Andes centrales (desde los orígenes al siglo XVII)*, Madrid, Alianza, 1987.

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES DEL ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA. *La revolución democrática y cultural y su política exterior (memoria 2006-2013)*, La Paz, 2014.

Miradas. Andina, originaria, campesinas, catálogo de exposición, La Paz, Museo Nacional de Arte de Bolivia, 2021.

MOMPÓ LÓPEZ, Eva. *Queremos ser Iyambae, sin dueño. Mujeres guaraníes por la autonomía indígena en Bolivia*, Valencia, Editorial Germania, 2014.

MOULIN, Raymonde. *Le marché de l'art. Mondalisation et nouvelles technologies*, París, Flammarion, 2000.

MÚJICA PINILLA, Ramón. *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Lima y México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1996.

MURRA, John. *La organización económica del Estado inca*, México D.F, Siglo XXI, 1987.

MUTI, Anja; ARMSTRONG, Kate; SMITH, Paul. *Lonely Planet Bolivia: Travel Survival Kit*, London, Lonely Planet, 2010.

NUMHAUSEN, Paulina. *Mujeres indias y señores de la coca. Potosí y Cuzco en el siglo XVI*. Madrid, Cátedra, 2005.

NÚÑEZ DEL PRADO, Marina. *Eternidad en los Andes*, Santiago de Chile, Lord Cochrane, 1973.

OROBITG, Gemma y CELIGUETA, Gemma. *Autoctonía, poder local y espacio global frente a la noción de ciudadanía*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2012.

OSTERMANN, Denisse. *Propuestas y tendencias del arte boliviano a fines del milenio*. 1er Salón nacional de arte, Academia de Bellas Artes y Taipinquiri, Centro de Cultura, Arquitectura y Arte, La Paz, ed. Latina, 2002.

OTERO, Gustavo Adolfo. *La piedra mágica. Vida y costumbres de los indios callahuayas de Bolivia*, México D.F, Instituto indigenista interamericano, 1951.

PAJUELO TEVES, Ramón. *Reinventando comunidades imaginadas: movimientos indígenas, nación y procesos sociopolíticos en los países centroandinos*, Lima, IEP, 2014.

PALACIOS, Félix. "El simbolismo aymara de la casa", *en Boletín del Instituto de Estudios Aymaras* 2 (12), Chucuito, 1982.

PAREDES CANDIA, Antonio. *Cuentos populares bolivianos*, La Paz, Popular, 1984.

PARQUERSON, Philip, "El monopolio incaico de la coca ¿realidad o ficción?", en *Historia y Cultura*, nº5. La Paz, 1984.

PATZI, Félix. *Sistema comunal. Una alternativa al sistema liberal*. La Paz, CEEA, 2004.

PAZ SOLDÁN, José Edmundo. "Metáforas del mestizaje: los intelectuales bolivianos y la nación; de la guerra del Pacífico a la guerra del Chaco", en Lucero, vol. 8, 1997.

PEIST, Nuria. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*, Madrid, Abada, 2012.

PÉREZ Elizardo. *Warisata. La escuela-ayllu*, La Paz, Hisbol/Ceres, 1962.

PINEDA, Francisco. *Evo Morales. El cambio comenzó en Bolivia. Vida, pensamiento y acción de gobierno del primer presidente indígena*, Córdoba, Almuzara, 2007.

PITARCH, Pedro y OROBITG, Gemma (eds.). *Modernidades indígenas*, Madrid, Iberoamericana, 2012.

POMA Muruchi. *Evo Morales. De cocalero a presidente de Bolivia*, Barcelona, Flor del Viento, 2008.

PONCE SANGINÉS, Carlos. *La cultura nativa en Bolivia*, La Paz, Los amigos del libro, 1992 (1975).

PONCE SANGINÉS, Carlos. *Tiwanaku. Espacio, tiempo y cultura*, La Paz, Pumapunku,1976.

PONCE SANGINÉS, Carlos. *Tunupa y Ekeko: estudio arqueológico acerca de las efigies precolombinas de dorso adunco*, Cochabamba, Los amigos del libro, 1969.

POSNANSKY, Arthur. *Iconografía e ideografía de los signos*, tomo I, New York, Agustin Publisher, 1944.

PRASHAD, Vijay. *Balas de Washington. Historias de la CIA, intervención y golpes de Estado*, Barcelona, ed. Bellaterra (Cultura 21, SCCL), 2020.

QUENTA PANIAGUA, Roberto A. "Concepción del concepto personalidad: jaqi en la cultura aymara", en *Antropología Andina Muhunchik – Jathasa*, Vol. 2, nº 1, enero - julio 2015.

QUIROGA CANAVIRI, Jorge León y ZAIDUNI SALAZAR, Marcelo Eduardo. *La economía de la vida: la bioeconomía Ande-Amazónica*. La Paz, Alexgraphics, 2022.

RAMÍREZ DEL ÁGUILA, Pedro. *Noticias políticas de Indias*. (1639), Sucre, Imprenta universitaria, 1978.

RAMOS GAVILÁN, Alonso. *Historia del Santuario de Ntra. Sra. de Copacabana*, 1621, Lima, ed. Prado Pastor, 1988.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona, Ed. del Serbal, 2000.

REINAGA, Fausto. *El pensamiento amáutico*, La Paz, Partido Indio de Bolivia, 1978.

REINAGA, Fausto. *Franz Tamayo y la revolución boliviana*, La Paz, Casegural, 1956.

REINAGA, Fausto. *La revolución india*, La Paz, Mirada salvaje, 2007 (1970).

REINAGA, Fausto. *Tesis india*, La Paz, Mirada Salvaje, 2010 (1971).

RÍOS CASTELÚ, Mario. *Creadores de luz, espacio, forma. Artistas plásticos de Bolivia*. La Paz, Taipinquiri, 1998.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. (ed.) *Principio Potosí Reverso*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

RIVERA CUSICANQUI, Sílvia. "Luchas campesinas contemporáneas en Bolivia: el movimiento Katarista, 1970-1980.", en ZAVALETA MERCADO, René (Comp.). *Bolivia, hoy*, México, Siglo XXI, 1983.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *"Oprimidos pero no vencidos". Luchas del campesinado aymara y quechwa 1900-1980*, La Paz, Mirada salvaje, 2010 (1984).

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2015.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Violencias (Re)Encubiertas en Bolivia*. La Paz, Piedra rota, 2010.

RODRÍGUEZ IBAÑEZ, Mario Luis. *La construcción colectiva del conocimiento en la educación popular*, La Paz, Garza azul, 1997.

RODRÍGUEZ, Adriana. *Teoría y práctica del Buen Vivir: orígenes, debates conceptuales y conflictos sociales. El caso de Ecuador*, tesis doctoral, Bilbao, Universidad del País Vasco / Instituto Hegoa, 2016.

ROMERO, Hugo. "*Llamas, mito y ciencia en el mundo andino*", en *Revista de Ciencias Sociales* (CI)-Universidad Arturo Prat, nº13, Chile, pp. 74-98, 2023.

RÖSING, Ina. *Cerrar el círculo: la curación gris como tránsito entre la negra y la blanca. Rituales nocturnos de curación en los Andes bolivianos*, Colección mundo Ankari, vol. 4, Madrid, Iberoamericana, 2008.

ROSS, Waldo. *Hijos de la roca*, México, Orion, 1954.

ROSSELLS Beatriz. “Espejos y máscaras de la identidad. El discurso indigenista en las artes plásticas. (1900-1950)”, en *Instituto de Estudios Bolivianos. El discurso del pre-52*, La Paz, ed. Cima, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UMSA, 2004.

RUIZ DURAND, Jesús. *Introducción a la iconografía andina*, Lima, IDESI/BID, 2004.

RUIZ, Manuel; ULLOQUE, Héctor. *Hartos Evos aquí hay. Los cocaleros del Chapare*, Bogotá, Medio de contención producciones-CLACSO, 2006.

SALAZAR BONDY, Augusto. *¿Existe una filosofía de nuestra América?*, México, Siglo XXI, 1968.

