REUNION ANUAL DE ETNOLOGIA*

1 9 8 7

EL ERKE

Prof. Freddy Bustillos Vallejo
INVESTIGADOR DEL MUSEF

CONTENIDO

I. Introducción
1.0 ALgunas notas referentes al Erke
1.1 El Erke en el carnaval tarijeño
1.2 Partes componentes del Erke
1.3 Construcción
1.4 Lugares de fabricación
1.5 Interpretación
1.6 Escala musical
1.7 Dispersión
2.0 Generalidades de la caja chapaca
3.0 Transcripciones
4.0 Análisis etnomusicológico
5.0 Resultantes
II. Conclusiones
III. Notas
IV. Signos Utilizados
V. Láminas
VI. Bibliografía

*Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz - Bolivia

I. INTRODUCCION

El estudio de las melodías nativas, es la preocupación de muchos profesionales sean estos etnomusicólogos, musicólogos o simplemente estudiantes de música.

Trabajos de recolección, transcripción y análisis representan en este momento un tesoro invalorable, lástima que estos estudios sean los menos.

El presente trabajo, es un granito de arena en el estudio de nuestra música tradicional el cual, de ninguna manera es algo totalmente concluído, sabemos que las tradiciones (en este caso la música) constantemente sufren cambios debido a diversos factores, pero pienso que el valor del estudio del Erke, radica en las conclusiones a las que se llegó lo cual servirá de punto de partida para futuras investigaciones.

La metodología empleada consistió en una revisión bibliográfica, luego el viaje a la ciudad de Tarija, la grabación de melodías en Erke con motivo del carnaval de 1987, la transcripción y análisis etnomusicológicos, las comparaciones entre los diez ejemplos tratados y el logro de resultados y conclusiones.

En cuanto a los signos utilizados, estos son los propugnados por el INIDEF (Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore) y también se tomaron los que propone Bela Bartok y otros de acuerdo a las necesidades.

El trabajo en si consta de una primera parte teórica, una segunda con las diez transcripciones, análisis, comparaciones y finalmente resultantes y conclusiones.

El material utilizado es de propiedad del Museo Nacional de Etnografía y Folflore el cual consta de tres cassettes grabados, un rollo de diapositivas y cuaderno de notas.

Pese a no contar con aparatos electrónicos modernos de acústica, pienso que este estudio de alguna manera, se acerca a la realidad.

Finalmente agradezco a los distintos informantes y tocadores de erke, por la información suministrada.

1.0 ALGUNAS NOTAS REFERENTES AL ERKE.

Resulta difícil sino imposible, ahondar en el misterio de nuestros instrumentos musicales tradicionales, debido principalmente a la falta de bibliografía cuyos pocos datos, están consignados principalmente en libros extranjeros y unos pocos nacionales los cuales son expuestos sin un criterio totalmente científico, quizá porque al margen del R. P. José Díaz Gainza, los restantes no fueron músicos profesionales. Pero aún este mismo investigador llama a nuestro instrumento "erkencho", que es la denominación que se le dá al erke en la Argentina, donde a la caña se le puso el nombre de erke. Ante esta situación, el viaje a la ciudad de Tarija fue ampliamente beneficioso porque de esta manera se pudo obtener datos de primera mano y conocer directamente los alcances y facultades de este instrumento.

1.1 EL ERKE EN EL CARNAVAL TARIJEÑO

Los instrumentos musicales tarijeños, son interpretados en oportunidades determinadas y es justamente en los carnavales donde se escucha el erke, el

cual rítmicamente es acompañado por la cajita; pero mayores detalles indicaremos en las siguientes páginas.

La alegría chapaca es matizada por los toques de este instrumento y las personas se sienten atraídas por sus melodías formando una rueda alrededor del músico efectuando el característico zapateo de la época. Lo anteriormente acotado nos trae a la memoria la alegría que se vive en distintos lugares del país pero con instrumentos musicales distintos, danzas y cantos diferentes, en cada región se realiza esta celebración con características y tradiciones propias.

1.2 PARTES COMPONENTES DEL ERKE.

Tanto el erke como la caja son tocados por un mismo intérprete. Se precisa tener un dominio bastante grande en el aspecto rítmico musical ya que por un lado la melodía del erke deberá escucharse con claridad a la vez que el ritmo de la caja deberá ser exacto, caso contrario los danzantes no podrán seguir el compás. El músico, "... toma con la mano derecha (o izquierda) el erke y con la izquierda (o derecha) la cajita; al ritmo de esta música se realiza el zapateo característico tarijeño de esta época, formando a la vez una rueda entre hombres y mujeres" (1).

Según el investigador Carlos Vega "El ejecutante toma el cuerno por el centro de la mano izquierda e introduce la lengueta en la boca. Sopla simplemente y... suena" (2); en realidad el músico busca su comodidad al interpretar su instrumento, pudiendo tomar el instrumento con cualquiera de sus dos manos.

El erke se compone de dos piezas, la cañita que sirve de embocadura y el cuerno llamado también pabellón que es el que amplifica el sonido, en cuanto a estas dos partes del instrumento, la Dra. Isabel Aretz indica: "Se compone de dos piezas: una boquilla o pajuela de caña de unos diez a trece centímetros de largo, con una astilla recortada a manera de lengüeta, y con un cuerno vacuno para amplificar el sonido, al cual se enchufa dicha boquilla, previamente sobada con la mano y humedecida" (3).

Los sonidos que produce el erke tienen vibraciones más o menos destacables, esto se debe a que en la cañita de la embocadura, se ha practicado un corte el cual al ser soplado produce esta clase de sonoridades por justamente vibración de la lengüeta batiente. El R. P. José Díaz Gainza indica: "... es un cuerno corriente, pero con lengüeta batiente realizada sobre la misma cañita, que se adiciona al asta. Es en resumen, un pequeño clarinete rústico, diferenciándolo de éste en que no lleva agujeros, y en que la lengüeta o pajuela es parte de la caña" (4).

La llamadalengüeta batiente,es justamente el comienzo de los clarinetes y ese corte que se practica en la caña, es la mencionada lengüeta, en el erke, ésta es simple, vemos como se explica este aspecto en el libro Acústica Musical y Organología: "Las lengüetas son pequeñas laminillas elásticas, generalmente de metal o de madera que, sujetas a un soporte de madera conveniente, vibran al paso de una corriente aérea, produciendo sonido; se las clasifica según su mayor o menor libertad de movimiento en dos tipos diferentes: libres y batientes" (5) y continúa con referencia a las lengüetas batientes. "Se llaman lengüetas batientes aquellas que baten contra el soporte al cual estan sujetadas" (6).

Continuando con estas acotaciones, el mismo autor indica: "Las lengüetas batientes se dividen a su vez en simples y dobles, según el tipo de soporte que utilizan.

Las lengüetas batientes simples,... son aquellas que se colocan sobre los bor-

des de una abertura contra los cuales baten. Las lengüetas batientes dobles... son aquellas que utilizan como soporte otra lengüeta contra la cual baten, batiendo esta a su vez contra la primera.

Estas lengüetas simples son utilizadas por los clarinetes... las lengüetas batientes dobles... son utilizadas por los oboes..." (7).

Finalmente Carlos Vega agrega siempre respecto al erke: "... es un clarinete - rústico sin agujeros" (8).

1.3 CONSTRUCCION

Para la construcción del erke, como dijomos anteriormente, se precisa de un -- asta de vacuno y de una pequeña caña, así: "... se construye de diferentes astas de vacuno, las mismas que pueden ser pequeñas, grandes encorvadas, menos - encorvadas, etc., la cañita que se introduce en este instrumento... tiene una extensión unos diez centímetros de longitud a la cual se le hace un corte de - tal suerte que al soplar produzca sonidos" (9). Refiriéndonos nuevamente a la lengüeta, el investigador Carlos Vega escribe: "... la lengüeta...: una pequeña lámina dura alargada, lo suficientemente fina como para que vibre si la apretamos por una punta y soplamos contra el filo de la otra. La lengüeta está fija, por un extremo, a un soporte que es también una lámina recta o acanalada, más grande con una abertura del mismo tamaño de la lengüeta debajo de ella; de modo que la lengüeta queda como una tapa de la abertura..., si la abertura es más chica y la lengüeta golpéa como una tapadura, tenemos la lengüeta batiente ..." (10) y continúa, esta vez explicando lo referente a las dimensiones de la cañita: "... toman un trozo liso de cañita de unos diez centímetros de diámetro, con un extremo cerrado por el tabique del nudo, y levantan una astilla -- tan larga como la mitad de la cañita o poco más..." (11).

El otro componente del erke es el asta o también llamado pabellón que es donde se amplifica el sonido, es en sí, una bocina; el autor antes citado, escribe: "El pabellón se hace con un cuerno vacuno o de cabrío, emparejando al borde de la boca y recortando la punta se lima el cuerno hasta formar una garganta, en ella se ciñe un cordón que anudado por la otra punta en un agujero abierto en la boca, sirve para suspensión del instrumento. Ahora no hay más que afinar el interior del orificio del cuerno para un enchufe perfecto..." (12) (Ver lámina de construcción).

Pese a que transcurrieron casi 40 años de las explicaciones efectuadas a este instrumento por el investigador Carlos Vega, el sistema no ha cambiado y las - personas que construyen el erke, siguen dicho principio.

1.4 LUGARES DE FABRICACION.

La construcción de instrumentos musicales en Tarija, es desarrollada en pequeños talleres, por personas que heredaron de sus padres la técnica de construcción o por gente entusiasmada con este quehacer. También la fabricación del - erke "..., se la realiza en la cárcel siendo los propios reos quienes la fabrican o son los mismos intérpretes los que hacen este trabajo"(13). También - diríamos que la cajita es construída de la misma forma. Esta actividad se desarrolla durante todo el año, fabricándose los instrumentos de acuerdo a la -- época en que se los interpreta.

1.5 INTERPRETACION

Para tocar el erke, también deberá aprenderse a soplar por la cañita y dominar el ritmo al acompañar. al mismo tiempo con los toques de caja, al respecto la

etnomusicóloga Isabel Aretz nos dice: "Suena por presión del soplo y según se introduzca la pajuela más o menos en la boca, pero, además se logran toques diferentes cambiando la caña por otra de lengüeta más o menos recortada" (14) estas líneas corroboran la observación obtenida para los carnavales de este año y fue en la localidad de El Rancho (comunidad tarijeña) donde uno de los intérpretes probó tres cañitas escogiendo la que resultaría apta para ese momento. "El ejecutante toma el cuerno por el centro con la mano izquierda e introduce la lengueta en la boca" (15). esta aseveración no es definitiva, debido a que el intérprete busca su comodidad y puede ser el instrumento tomado por la mano izquierda o derecha, de todas maneras, con la mano libre toma la caja e introduciendo el pulgar en un cordel pequeño, con el resto de los dedos pulsa un palillo delgado y por el choque de este con la membrana de la caja, se produce el acompañamiento rítmico de las melodías del erke. "Se obtienen.. diferentes altitudes pro presión del soplo y por reducción de la extensión vibrante... el ejecutante coloca la mitad de la pajuela dentro de la boca; con los labios aprieta el nacimiento de la lengüeta, es decir que la lengüeta esta vibrando en toda su extensión; se saca la pajuela un poco de la boca, los labios aprietan la lengüeta, no en el nacimiento, sino a la mitad, y así queda reducida la extensión que vibra y elevado el sonido" (16).

Los músicos campesinos tarijeños, al igual que otros de distintas comunidades del resto del país, son respetuosos con la interpretación de sus instrumentos. Estos los tocan para determinadas ocasiones, no olvidemos que la concepción artística de la música varía en el campo, allá, ésta es parte de los rituales o de acontecimientos especiales, de esta manera el intérprete no mezcla las interpretaciones de diversos instrumentos, porque si faltase a esta regla, puede esperar ser castigado con diferentes males, así en el caso que nos preocupa, si el chapaco tocara el erke en otra época del año que no sea el carnaval: "viviría persuadido de sucumbir en la maldición de la sarna, por el solo hecho de contradecir una práctica establecida" (17).