SALAZAR, Jose Luis (et.al.). *Gran documental y atlas de Bolivia. Geografía, historia y vida*, Cochabamba, Kipus, 2004.

SAMANIEGO, Fabián; ROJAS, Nelson (et al.). *Mundo 21. Español para el siglo 21. Curso de español intermedio*, Boston, Cengage Learning, 2012.

SANJINÉS, Javier. *El espejismo del mestizaje*. (*Mestizaje upside-down. Aesthetic politics in modern Bolivia*), La Paz, IFEA Instituto Francés de Estudios Andinos, 2005 (2004).

SANJINÉS, Jorge; Grupo Ukamau. *La nación clandestina*, Bolivia, 1989.

SARKISYANZ. Manuel. *Kollasuyo: Historia indígena de la república de Bolivia: profetas del resurgimiento autóctono*, Quito, Abya-Yala, 2013.

SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro. *Historia de los incas*, 1575 ca., en Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1965.

SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro. *Historia general llamada índica,* en Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1960.

SCHMIDT-WELLE Friedhelm y SIMSON, Ingrid. *El Quijote en América*, Ámsterdam-New York, Rodopi, 2010.

SIGL, Eveline y MENDOZA SALAZAR, David. “Waka wakas/Waka Thuqhuri”, en *No se baila así nomás*…, Tomo II, Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia, La Paz, 2012.

SILVERMAN, Gail; FLORES, Javier; PEASE, Mariana. *El tejido andino, un libro de sabiduría*. Banco Central de Reserva del Perú. Lima, 1994.

SORIANO BADANI, Armando. *Pintores bolivianos contemporáneos*, Los amigos del libro, Cochabamba, Bolivia, 2000.

STERN, Steve J. *Los pueblos indígenas del Perú y el desafío de la conquista española*, Madrid, Alianza, 1986.

SUÁREZ, Hugo José. *La Paz en el torbellino del progreso. Transformaciones urbanas en la era del cambio en Bolivia*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma, Instituto de Investigaciones Sociales, 2018.

TAMAYO, Franz. *Creación de la pedagogía nacional*, La Paz, Juventud, 1986.

TAPIA, Luis (Comp.). *René Zavaleta. La autodeterminación de las masas*, Bogotá, Siglo del hombre, 2009.

TAPIA, Luis. *La producción del conocimiento local. Historia y política en la obra de René Zavaleta*. CIDES-UMSA, La Paz, La Muela del Diablo, 2002.

TAYLOR Gerald. "Supay", en *Amerindia*, nº5, París, 1980.

Un canto de esperanza. La energía de los colores para los niños, catálogo de exposición, La Paz, UNICEF, 2011.

UNTOJA, Fernando; MAMANI, Ana A. *Pacha, el pensamiento simultáneo*, La Paz, Ayra, 2000.

URBANO, Enrique y DUVIOLS, Pierre (ed*.). Fábulas y mitos de los incas*, Crónicas de América, Madrid, Historia 16, 1989.

URBANO, Enrique y SÁNCHEZ, Ana (ed.). *Varios. Antigüedades del Perú*, Crónicas de América, Madrid, Historia 16, 1992.

URBANO, Henrique y DUVIOLS, Pierre. (ed.). *Fábulas y mitos de los incas*, Crónicas de América, Madrid, Historia 16, 1989.

VALENCIA PARISACA, Narciso. *La Pachamama: revelación del Dios creador*, Colección iglesias, pueblos y culturas, nº 52-53, Quito, Abya-yala, 1998.

VAN DEN BERG, Hans. *La tierra no da así nomás. Los ritos agrícolas de la región de los aymara-cristianos*, La Paz, Hisbol, 1990.

VAN DEN BERG, Hans; SCHIFFERS, Norbert (Comps.). *La cosmovisión aymara*. La Paz, Hisbol, 1992.

VESPUCIO, Américo. *Cartas*, Madrid, Anjana, 1983.

VILLANUEVA SUÁREZ, Jorge. *Dibujantes, pintores y escultores bolivianos*, Producciones CIMA, La Paz, 2001.

VILLCA RAMÍREZ, Raúl Santos. *Tutor virtual para visitas guiadas. Caso galería Chakana*, Tesis de Grado en Informática, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 2016.

VIZUETE, J.C. y MARTÍNEZ BURGOS, Palma (Coord.). *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

VV.AA. *Desarrollo sostenible desde los Andes*, La Paz, Plural, 1999.

VV.AA. *El discurso del pre-52*, La Paz, Facultad de humanidades y ciencias de la educación, Instituto de Estudios Bolivianos, 2004.

WACHTEL, Nathan. *Le retour des ancêtres. Les indiens urus de Bolivie XXè-XVIè siècle,* Paris, Gallimard, 1990.

WACHTEL, Nathan. *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*, Madrid, Alianza, 1976.

WASKAR CHUKIWANKA, Inka. *Origen y constitución de la wiphala*, La Paz, Fondo editorial de los diputados, 2004.

WEBBER, Jeffery R. *From rebellion to reform in Bolivia. Class struggle, indigenous liberation, and the politics of Evo Morales*, Chicago, Haymarket books, 2011.

WIÑAYMARKA. *Cuaderno de horticultura natural Camellones Suka kollus*, La Paz, Fundación Wiñaymarka Para el Rescate de la Cultura Andina, 1992.

YOUNG, Robert J.C. *Colonial Desire. Hybridity in theory, culture and race*. New York, Taylor and Francis e-Library, 2005.

ZAVALETA MERCADO, René (Comp.). *Bolivia, hoy*, México, Siglo XXI, 1983.

ZAVALETA, René. "Las masas en noviembre", en Luis Tapia (Comp.). *René Zavaleta. La autodeterminación de las masas*. Bogotá, Siglo del hombre, 2009.

ZAVALETA, René. *Bolivia. El desarrollo de la conciencia nacional*, Los amigos del libro, La Paz, 1990. (1967).

ZAVALETA, René. *Lo nacional popular en Bolivia*. La Paz, CDMX, siglo XXI, 1986.

ZIBECHI, Raúl. *Dispersar el poder. Los movimientos como poderes antiestatales*, Barcelona, Virus editorial, 2007.

Webgrafía

ALEMÁN BENÍTEZ, Pável. “La política exterior del gobierno de Evo Morales frente a un entorno desfavorable en Sudamérica.”, en *UH*, nº290, La Habana, 2020, en: <http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0253-92762020000200268> [15 diciembre 2023].

ALEMÁN, Jean Paul. “El precio máximo de una pintura boliviana es de 50 mil dólares”, *en Opinión. Diario de circulación nacional*, 07-05-2008, en: <https://www.opinion.com.bo/articulo/cultura/precio-maximo-pintura-boliviana-es-50-mil-dolares/20080507180718277780.html#:~:text=La%20cotizaci%C3%B3n%20m%C3%A1xima%20de%20una,(ABAP)%2C%20Amadeo%20Castro.> [15 julio 2022].

ÁLVAREZ, Diego. “Caracterización general de la noción de abigarramiento en Raúl Prada.”, en *Ciencia Política*, nº14(28), 2019, en: <https://doi.org/10.15446/cp.v14n28.80692> [12 octubre 2022].

ANF “Extractivismo del oro en la Amazonía pone a Bolivia ante una tragedia masiva de envenenamiento”, en *Ocmal. Org*, en: <www.ocmal.org/extractivismo-del-oro-en-la-amazonia-pone-a-bolivia-ante-una-tragedia-masiva-de-envenenamiento/> [29 marzo 2023].

ARANIBAR, Víctor Hugo. “Ensayo sobre los imaginarios bolivianos de nación: la dicotomía de la nación camba y la nación aymara”, en *Turismo, economía y realidad territorial*, La Paz, UMSS, 2005, en: <https://aranibarvictorblog.wordpress.com/2017/05/18/ensayo-sobre-los-imaginarios-bolivianos-de-nacion-la-dicotomia-de-la-nacion-camba-y-la-nacion-aymara/> [16 agosto 2022].

ARCHONDO, Rafael. “¿Quién realmente mató a Jorge Lonsdale?”, en *Historias de Bolivia*, 11-11-2017, en: <http://historias-bolivia.blogspot.com/2018/05/quien-realmente-mato-jorge-lonsdale.html?m=1> [01 junio 2022].

ARNOLD, Denise; ESPEJO, Elvira. “The intrusive k'isa: Bolivian struggles over colour patterns and their social implications”, en *World Art*, vol 2, 2012, en: <https://doi-org.sire.ub.edu/10.1080/21500894.2012.689257> [21 abril 2022].

“Arte y cultura contemporánea en Bolivia. El arte en la post-modernidad”, en *Cultuarte, Estagio de artista*, en: <http://www.estagiodeartista.pro.br/artedu/cultuarte/talleres/2da_talleres/taller_4in_cap32r.htm> [02 junio 2022].

“Asamblea legislativa condecora a la casa nacional de moneda, archivo y biblioteca nacionales de Bolivia y al centro cultural "Mamani Mamani", en *Fundación Cultural BCB*, 03-11-2021, en: <http://www.fundacionculturalbcb.gob.bo/eventos/evento62.php#:~:text=Para%20finalizar%2C%20el%20Centro%20Cultural,recibi%C3%B3%20este%20reconocimiento%20tan%20significativo.> [28 abril 2022].

BAJO, Ricardo. “Mamani Mamani,un niño terrible”, en *La Razón*, 19-03-2023, en: <https://www.la-razon.com/escape/2023/03/19/mamani-mamani-un-nino-terrible/> [16 octubre 2023].

BAJO, Ricardo. “Sami Qhatu, el mercado de artes plásticas, mostrará más de 300 trabajos hasta el 20.”, en *La Razón*, 10-12-2020, en: <https://www.la-razon.com/la-revista/2020/12/10/sami-qhatu-el-mercado-de-artes-plasticas-mostrara-mas-de-300-trabajos-hasta-el-20/> [22 abril 2022].

BARRAGÁN, Rossana; MEDINACELLI, Ximena; QAYUM, Seemin; ARZE, Silvia. “Guía preliminar de fuentes documentales etnográficas para el estudio de los pueblos indígenas de Iberoamérica”, *en lanic Universidad de Texas*, en: <http://lanic.utexas.edu/project/tavera/bolivia/intro.html> [29 agosto 2023].

BAULENAS I PUBILL, Ariadna. “La divinidad Illapa en el panteón imperial incaico”, en *Investigaciones sociales UNMSM*, Vol 16, nº 28, en: <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/sociales/article/view/7407/6470> [10 noviembre 2023].

BERNAND, Carmen. “Don Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, “sacerdote” del cerro.”, en *Runa. Recursos para las ciencias del hombre*, vol. 40, nº1, 2019, en: <https://www.redalyc.org/journal/1808/180860474001/html/> [18 enero 2022].

BERTONIO, Ludovico. *Transcripción del Vocabulario de la lengua aymara* (1612), La Paz, Instituto de las lenguas y literaturas andinas-amazónicas (ILLA-A), 2011, en: <http://www.illaa.org/pirwa/diccionarios/LudovicoBertonioMuchosCambios.pdf> [12 noviembre 2023].

BLANCO, Carmiña. “El museo de la revolución”, 23-02-2014, en *Clubensayos*, en: <https://www.clubensayos.com/Historia/El-Museo-De-La-Revoluci%C3%B3n/1473721.html> [14 junio 2023].

BLANCO MAMANI, Elías. *Diccionario Cultural Boliviano*. Museo del Aparapita. La Paz, en: <http://elias-blanco.blogspot.com/2012/02/roberto-mamani-mamani.html#comment-form> [28 abril 2022].

BRAGATTI, Milton Carlos. “El águila y el cóndor: conflictos y tensiones en Sudamérica y la construcción del consejo de defensa de la UNASUR”, en *Revista conjeturas sociológicas*, Universidad de El Salvador, 2015, en: <https://revistas.ues.edu.sv/index.php/conjsociologicas/article/view/165> [22 diciembre 2023].

“Bolivia dijo “no” en referendo a otra reelección de Evo Morales”, en *BBC News Mundo*, 24-02-2016, en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/02/160223_bolivia_evo_morales_referendo_resultado_ep> [15 noviembre 2023].

CABALLERO DÁMASO, Nina. *La madre tierra. Presencia sagrada del espíritu de Dios en el pueblo aymara*. Tesis de grado. Universidad Pontificia Javeriana. Carrera de

Teología, Bogotá, 2013, en: <https://docplayer.es/85257892-Anexo-1-pontificia-universidad-javeriana-biblioteca-alfonso-borrero-cabal-s-j-entrega-de-tesis-y-trabajos-de-grado-luis-gabriel-espindola-garcia.html#show_full_text> [19 abril 2022].

CÁCERES TERCEROS, Fernando. "Adaptación y cambio cultural en la feria de las alasitas", en *Ciudad virtual de antropología y arqueología*, Cochabamba, 2002, en: <https://web.archive.org/web/20021020112140/http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/fernando_caceres.htm> [20 noviembre 2023].

CAJÍAS DE LA VEGA, Magdalena. "La coca en la historia de Bolivia", en *Encuentro Revista Boliviana de Cultura*, nº11, Fundación BHN, noviembre 1995, en: <https://bolivianet.com/cultura/encuentro/coca/la_coca.html> [28 junio 2023].

CARMONA, Jorge; BARREDA, Celia (Prod.). *La fábrica producciones*, en: <https://www.youtube.com/watch?v=a7pHVcPj-Kw> [10 julio 2023].

CERECEDA, Verónica. "Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga", en *Chungara Revista de Antropología Chilena*, vol.42, n.1, 2010, en: <https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562010000100029> [08 marzo 2023].

CERRÓN PALOMINO, Rodolfo. "La onomástica de los ceques: cuestiones etimológicas.", en *Lexis*, Vol 29, nº 2, en: <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/8392/8712> [10 noviembre 2023].

CHOQUEHUANCA, David. "25 postulados para entender el "Vivir Bien", en *Periódico la Razón*, 08- 02- 2010, recuperado en *Plataforma del Buen Vivir*, en: <http://www.plataformabuenvivir.com/wp-content/uploads/2012/07/Vivir-Bien-Bolivia-Choquehuanca.pdf> [19 julio 2023].

"Colombia y Bolivia pedirán a ONU retirar la hoja de coca de lista de sustancias prohibidas", 22-02-2023, en *América Latina*, en: <https://www.vozdeamerica.com/a/colombia-bolivia-pediran-onu-retirar-hoja-coca-lista-sustancias-prohibidas/6974568.html> [28 junio 2023].

CONDORI MELO, Eulalia. "El cóndor y el zorro", en *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, en:<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-condor-y-el-zorro-kunturmantawan-atuqmantawan--0/html/ff84d658-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html> [03 junio 2023].

"Conesa Kieffer & asociados S.A", en *Linkedin*, en: <https://www.linkedin.com/company/conesa-kieffer-&-asociados-s-a-/about/> [26 abril 2022].

"Conozca algunos datos sobre la fundación de la Villa de la Plata", 29-09-2021, en *Correo del Sur*, en: <https://correodelsur.com/cultura/20210929_conozca-algunos-datos-sobre-la-fundacion-de-la-villa-de-la-plata.html> [20 noviembre 2023].

CONSTITUCIÓN POLÍTICA DEL ESTADO, art. 168, en *Infoleyes*, en: <https://bolivia.infoleyes.com/articulo/8643> [17 noviembre 2023].

COSSÍOS, E. Daniel. "Vertebrados naturalizados en el Perú: historia y estado de conocimiento", en *Revista peruana de biología*, vol. 17, nº2, 08-2010, en: <http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1727-99332010000200007> [21 junio 2023].

"Cuadros Mamani Mamani Bolivia", en *Mercado Libre*, en: <https://articulo.mercadolibre.cl/MLC-523828592-cuadros-mamani-mamani-bolivia-impresiones-originales-_JM> [15 julio 2022].