Por el hecho de repetirse varias veces, las melodias nativas son bastante largas; en el caso del erkero "..., deberá ser quien cierre la danza, cuanto más aguante tenga este músico es mejor erkero"... (18); la danza concluye cuando las personas que bailan alrededor del músico deciden terminarla, por esta razón el erkero tocará los sonidos finales en su instrumento luego de terminado el baile, caso contrario; este músico es considerado "mal erkero".

Esta es una razón para que la extensión en la duración de las melodías sea bastante grande.

1.6 ESCALA MUSICAL

Pareciera que son unas pocas melodías las que pueden interpretarse en el erke, pero luego de un análisis técnico, pueden constatarse diversidad de patrones melódicos y rítmicos, inclusive las melodias en forma general, son diferentes quizá como dicen las personas de esos lugares, estas corresponden a las distintas comunidades de donde es originario el intérprete. Cada uno de ellos toca las melodías de su pueblo.

En cuanto al sistema musical utilizado el R. P. José Días Gainza indica: "... lo fundamental del mismo (sistema) consiste en la repetición monótona de tres sonidos,..." (19); esta aseveración pienso que se refiere a los sonidos fundamentales porque alrededor de cada uno de ellos, se aprecian otras sonoridades como los vibratos especialmente. En el Arte Folklórico en Bolivia del investigador Manuel Rigoberto Paredes, encontramos que el erke "es un instrumento so-

noro de notas graves y agudas..." (20)

Luego de estudiar las melodías del erke, encontramos sonidos repetidos en su - octava, escalas al márgen del tritonismo, tetratónicas, pentatónicas e inclusive eptatónicas.

En cuanto a la escala tritónica, el R. P. Díaz nos dice: "Uno de los estratos culturales de muy antígua data, es el cancionero denominado tritónico, cuya re cia estructura tonal pervive aún en distntas áreas geográficas, lo que hace suponer una práctica intensiva y compacta en épocas pasadas..., la ola tritónica puede ubicarse en tres períodos: a) el más antíguo y amplio, que comprendía desde el Norte Argentino hasta COlombia, b) el sub incásico: desde la frontera boliviana-argentina hasta el Ecuador, y c) el actual con lagunas intermedias: noroeste argentino, sud de Bolivia (parcialidades de Oruro y Potosí, y una extensa porción del Departamento de Tarija) y la región central del Perú" (21). A - diferencia de lo anterior en cuanto a los tres sonidos indicados, el investigador Carlos Vega explica: "No tiene... escala propiamente dicha, se desliza de una nota a otra... Sin embargo el ejecutante produce notas a intervalos más o menos coincidentes con los nuestros... la gama posible del instrumento rebasa la octava, pero en la práctica... no pasa de la quinta. El vibrato es sumamente expresivo" (22). El R. P. Díaz indica que el erke: "Por el tritonismo, es - un instrumento precolonial" (23), quizás entendiendo que esta forma de escala es sumamente antígua. Es posible que originariamente su escala hubiese sido -- tritónica, pero debido a la extensión de este instrumento, donde pueden tocarse sonidos de octava, sus escalas son de cuatro, cinco o más sonidos.

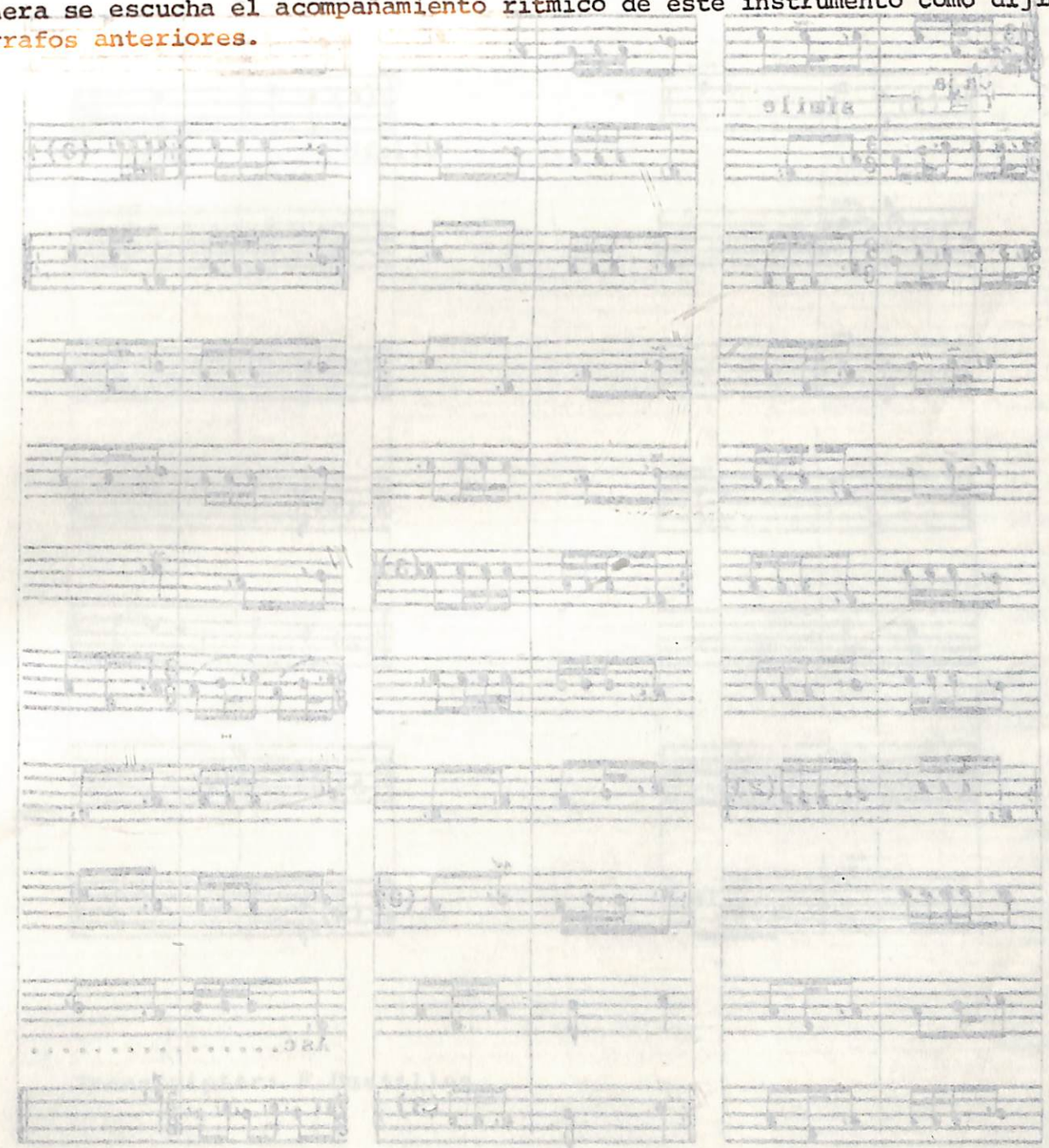
Instrumentos similares al erke, pueden encontrarse en otras latitudes, pero -- con características propias de cada lugar, así: "Su área de dispersión comprende gran parte de Jujuy, Salta, Formosa y Gran Chaco, Sur de Bolivia y zona atacameña de Chile" (24), así por ejemplo en la Argentina a este instrumento se - lo conoce con el nombre de Erkencho y se llama Erke, al instrumento que conocemos como caña chapaca. La construcción es variable en algunos de esos sitios, de esta manera: "El tubo suele hacerse, además, con cilindros de calabaza, con gruesos cilindros de bambú y hasta con la cola de los armadillos" (25). Por todo lo anteriormente expuesto, este instrumento se interpretaría en el Norte Argentino, Sud de Bolivia y Norte Chileno.