DA SALVIA, Daniela. "La Pachamama en la época incaica y post-incaica: una visión andina a través de las crónicas peruanas coloniales.", en *Revista española de antropología americana*, Vol. 43, nº1, 2013, en: <file:///C:/Users/PC/Downloads/ecob,+089-110.pdf> [02 mayo 2023].

DASZAK, Peter; HOWARD, Sara. "Cover Essay: Gleaming Power of the Andes", en *Sapped. EcoHealth* nº7, 4-12-2010, pp. 267–268, en: <https://doi-org.sire.ub.edu/10.1007/s10393-010-0361-7> [21 abril 2022].

"David Portillo y Mamani Mamani presentan el disco *El color de los sonidos*", en *Nuna espacio de arte*, en: <https://www.nunaespacioarte.com/cartelera/353_david-portillo-y-mamani-mamani-presentan-el-disco-el-color-de-los-sonidos> [23 octubre 2023].

DE LIMA, Ana Rosa; ELLERBECK, Alexandra; CASTAGNINO, Romina (adaptación). "Bolivia: la carretera cancelada que dio lección ambiental a gran banco brasileño", 26-09-2016, en *Mongabay. Periodismo ambiental independiente en Latinoamérica*, en: <https://es.mongabay.com/2016/09/bolivia-brasil-carretera-cancelada-medio-ambiente/> [05 abril 2023].

DE MIGNOLO, Walter. "El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto", en *Revista Telar*, nº6, en: <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/168> [12 mayo 2022].

DE WALSCHE, Alma. "La sublevación de la media luna", en *Mondiaal nieuws*, 16-12-2018, en: <https://www.mo.be/es/artikel/la-sublevacion-de-la-media-luna> [14 noviembre 2023].

DÍAZ, Mariela Paula. "La inserción socioeconómica y territorial de los migrantes aymaras en la ciudad de El Alto, Bolivia.", en *Economía, sociedad y territorio*, Vol. 17, nº 54, 2017, en: <https://doi.org/10.22136/est17542017775> [27 abril 2023].

DÍAZ VILLAMIL, Antonio. "La leyenda de la coca", en *Leyendas de mi tierra, libro de narraciones basadas en el folklore nacional, destinado al uso de los escolares*, La Paz, Renacimiento de flores, 1929, reproducido en: <https://www.educa.com.bo/content/la-leyenda-de-la-coca> [28 junio 2023].

DO ALTO, Herbé. “El MAS-IPSP boliviano, entre movimiento social y partido político”, en *Scielo, anal. polit*. Vol.21, nº62, Bogotá, enero – abril 2008, en: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-47052008000100002> [30 agosto 2022].

“Documental de TVN La ruta de Amazonía Yawar Fiesta”, en *youtube*, en: <https://www.youtube.com/watch?v=Hr3xjp9XY6E> [25 julio 2023].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi. “Aristocracia alada, adalides del rey del cielo. Ángeles militares en la pintura barroca americana.”, en *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, nº 9, 2016, en: <https://www.e-revistes.uji.es/index.php/potestas/article/view/2419> [15 noviembre 2023].

EFE. “El gobierno boliviano dice que la sentencia contra Áñez es un precedente histórico”, en *EFE América* (11-06-22), en: <https://www.efe.com/efe/america/politica/el-gobierno-boliviano-dice-que-la-sentencia-contra-anez-es-un-precedente-historico/20000035-4829267> [18 septiembre 2022].

EFE. “EEUU devuelve a Chile 4 objetos incas expoliados que iban a ser subastados”, 11-02-2022, en *Proceso.hn*, en: <https://proceso.hn/eeuu-devuelve-a-chile-4-objetos-incas-expoliados-que-iban-a-ser-subastados/> [26 mayo 2023].

EFE. “La Paz recibe las nuevas tendencias en la moda de la “cholita” boliviana”, en *Fashion network*, (1-08-2009), en: <https://es.fashionnetwork.com/news/La-paz-recibe-las-nuevas-tendencias-en-la-moda-de-la-cholita-boliviana,69561.html> [09 marzo 2023].

ELBIRT, Ana Laura. “Historias manchadas. Una antigenealogía del concepto de lo abigarrado en el área andina”, en *Estudios Sociales del Noa*, nº 16, 2016, en: <https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/94610/CONICET_Digital_Nro.d6138460-5ff9-4687-89dc-6837e5f147b0_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y> [20 octubre 2022].

“El boliviano Mamani Mamani pintó cruz para recibir al Papa en Chile”, en *eju.tv*, 17-01-2018, en: <https://eju.tv/2018/01/el-boliviano-mamani-mamani-pinto-cruz-para-recibir-al-papa-en-chile/> [19 diciembre 2023].

“El chachapuma de Mamani Mamani es subastado en Bs 150.000, los fondos irán en apoyo de niños con cáncer.”, 24-06-2023, en *Agencia boliviana de información*, en: <https://www.abi.bo/index.php/noticias/sociedad/38671-el-chachapuma-de-mamani-mamani-es-subastado-en-bs-150-000-los-fondos-iran-en-apoyo-de-ninos-con-cancer> [30 junio 2023].

“Elección Miss Bolivia 2022. Las candidatas lucen trajes de baño con diseños de Roberto Mamani Mamani”, en *Red Unosur*, (17 julio 2022), en: <https://www.redunosur.com/eleccion-miss-bolivia-2022-las-candidatas-lucen-trajes-de-bano-con-disenos-de-roberto-mamani-mamani/> [08 marzo 2023].

“El Tribunal Constitucional de Bolivia autoriza a Evo Morales a buscar la reelección como presidente sin límites”, en *BBC News Mundo*, 29-11-2017, en:

<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-42159445> [18 noviembre 2023].

EMBAJADA DEL ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA EN ALEMANIA. "Bolivia celebra el día de la descolonización y convoca en Encuentro Internacional Solsticio de Verano: 21-12-2012", comunicado de prensa nº11, 11-10-2012, en *Bolivia.de*, en: <http://www.bolivia.de/fileadmin/Dokumente/Presse-Medien_Dt+Sp/Presseerklaerungen/Pressemitteilung11-Dia-de-la-Descolonizacion-Botschaft-Bolivien.pdf> [19 diciembre 2023].

ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA. "Cambios institucionales en Bolivia", 2009, en *OAS.org*, en: <https://www.oas.org/juridico/spanish/mesicic3_blv_cambios.pdf> [14 noviembre 2023].

ESTERMANN, Josef. "Ecosofía andina: un paradigma alternativo de convivencia cósmica y de Vivir Bien.", en *FAIA*, vol.2, nº 9-10, 2013, en *Dialnet Uniroja*, en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4714294.pdf> [08 abril 2023].

ESTRADA, Deanne. "Fighting poverty with potatoes and paintings", en *Sanrem Innovation Lab*, Virginia, EE. UU., 10-09-2008, en: <https://sanremcrsp.cired.vt.edu/fighting-poverty-with-potatoes-and-paintings/> [20 abril 2022].

FELIU FRANCH, Joan. "¿Son arte los NFT que se venden como tal?", en *The conversation. Rigor académico, oficio periodístico*, 30-03-2022, en: <https://theconversation.com/son-arte-los-nft-que-se-venden-como-tal-175953#:~:text=Los%20NFT%20(token%20no%20fungible,existen%20en%20el%20mundo%20f%C3%ADsico.> [15 julio 2022].

FERNÁNDEZ, Katherine. "Qué es una poliniferia alimentaria", en *Revista Otro Mundo Es Posible*, 11-02-2022, en: <https://www.otromundoesposible.net/que-es-una-poliniferia-alimentaria/> [12 enero 2022].

FISCHER, Andrea. "Así son las líneas de Nazca: los misteriosos glifos que quedaron impresos en el desierto peruano hace 1.700 años.", 13-12-22, en *National Geographic en Español*, en: <https://www.ngenespanol.com/historia/que-significan-las-lineas-de-nazca-en-peru/> [26 abril 2023].