2.0 GENERALIDADES DE LA CAJA CHAPACA

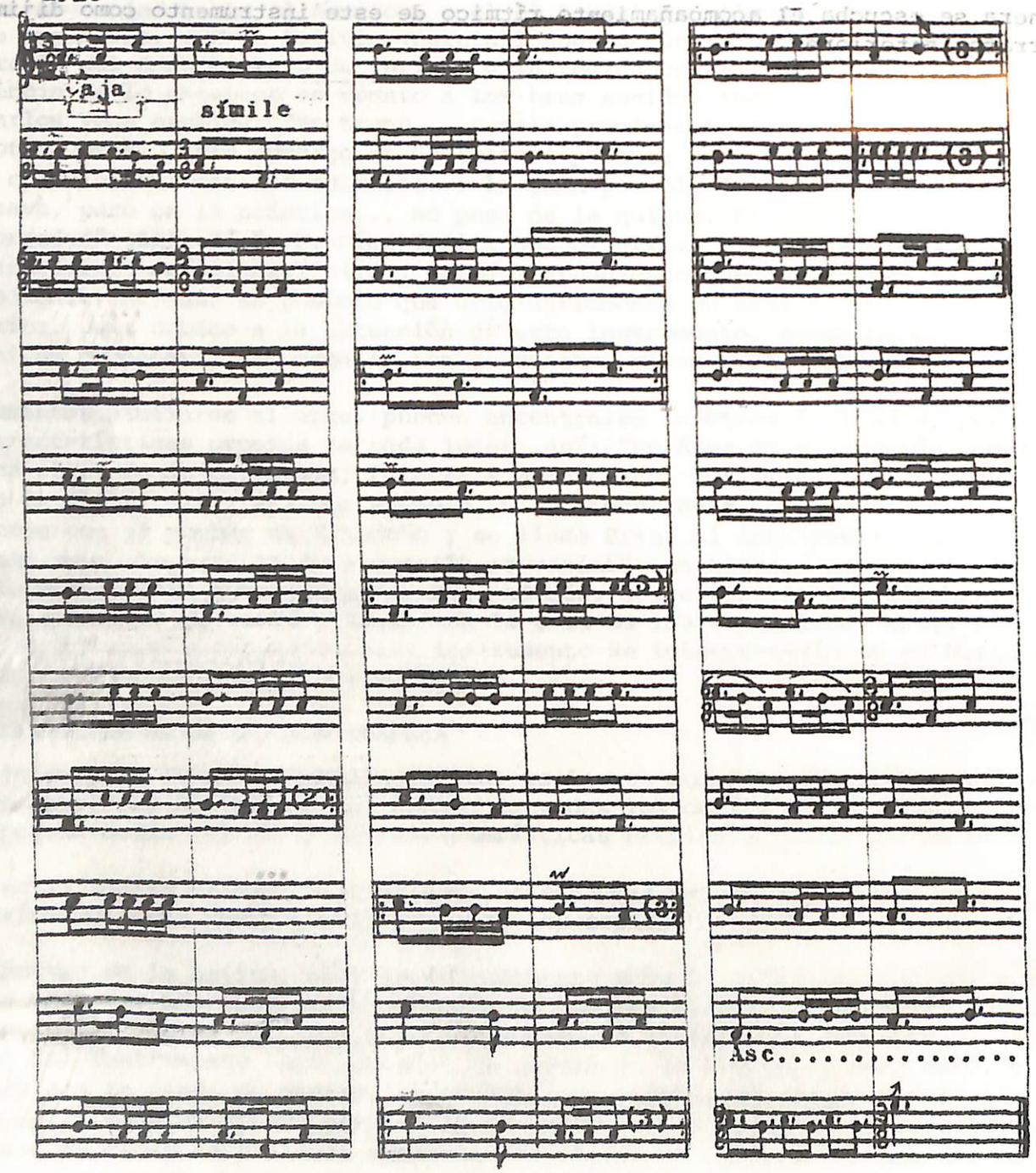
La caja chapaca (llamada también cajita) es la que acompaña rítmicamente las - interpretaciones del erke y las coplas cantadas las cuales se entonan en diversas oportunidades del año y con características propias en cada una de ellas.

Si bien la cajita al acompañar al erke efectúa una determinada forma de un patrón rítmico, éste varía cuando acompaña las coplas.