"Formulario de candidatura para la proclamación del Carnaval de Oruro como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad", en *Internet archive Wayback Machine*, en: <http://www.carnavaldeoruroacfo.com/documentos/FORMULARIO%20DE%20CANDIDATURA.pdf> [25 julio 2023].

FRANCO Mabel. "Norah Claros, el arte de tejer la vida", en *La Razón*, 09-09-2012, en: <https://www.la-razon.com/escape/2012/09/09/norah-claros-el-arte-de-tejer-la-vida/> [03 junio 2022].

GARCÍA BARRERA, Mabel. “Literatura y Arte Indoamericano actual. La resignificación de una nueva frontera estética, política y cultural”, en *Arte, individuo y sociedad*, Chile, ediciones Complutense, Universidad de La Frontera, vol. 3, nº 2, 2020, en: <https://doi-org.sire.ub.edu/10.5209/aris.63816> [22 abril 2022].

GARCÍA BARRIOS, Ana. “El mito del diluvio en las ceremonias de entronización de los gobernantes mayas. Agentes responsables de la decapitación del saurio y nuevas fundaciones”, en *Elsevier*, Vol. 45, nº45, 2015, en: <https://www.elsevier.es/es-revista-estudios-cultura-maya-96-articulo-el-mito-del-diluvio-ceremonias-S0185257415300010> [21 mayo 2023].

GARCÍA MÉRIDA, Wilson. “La querella entre quechuas y aymaras”, en *Red Voltaire*, 2005, en: <https://www.voltairenet.org/article123468.html> [02 mayo 2023].

“Gastón Ugalde”, en *Revista ojos rojos*, en: <http://www.revistaojosrojos.com/gaston-ugalde/> [03 junio 2022].

GIL GARCÍA, Francisco M. “Lloren las ranas, casen las aguas, conténganse los vientos. Rituales para llamar la lluvia en el centro y sur andino.”, en *Revista española de antropología americana*. Departamento de antropología y etnografía de América, vol.42, nº 1, mayo 2012, en: <https://www.researchgate.net/publication/272645976_Lloren_las_ranas_casen_las_aguas_contenganse_los_vientos_Rituales_para_llamar_la_lluvia_en_el_centro_y_sur_andino> [01 mayo 2023].

GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego. *Vocabulario de la Lengva General de todo el Perv llamada*
Lengva Qquichua o del Inca. Lima, imprenta de Francisco del Canto, (1608), en *Runasimipi Qespisqa Software*, 2007, en: <http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/romulo/VocabvlarioQqichuaDeHolguin1607.pdf> [12 noviembre 2023].

“Gradients and patterns”, en *W3C Recommendation*, en: <https://www.w3.org/TR/2011/REC-SVG11-20110816/pservers.html#LinearGradients> [08 marzo 2023].

GREBE, Mª Ester. “El culto a los animales sagrados emblemáticos en la cultura aymara de Chile”, en *Revista Chilena de Antropología*, nº8, 1989-90, Universidad de Chile, Santiago de Chile, en: <file:///C:/Users/PC/Downloads/franciscosorio,+Journal+manager,+17599-51885-1-CE.pdf> [30 mayo 2023].

GREBE, Mª Ester. “Etnozoología andina: concepciones e interacciones del hombre andino con la fauna altiplánica”, en *Estudios atacameños*, nº7, 1984, en:<https://www-jstor-org.sire.ub.edu/stable/pdf/45258317.pdf?refreqid=excelsior%3A7e37fd33ebe3f17928adb9719c5ae932&ab_segments=&origin=&initiator=&acceptTC=1> [30 mayo 2023].

GUIDI DOMINGUEZ, Denisse Gabriela. "Mamani Mamani sensaciones del cielo y de la tierra", en *Catálogo Digital de Publicaciones DC Universidad de Palermo*, Buenos

Aires, Argentina, 2011, en: <http://www.fido.palermo.edu>vista>detalle_articulo> [22 febrero 2021].

GUTIÉRREZ, Andrés. “El Dios De Las Tormentas Y Divinidades De La Lluvia: Iconografía del felino de Los Andes septentrionales”, Anales del Museo de América, nº11, pp.103-118, 2003, en *Dialnet*, en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=961578> [12 enero 2022].

HERAS, Carlos. “2016: Los Quijotes del pintor boliviano Walter Solón, una lanza contra el olvido”, en *Casa Museo Solón*, en: <https://solonart.org/2016/10/24/los-quijotes-del-pintor-boliviano-walter-solon-una-lanza-contra-el-olvido/> [20 noviembre 2023].

HERRERA, Jose Luis. "La cosmogonía andina a través de la pintura. Entrevista con Roberto Mamani", en *Casa del tiempo*, nº26, dic-ene 2010, en: <http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/26_27_iv_dic_ene_2010/casa_del_tiempo_eIV_num26_27_37_42.pdf> [04 abril 2019].

HIDALGO, Antonio L; CUBILLO, Ana P. “Deconstrucción y genealogía del “buen vivir” latinoamericano. El (trino) “buen vivir” y sus diversos manantiales intelectuales”, en *International development policy*, 2017, en: <https://journals.openedition.org/poldev/2517#ftn7> [22 marzo 2023].

HUANACUNI MAMANI Fernando. “Los derechos de la madre tierra”, en *Revista jurídica derecho*, vol.3, nº1, junio 2016, en: <http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2413-28102016000100012> [19 diciembre 2023].

KANAHUATY, Christian J. “El campo intelectual en Bolivia: el grupo Comuna (Análisis)”, en *Ecuador Debate*, nº 94, 2015, en: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/9610> [23 noviembre 2021].

KLACHKO, Paula. “Álvaro García Linera: la conformación histórica del sujeto político-popular en Bolivia”, en *Alai*, 16-11-2017, en: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/161-noticias-espanol/573739-alvaro-garcia-linera-la-conformacion-historica-del-sujeto-politico-popular-en-bolivia> [14 noviembre 2023].

*“*La crianza mutua en las comunidades aymaras*”*, Assoc. Chuyma de apoyo rural, PRATEC Proyecto Andino de tecnologías Campesinas, Lima, 1998, pp. 27-30, en: <http://www.pratec.org/wpress/pdfs-pratec/crianza-mutua.pdf> [01 mayo 2023].

LAFONE QUEVEDO, Samuel A. “El culto de Tonapa. Los himnos sagrados de los reyes del Cuzco según el Yamqui Pachacuti”, en *Antigüedades peruanas*, Ed. Ximenez de la Espada, 1879, en *Revista del Museo de la Plata*, en: <https://publicaciones.fcnym.unlp.edu.ar/rmlp/article/download/1094/1187> [10 mayo 2023].

LASSEL, Adriana. “El diluvio en la tradición indígena chilena”, en *América. Cahiers du CRICCAL*, nº3, 1988, en: <https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1988_num_3_1_936> [21 mayo 2023].

LÓPEZ CANELAS, Elizabeth. “Mujeres guardadas en Potosí”, en *Ramona centro cultural*, 08-08-2019, Cochabamba, Bolivia, en: <https://www.ramonacultural.com/contenido-r/mujeresguardas/> [12 enero 2022].

LORENTE FERNÁNDEZ, David. “Cóndores a la orilla del mar”, en *Revista de folklore Fundación Joaquín Díaz*, nº479, 2022, en: <https://funjdiaz-net.sire.ub.edu/folklore/07ficha.php?ID=4799&NUM=479> [14 junio 2022].

“Lot 1128. Roberto Mamani Mamani (bolivian, b.1962) Mother Earth.”, en *Hindman*, en: <https://hindmanauctions.com/items/10547142-mother-earth> [28 abril 2022].

LUDMER, Carla. Castro Bustamante. *Producción de prendas de vestir para damas con diseños del artista Mamani Mamani. Diseños de altura*. Tesis de Maestría en Administración de Empresas, Universidad Andina Simón Bolívar, La Paz, Bolivia, 2011, en: <http://repositorio.uasb.edu.bo:8080/handle/54000/215> [27 abril 2022].

LUJÁN, Emiliano. *Cóndor* (1950 ca.), en *Arte y cultura boliviana (Facebook)*, en: <https://www.facebook.com/artebolivianocontemporaneo/posts/10153267288414476> [14 junio 2023].