El diámetro de la cajita, mide aproximadamente unos 20 o más centímetros y su altura unos 6 o más centímetros. Veámos lo que nos dice al respecto la investigadora Isabel Aretz: "... por su construcción es instrumento precolonial. El - cuerpo del instrumento -aro- se hace de madera de la región... Para esto, y de acuerdo con la clase de madera, se ahueca o se reduce, se arquea humedecida previamente, o bien se hierve para darle la forma,... es redonda, de 20 a 40 centímetros de diámetro y altura variable. El cuerpo vá cubierto en sus dos exuremos por parches de oveja, cabra, cordero u otro animal. Son cueros sin curtir, pelados y sobados a mano. Estos parches se doblan y se cosen a un anillo de -- alambre y luego se unen con ataduras de tiento o piolín en zig zag. La tensión se logra estirando estas ataduras, o corriendo unas presillas de cuero que se

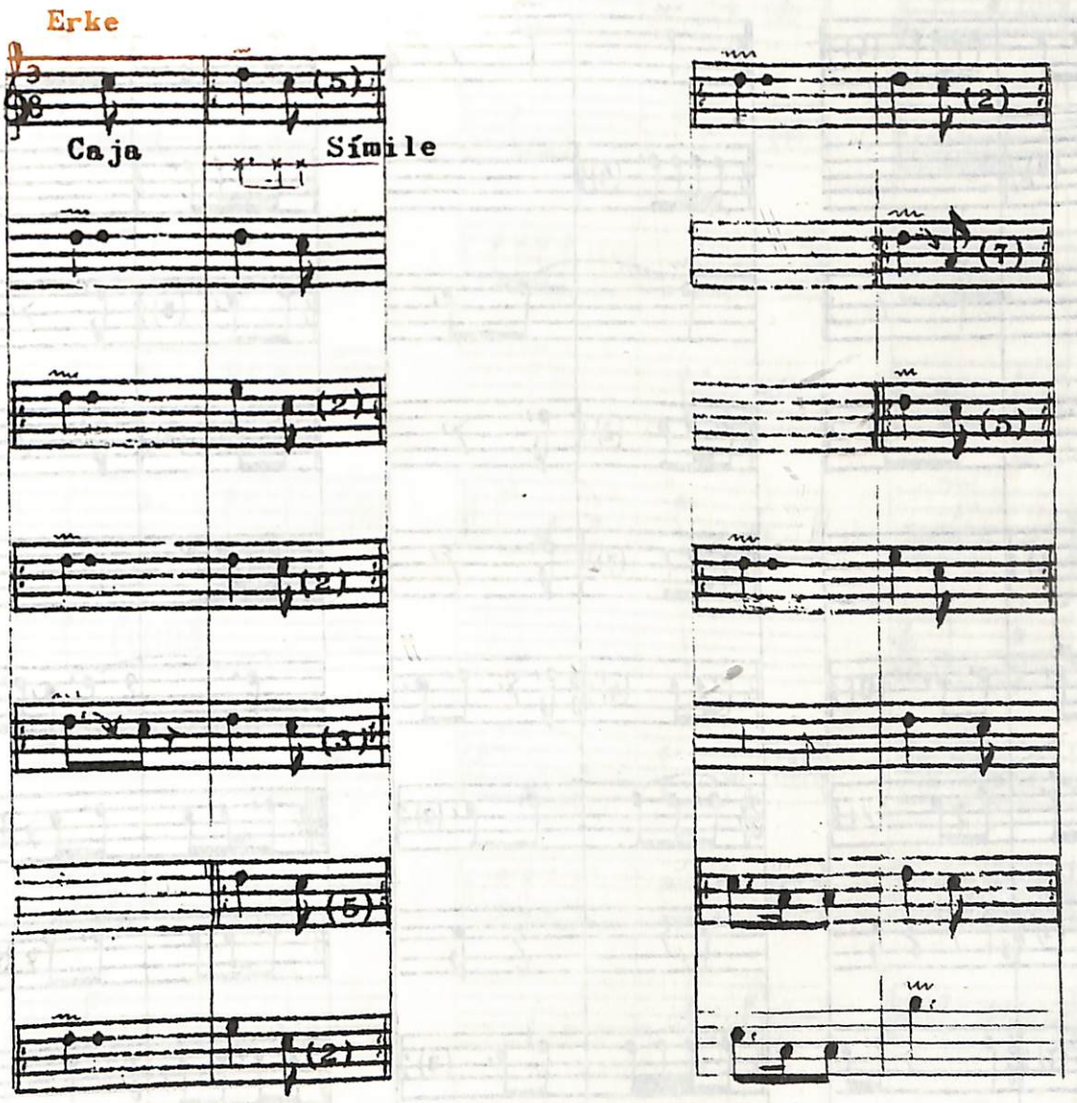
agregan especialmente para unir las ataduras en su centro, de a dos. Sobre el parche no percusivo se ata la chirlera... cuerda en cuyo centro se ata una pezuña, un palito o un cabo de pluma con el objeto de que resuene al golpear el instrumento" (26). En realidad la chirlera puede llevar uno o varios cabos pequeños especialmente de plumas; al menos eso fué lo que se encontró al estudiar este instrumento, y en la caja de resonancia, cerca al parche que se percute, lleva un ojal formado por una delgada correa de cuero, por donde se introduce el dedo pulgar mientras con los restantes se pulsa un palillo delgado; de esta manera se escucha el acompañamiento rítmico de este instrumento como dijimos - párrafos anteriores.

3.0 TRANSCRIPCIONES:

EJEMPLO Nº 1



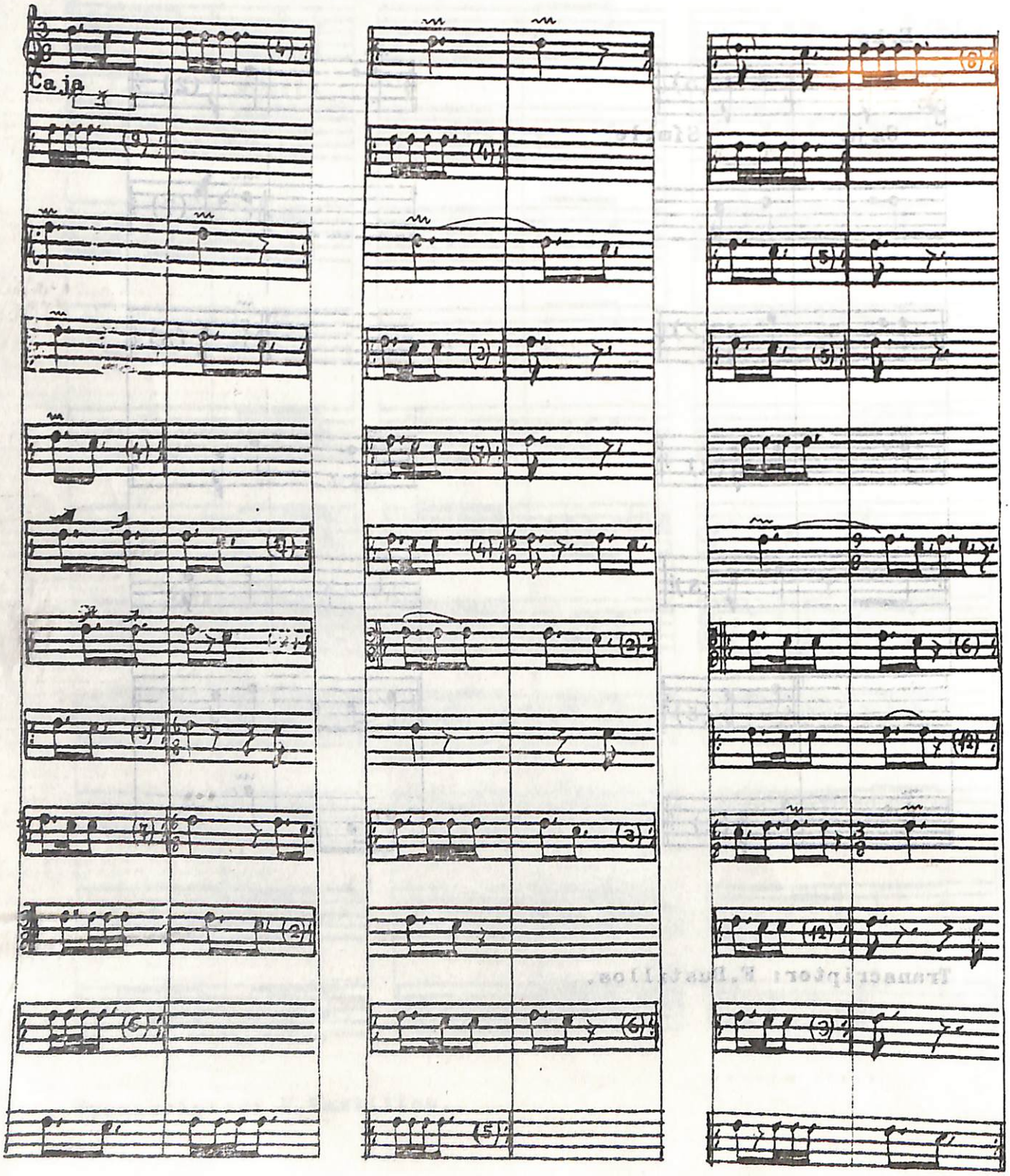
Transcriptor: F.Bustillos.

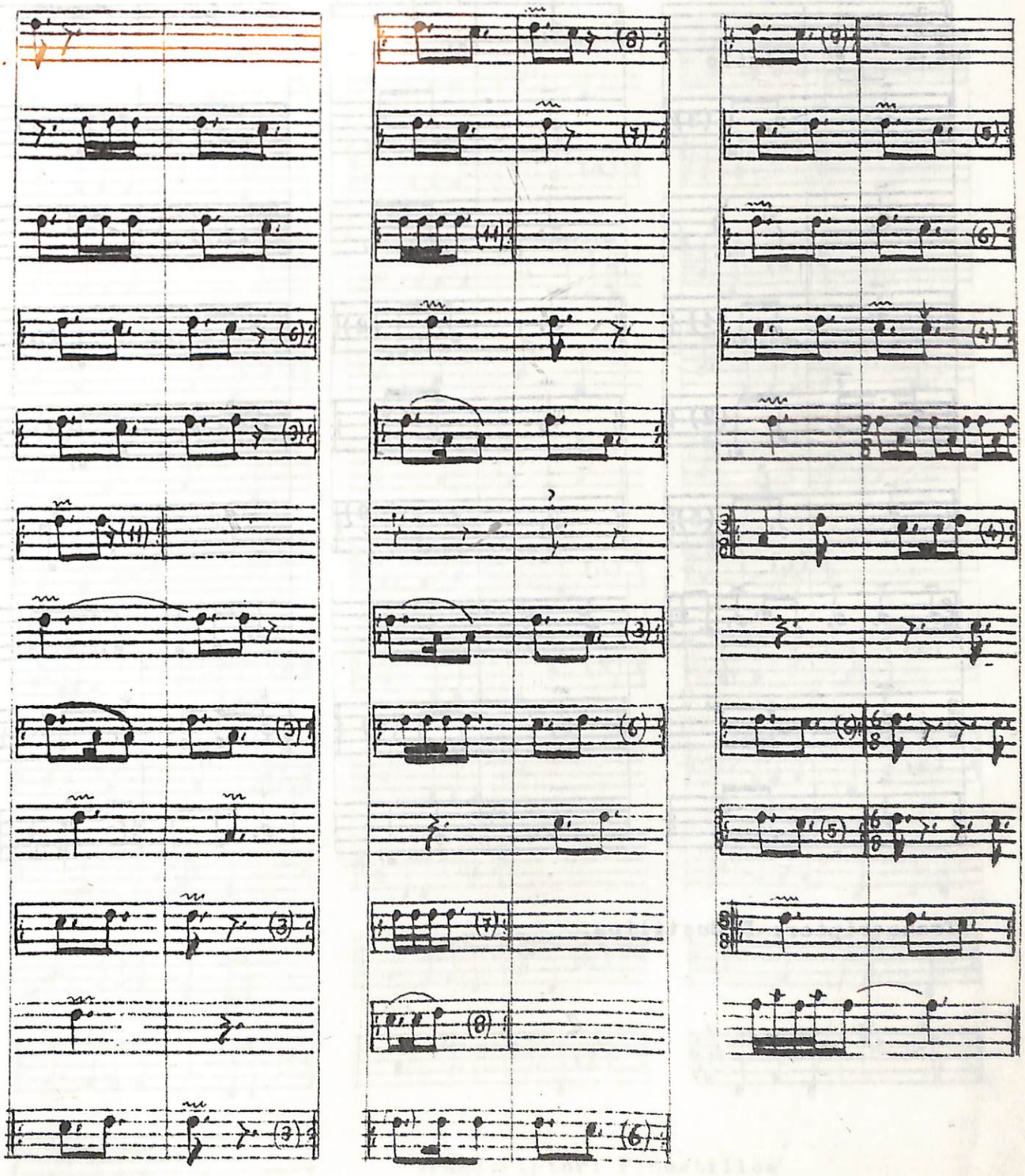
EJEMPLO Nº II

M.m.♩. ≃ 60

Transcriptor: F.Bustillos.