“Lycalopex culpaeus. Zorro andino”, en *Bioweb.bio*, en:< <https://bioweb.bio/faunaweb/mammaliaweb/FichaEspecie/Lycalopex%20culpaeus> [18 julio 2023].

MAC LEAN Y ESTENOS, Roberto. “El sirvinacuy. Matrimonio de prueba entre los aborígenes peruanos.”, en *Revista mexicana de sociología*, en UNAM, 2017, en: <file:///C:/Users/PC/Downloads/58114-167287-1-PB.pdf> [01 mayo 2023].

MAMANI M, Manuel. “*Chacha-warmi* paradigma e identidad matrimonial aymara en la provincia de Parinacota”, en *Chungará, Revista de antropología chilena*, Vol. 31, nº 2, 1999, en: <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-73561999000100005> [01 mayo 2023].

MAMANI MAMANI. “El achachi Karachi de Mamani Mamani”, en *QD Show*, 10-06-2018, en: <https://www.facebook.com/QDShow/videos/1740215602722188/> [19 junio 2023].

MAMANI MAMANI. “El manto del Señor Jesús del Gran Poder representa “toda la ancestralidad del mundo andino”, en *Agencia Municipal de Noticias*, 11-06-22, en: <https://amun.bo/el-manto-del-senor-jesus-del-gran-poder-representa-toda-la-ancestralidad-del-mundo-andino/> [23 octubre 2023].

MAMANI MAMANI, “el príncipe aymara que regala arte y magia con todas sus pinturas”, en *La voz Bolivia*, 18-11-2021, en: <https://lavozbolivia.com/mamani-mamani-el-principe-aymara-que-regala-arte-y-magia-con-todas-sus-pinturas/> [13 septiembre 2022].

"Mamani Mamani", en *Amazon*, en: <https://www.amazon.com/-/es/Mamani-los-awanti%C3%B1as/dp/B07BH4BLSK> ; <https://www.amazon.com/-/es/Mamani-atardecer-los-Andes/dp/B07BH4WWR4> [15 julio 2022].

"Mamani Mamani", en *Artissima Art Gallery*, en: <https://artissima.gallery/portfolio/mamani/> [28 abril 2022].

"Mamani Mamani", en *BoliviaMall*, en: <https://www.boliviamall.com/es/mamani-mamani-c-3719.html> [29 abril 2022].

"Mamani Mamani", en *Deal Shaker*, en: <http://104.248.22.131/es/listing/search?q=Mamani+Mamani1> [15 julio 2022].

"Mamani Mamani", en *Mutual Art*, en: <https://www.mutualart.com/Artist/Mamani-Mamani/B369209782FFCE40> [15 mayo 2022].

"Mamani Mamani", en *Prana NFT Studio*, en: <https://www.prananftstudio.com/artistas/mamani-mamani> [15 julio 2022].

"Mamani Mamani", en *Saisho Art*, en: <https://www.saishoart.com/mamani-mamani> [15 mayo 2022].

Mamani Mamani. [Mamani Mamani], en: <https://www.facebook.com/mamani.mamani.oficial> [21 enero 2021].

Mamani Mamani. [Mamani Mamani Oficial], en: <https://www.facebook.com/oficialMamaniMamaniBolivia/> [21 enero 2021].

Mamani Mamani. [Roberto Mamani Mamani], en: <https://www.facebook.com/r.mamanimamani.bolivia> [21 enero 2021].

Mamani Mamani. [Roberto Mamani Mamani], en: <https://www.facebook.com/roberto.mamanimamani.180> [21 enero 2021].

Mamani Mamani. [Roberto Mamani Mamani], en: <https://www.facebook.com/roberto.mamanimamani.330> [21 enero 2021].

"Mamani Mamani subasta cuadros en México", en *Los Tiempos*, (7/6/2008), en: <https://www.lostiempos.com/actualidad/cultura/20080607/mamani-subasta-cuadros-mexico> [22 abril 2022].

Mamani Mamani. [Mamani Mamani Art Gallery], en: <https://www.facebook.com/pages/Mamani%20Mamani%20Art%20Galery/822707284434186> [21 enero 2021].

Mamani Mamani. [Mamani Mamani El Artista], en: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063499694629&sk> [21 enero 2021].

MAMANI MAMANI, Roberto. “Mamani Mamani Artista de los Andes”, *Youtube*, 03/06/ 2020, en: <https://www.youtube.com/watch?v=7XOqBE7Y1Y8> [21 septiembre 2022].

MAMANI MAMANI, Roberto. “Roberto Mamani Mamani, artista boliviano-Entrevista en RT”, en *RT en Español*, 16-02-2021, en: <https://www.youtube.com/watch?v=8urwto-CrPY> [04 septiembre 2021].

MAMANI MAMANI, Roberto. “No puedo estar sumido en la visión del artista bohemio”, en *Revista Información Independiente*, 26/01/2011, en: <http://www.in.com.bo/2011/01/%E2%80%9Cno-puedo-estar-sumido-en-la-vision-del-artista-bohemio%E2%80%9D/> [18 abril 2022].

“Mamani Mamani. El príncipe aymara que regala arte y magia con todas sus pinturas”, en *La Voz Bolivia*, 18-11-2021, en línea: <https://lavozbolivia.com/mamani-mamani-el-principe-aymara-que-regala-arte-y-magia-con-todas-sus-pinturas/> [22 abril 2022].

“Mamani Mamani presenta su obra que simboliza a la telefónica ENTEL”, en *Entel Institucional*, 2013, en: <https://institucional.entel.bo/inicio3.0/index.php/sala-de-prensa/item/125-cuadro-mamani> [26 abril 2022].

“Mamani Mamani se ha convertido en una marca de país”, en *Datos*, 17-09-2015, en: <https://datos-bo.com/nacion/mamani-mamani-se-ha-convertido-en-una-marca-pais/> [22 abril 2022].

“Mamani nominado entre los 30 mejores pintores del mundo por el centro cultural de España”, en *Bolivision TV*, 13-11-2020, en línea: <https://www.redbolivision.tv.bo/noticia/mamani-mamani-entre-los-30-mejores-pintores-del-mundo-2/> [25 abril 2022].

Mamani Mamani. “Venta solidaria al combate del covid19”, en *Compartir es un arte*, en: <https://compartiresunarte.wixsite.com/misitio-1> [21 abril 2022].

MANSILLA, Jorge. "Discurso de Jorge Mansilla Torres en la exposición de Mamani Mamani: Toda la energía de los Andes para México, en el Museo José Luis Cuevas, México D.F, 26 de mayo de 2008)", en *Mantología*, 2013, en: <http://www.mantologia.com/con-el-color-mamani-de-mamani/> [03 mayo 2020].

MASUCO, Beatriz. “Avatares de la improvisación y la estética de los vínculos”, en *Revista Argentina de humanidades y ciencias sociales*, vol 11, nº2, Buenos Aires, Argentina, 2013, en: <https://www.sai.com.ar/metodologia/rahycs/rahycs_v11_n2_02.htm> [10 junio 2022].

MCDONALD, Tina &Duncan. “National birds”, 06-10-2007, en *Wayback machine internet archive*, en: <https://web.archive.org/web/20071006063912/http://www.camacdonald.com/birding/CountryIndex.htm#A> [12 junio 2023].

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES. *Aprendiendo nuevos protocolos. El apthapi: El “banquete indígena” en la Diplomacia de los Pueblos.* La Paz, Academia

diplomática plurinacional, 2009, en: <https://www.cancilleria.gob.bo/webmre/sites/default/files/libros/Aprendiendo%20nuevos%20protocolos%20-%20el%20apthapi.pdf> [23 octubre 2023].

MORALES, Evo. *Twitter*, 14-11-2021, en: <https://twitter.com/evoespueblo/status/1459940516959719428?lang=es> [13 noviembre 2023].