EJEMPLO Nº III

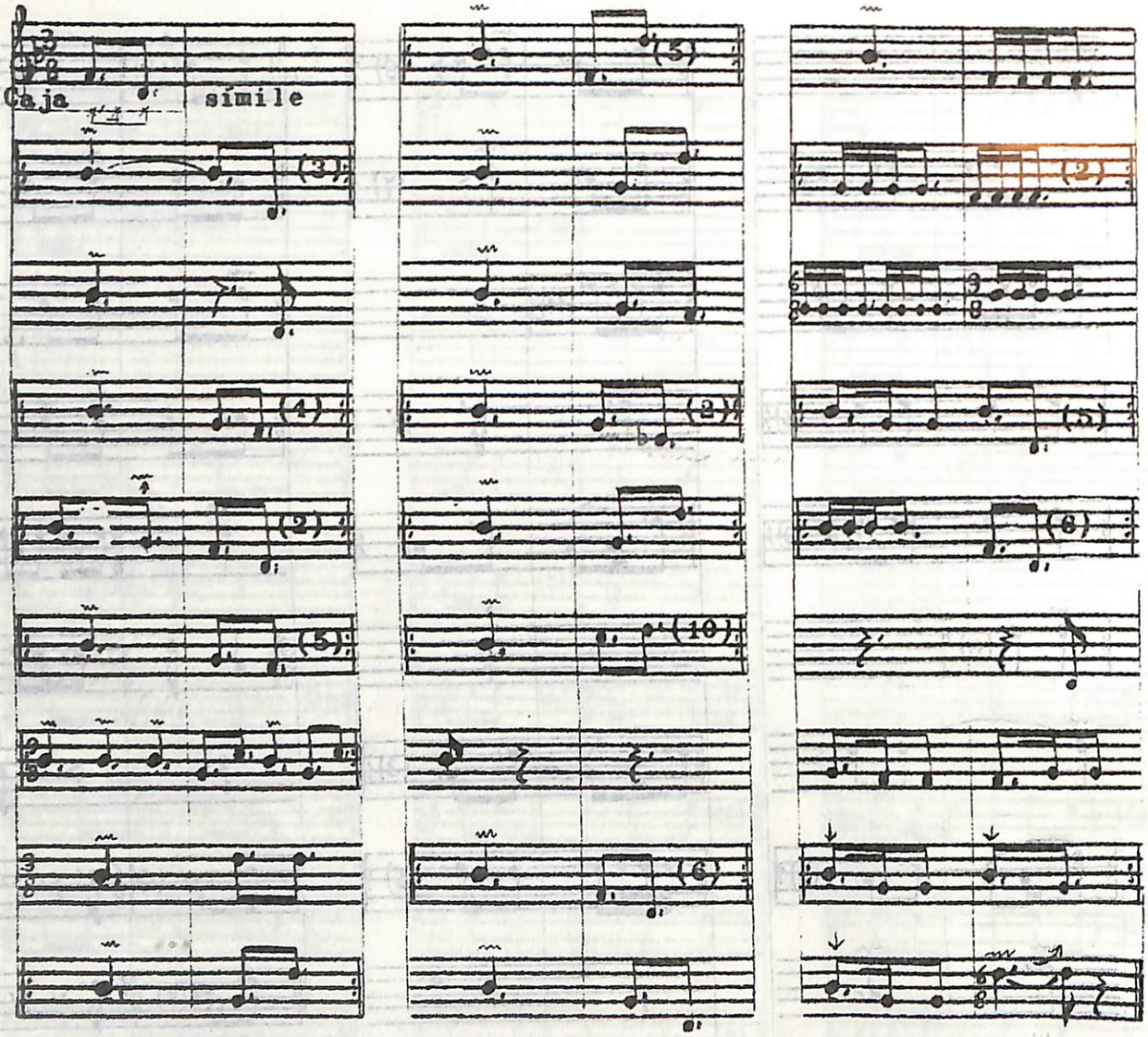
M.M. ♩. ≃ 60

Erke

EJEMPLO Nº III (CONT.)