MORAN, Mike. "Mamani Mamani original art for sale. Se vende este cuadro de Roberto Mamani Mamani", en *Boliviabella*, en: <https://www.boliviabella.com/mamani-mamani-original-art-for-sale-se-vende-este-cuadro-de-roberto-mamani-mamani.html> [24 abril 2022].

MOSCOSO CORTÉS, Ana. "Crear desde el ser andino. Entrevista a Mamani Mamani.", en Ministerio de educación, viceministerio de educación alternativa y especial. *Cuadernos para el análisis y debate sobre educación alternativa y especial. Educación, producción y trabajo en el marco de la agenda patriótica 2025*, nº3, septiembre, La Paz, Bolivia, 2014, en: <https://www.minedu.gob.bo/files/publicaciones/veaye/03.-Cuaderno-de-anlisis-y-Debate-No.-3.-Educacion-Producci.pdf> [28 abril 2022].

"Munasiri"; "Munata", en *Virtual Gallery*, en: <https://www.virtualgallery.com/galleries/secretaria_municipal_de_culturas_de_la_paz_a80359579/tecnicas_mixtas_sami_qhatu_2020_s20187/munasiri_vendida_en_subasta_o246634> [22 abril 2022].

MUÑOZ, Mª José. "El conflicto en torno al Territorio Indígena Parque Nacional Isiboro Sécure: un conflicto multidimensional", en *Cultura y representaciones sociales*, vol.7, nº14, México, 2013, en: <https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102013000100004> [14 noviembre 2023].

MUÑOZ, Silverio. "Yawar fiesta. El mito de la salvación por la cultura.", en Universidad Veracruzana, México, en:< <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6876/197914P71.pdf?sequence=2&isAllowed=y> [25 julio 2023].

"Mural Pueblos del Sol fue entregado a la gobernación", 04-10-2012, en *El diario nacional*, en: <https://www.pub.eldiario.net/noticias/2012/2012_10/nt121004/nacional.php?n=47&-mural-pueblos-del-sol-fue-entregado-a-la-gobernacion> [24 noviembre 2023].

NARVÁEZ TORRES, Sílvia C. "Diseñando un imaginario social desde la teoría del puma inscrito en la traza de la ciudad incásica de Tomebamba", en *Revista de investigaciones artísticas Tsantsa*, nº13, Congreso internacional IDEA 22, Facultad de artes de la ciudad de Cuenca, Ecuador, 2022, en: <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/4414> [14 junio 2023].

NORIEGA RIVERA, Patricia. “El vuelo de águila y el cóndor: Historia de un yachak”, en *Universidad Politécnica Salesiana de Ecuador*, 2010, en: <https://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/10463> [22 diciembre 2023].

NÚÑEZ DEL PRADO, Marina. *Cóndor* (1964), en *Banrepcultura*l, en: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/condor-ap0253> [14 junio 2023].

OLIVERA, Óscar, en PRONZATO, Carlos. “Bolivia, la guerra del agua, 2020”, en *Youtube*, en: <www.youtube.com/watch?v=-7ZnaY0ateo> [29 marzo 2023].

ORGANIZACIÓN PANAMERICANA DE LA SALUD. “protegiendo a la familia”, en *Imágenes que inspiran: La movilización de las Américas para eliminar el sarampión y la rubéola*, Washington, D.C., OPS, 2009, en: <https://iris.paho.org/handle/10665.2/49236> [21 abril 2022].

“Pablo Picasso. Toro. Grabado, 1945.”, en *Arthive*, en: <https://arthive.com/es/pablopicasso/works/380797~Toro> [03 agosto 2023].

PAGANINI, Mateo. “Potosí: un estruendo cuyo eco dice: no saques la plata de este cerro porque es para otros dueños.”, en *Recial*, en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/14669/14602> [13 noviembre 2023].

PAREJO DELGADO, Mª Josefa. “La iconografía de la Inmaculada Concepción en las Parroquias Sevillanas”, en *Dialnet UniRioja*, pp. 970-971, en: <file:///C:/Users/PC/Downloads/Dialnet-LaIconografiaDeLaInmaculadaConcepcionEnLasParroqui-2801440.pdf> [16 mayo 2023].

PARRA, Héctor “La sociología de la imagen como anclaje crítico descolonizador. Aportes desde el movimiento indianista katarista de Bolivia”, en *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, nº8, Universitat de València, 2015, en: <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/issue/view/539/showToc> [27 abril 2023].

PLATT, Tristan y QUISBERT, Pablo. “Tras la huella del silencio: Potosí, los incas y Toledo.”, en *Runa: archivo para las ciencias del hombre*, Vol. 31 nº 2, 2010, en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/751> [12 noviembre 2023].

PLAZA ROIG, Ana. “Matheo Pisarro: iconografías disímiles para una devoción eficaz.”, en *Eikón Imago*, ed. Complutense, 01-03-2022, en: <https://revistas.ucm.es/index.php/EIKO/article/view/77362/4564456560272> [10 noviembre 2023].

PRADA, Raúl. “Las armas de la crítica en la ontología de la praxis.”, en R. Gutiérrez y J. Iturri (Eds.). *Las armas de la utopía*, La Paz: CIDES-UMSA, 1996, en: <https://repositorio.umsa.bo/bitstream/handle/123456789/1532/CIDES-04.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [12 septiembre 2020].

PRADA, Raúl. “Política de las multitudes”, en *Largo octubre. Genealogía de los movimientos sociales*. La Paz, Plural, 2004, en: <https://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Politica%20de%20las%20multitudes.pdf> [12 septiembre 2020].

“Promo-arte Gallery”, en *Arteinformado. Espacio iberoamericano del arte*, en: <https://www.arteinformado.com/guia/o/promo-arte-gallery-114723> [13 julio 2022].

“Proyecto de investigación *Tierra Sajama”*, Departamento de Arquitectura del paisaje y Antropología, Universidad de Pensilvania, en: <http://cml.upenn.edu/tierrasajama/Sajama_English/intro/introindex.htm> [26 abril 2023].

Pueblos Indígenas y Tribales: Construyendo la Diversidad Biológica y Cultural para la Seguridad Alimentaria y de los Medios de Vida. Roma, FAO org., 2009, en: <https://www.fao.org/3/i0838s/i0838s.pdf> [04 abril 2022].

QUEREJAZU ESCOBARI, Lucía. “¿Híbrido o mestizo?: El problema semántico en la historiografía del arte andino”, en *Estudios Bolivianos*, nº17, 2012, en: <https://www.academia.edu/27633240/H%C3%8DBRIDO_O_MESTIZO_EL_PROBLEMA_SEM%C3%81NTICO_EN_LA_HISTORIOGRAF%C3%8DA_DEL_ARTE_ANDINO> [19 octubre 2022].

QUISPE CHAMBI, Edgar. *Traducción de cuentos y tradiciones orales en aymara*, Academia peruana de la lengua aymara, 2004, en: <https://ajayularevista.files.wordpress.com/2013/03/cuentos-aymaras.pdf> [03 junio 2023].

QUISPE ILASACA, Raúl V.; QUISPE HUAYNACHO, Gabriela E. y HINOJOSA CCAMA, Denis R. “La etimología toponímica de la palabra Titicaca.”, en *Lengua y Sociedad*, Lima, 05-12-2022, vol.21, nº2, en: <http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2413-26592022000200417&lng=es&nrm=iso> [14 junio 2023].

RAMOS SÁNCHEZ, Pablo. “1989: el nacimiento de “El retrato de un pueblo”, en *Casa Museo Solón*, en: <https://solonart.org/1989/02/28/el-nacimiento-de-el-retrato-de-un-pueblo/> [14 junio 2023].

“Repudio a la instalación de los Mamani Mamani en la Bienal de Venecia”, 25-04-22, en *Visor21*, en: <https://www.visor21.com/repudio-a-la-instalacion-de-los-mamani-mamani-en-la-bienal-de-venecia.html> [14 marzo 2022].

“Roberto Mamani Mamani (1962)”, en *Artprice. The world leader in art market information*, en: <https://www.artprice.com/artist/1042962/roberto-mamani-mamani> [28 abril 2022].

“Roberto Valcárcel”, en *Bolivianet*, en: <https://bolivianet.com/arte/robvalcarcel/index.htm> [03 junio 2022].

“Roberto Valcárcel (1951-2021)”, en *Diseño Bolivia*, en: <https://www.xn--diseoboliviadhb.com/contemporaryart/category/Instalaci%C3%B3n> [03 junio 2022].

ROY, Hr; MAY, Jr. “Pachasophy: Landscape Ethics in the Central Andes Mountains of South America.”, en *Environmental Ethics,* vol. 39, Issue 3, 2017, en: <https://doi-org.sire.ub.edu/10.5840/enviroethics201739322> [26 abril 2022].

SALAZAR GONZÁLEZ, Nayra Elba. *Sistema web basado en comercio electrónico para la venta y administración de productos artísticos. Caso Mamani Mamani*. Tesis de grado. Universidad Privada Franz Tamayo, Carrera de Ingeniería de Sistemas, 2018, en: <http://bibliovirtual.unifranz.edu.bo/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=19794&shelfbrowse_itemnumber=30533#holdings> [03 abril 2022].

SALAZAR MEJÍA, Luis. “El cóndor pasa… Y sus misterios.”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, nº80, 2014, en: <https://www-jstor-org.sire.ub.edu/stable/43855148?seq=6> [14 junio 2023].

SÁNCHEZ GARRAFA, Rodolfo. “Simbolismo y ritualidad en torno a la papa en los Andes.”, en *Investigaciones sociales*, Universidad Mayor Nacional de San Marcos, Lima, Perú, vol.15, n°27, 2011, en: <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/sociales/article/download/7657/6665/26645> [21 enero 2022].

SANGINÉS, Jorge. *Yawar Mallku* (1969), en *fullTV*, en: <https://www.fulltv.com.ar/peliculas/la-sangre-del-condor.html> [14 junio 2023].

SANJINÉS, Javier. “La estética andina (alteña) actual y el conflicto entre figuración y representación”, en *Journal De Comunicación Social*, nº 9 (9), 2020, en: <https://doi.org/10.35319/jcomsoc.201991214> [22 abril 2022].

SANJINÉS, Javier. (2014). “Narrativas de identidad. De la nación mestiza a los recientes desplazamientos de la metáfora social en Bolivia.”, en *Cuadernos De Literatura*, 18(35), 2014, en: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/8576> [06 abril 2022].

SAURA J.; LILL F.; BERTELLI Michelle. “La guerra interminable: 15 años de lucha por el agua en Bolivia”, 30-07-2015, en *El País*, en: <https://elpais.com/elpais/2015/07/13/planeta_futuro/1436796771_984802.html>[30 marzo 2023].

SEDES (Servicio Departamental de Salud). “Roberto Mamani Mamani – Embajador de la Salud por el SEDES La Paz durante la pandemia del covid19”, en *Youtube*, en: <https://www.youtube.com/watch?v=cLOMe-wiCvE> [21 abril 2022].

SERRANO, Bruno; NAVARRO, Heddy y MUÑOZ, Tania. *Parlama amawt’aña Pachamama. Cuentos de la madre tierra*. CONADI, Corporación Nacional de Desarrollo Indígena, Chile, 2002, en: <http://www.beingindigenous.org/index.php/es/biblioteca/libros-digitales/251-parlama-amawt-ana-cuentos-de-la-madre-tierra> [03 junio 2023].

SOLIZ GUZMÁN, Edgar. “La imposición de la heterosexualidad en el mundo indígena”, en *Debates indígenas*, 01-06-2020, en:

<https://debatesindigenas.org/notas/46-imposicionheterosexualidad.html#:~:text=En%20su%20investigaci%C3%B3n,ling%C3%BC%C3%ADsticos%20del%20aymara> [15 mayo 2023].

SPRONK, Susan. "Después de las guerras del agua en Bolivia: la lucha por una alternativa "público-social", en *Upside Down World*, 29-04-2008, en: <https://upsidedownworld.org/noticias-en-espa/noticias-en-espa-noticias-en-espa/despude-las-guerras-del-agua-en-bolivia-la-lucha-por-una-alternativa-qpco-socialq/> [30 marzo 2023].

SPUTNIK. "Cierre del Ministerio de Culturas en Bolivia desata ola de protestas", 05-06-2020, en *El País.cr*, en: <https://www.elpais.cr/2020/06/05/cierre-de-ministerio-de-culturas-en-bolivia-desata-ola-de-protestas/> [14 marzo 2022].

TICONA ALEJO Esteban. "De la diplomacia colonial a la diplomacia de los pueblos", en *La migraña. Revista de Análisis Político*, n° 19, 2016, en: <https://migrana.vicepresidencia.gob.bo/articulos/de-ladiplomacia-colonial-a-la-diplomacia-de-los-pueblos/> [16 diciembre 2023].

TINTAYA CONDORI, Porfidio. "Sentido de convivencia y construcción de saberes válidos.", en *Revista de investigación Psicológica*, nº12, La Paz, 2014, en: <http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2223-30322014000200003> [12 abril 2023].

TRIGO AMADOR, Amada. "El calor de Asarti en esta temporada", en *Revista OH! Los Tiempos*, Cochabamba, Bolivia, nº1049, 07-07-2019, pp. 6-8, en: <https://www.pressreader.com/bolivia/oh-lostiempos/20190707/281779925686037> [27 abril 2022].

UNICEF. *Un canto de esperanza. La energía de los colores para los niños*, catálogo de exposición, 2011, en *CUPDF*, en: <https://cupdf.com/document/catalogo-mamani-mamani.html?page=3> [27 abril 2022].

"Usa arte, regala arte y ayuda arte. Lema que usa Mamani Mamani para la venta de barbijos con fin benéfico", en *Unitel*, en: <https://unitel.bo/dar-la-nota/usa-arte-regala-arte-y-ayuda-arte-lema-que-usa-mamani-mamani-para-la-venta-de-barbijos-con-fin-benefico_76323> [22 abril 2022].

VALENTIN, Raúl; QUISPE, Gabriela; HINOJOSA Denis. "La etimología toponímica de la palabra Titicaca.", en Lengua y Sociedad, Lima, 05-12-2022, vol.21, nº2, pp.417-432, en: <http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2413265920220002004 17&lng=es&nrm=iso> [14 junio 2023].

VELARDE ROSSO, Jorge Eduardo. "Iglesia-religión-Estado en el gobierno de Evo Morales", en *Revista ciencia y cultura*, nº26, La Paz, 2011, en:< http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232011000100006> [20 diciembre 2023].

VICEPRESIDENCIA DEL ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA. *La Migraña. Revista de análisis político*, nº2, 2012, en: <https://www.vicepresidencia.gob.bo/IMG/pdf/migrana-02.pdf> [28 abril 2022].

VIOLA RECASENS, Andreu. "Discursos "pachamamistas" versus políticas desarrollistas. El debate sobre el sumak kawsay en los Andes", en *Íconos. Revista de ciencias sociales*, nº48, 2014, en: <https://iconos.flacsoandes.edu.ec/index.php/iconos/article/download/1209/1106/4572> [22 diciembre 2023].

YAPU MACHICADO, Nelson Gabriel. *Tipología de cambio de apellidos aymaras en La Paz*, Trabajo Final de Grado, Universidad Mayor de San Andrés, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Paz, 2005, en: <http://repositorio.umsa.bo/xmlui/handle/123456789/15934> [21 noviembre 2021].

ZAPANA CRUZ, Rubén Darío . "Conocimientos culturales aimaras en las comunidades educativas primarias de la red educativa Machaqa Thaki, Platería, Puno, Perú 2021", Universidad César Vallejo, Perú, 2022, en: <https://hdl.handle.net/20.500.12692/79002> [27 abril 2022].

ZÚÑIGA, Vanessa. *Aproximación a un vocabulario visual andino*. Tesis Maestría en Diseño, Buenos Aires, Universidad de Palermo, 2006, en: <https://www.palermo.edu/dyc/maestria_diseno/pdf/tesis.completas/05%20Zuniga.pdf> [23 abril 2023].