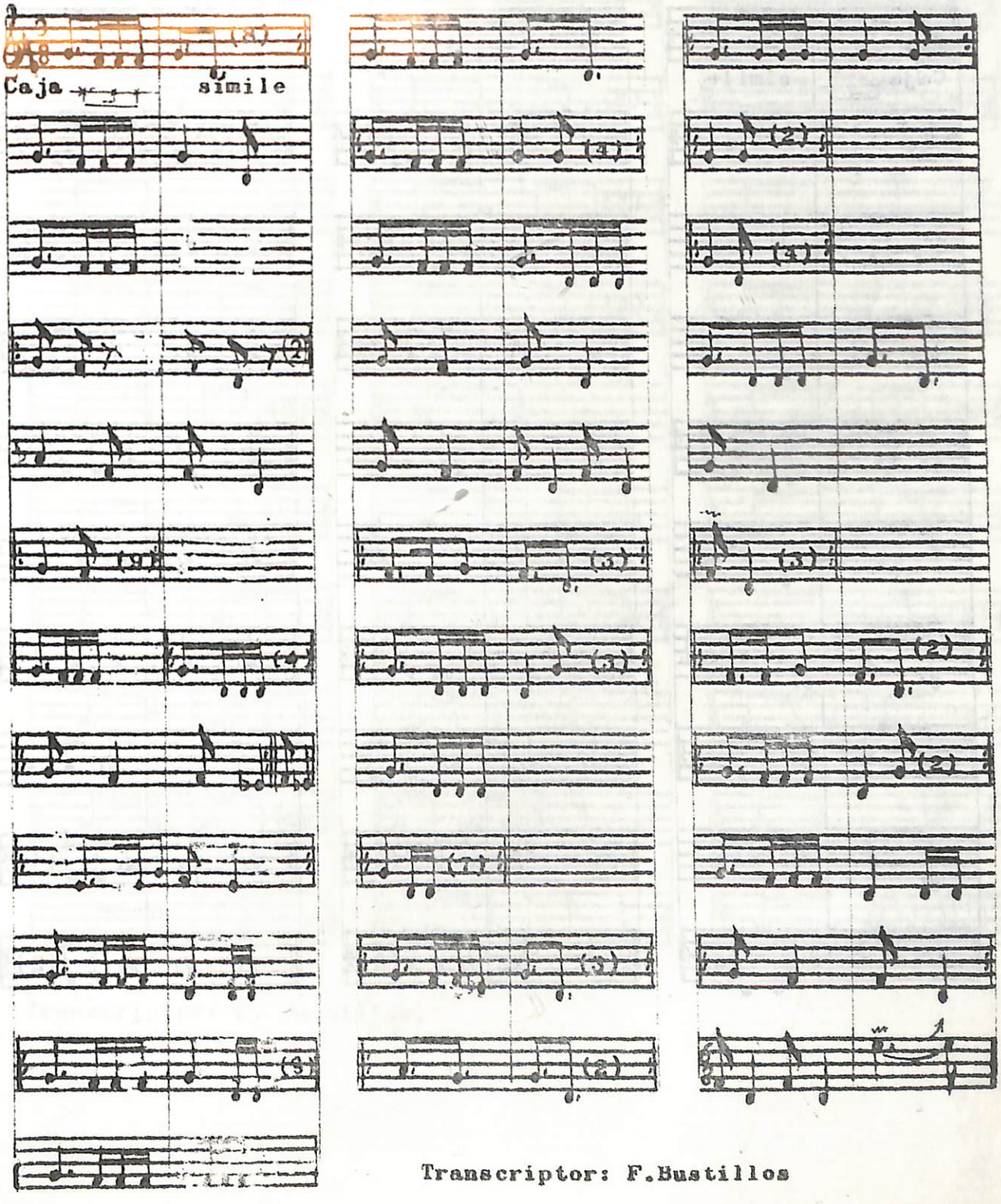
Transcriptor: F. Bustillos

EJEMPLO Nº IV

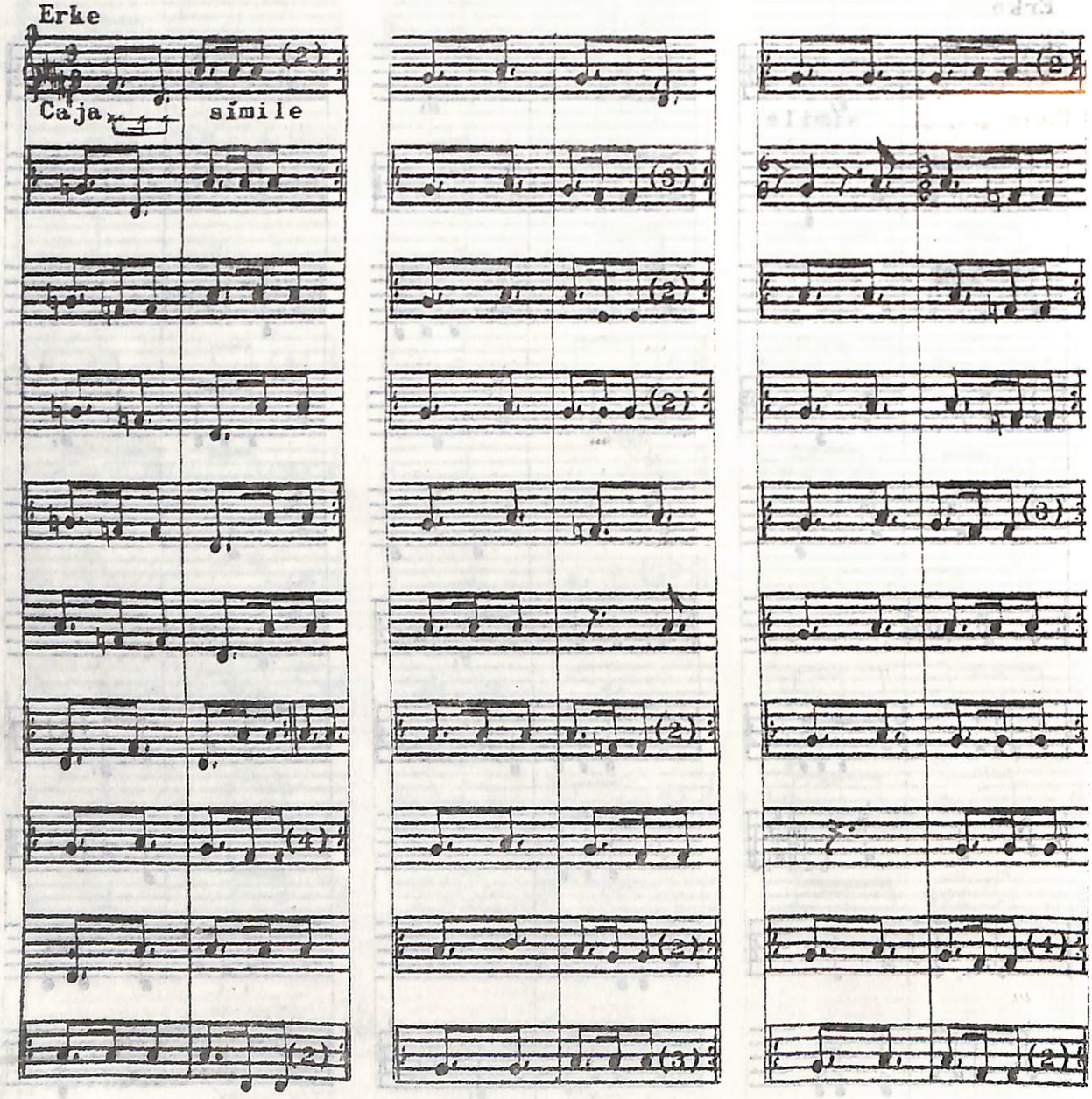
M.m. ♩. ≃ 60
Erke

Transcriptor: F.Bustillos.

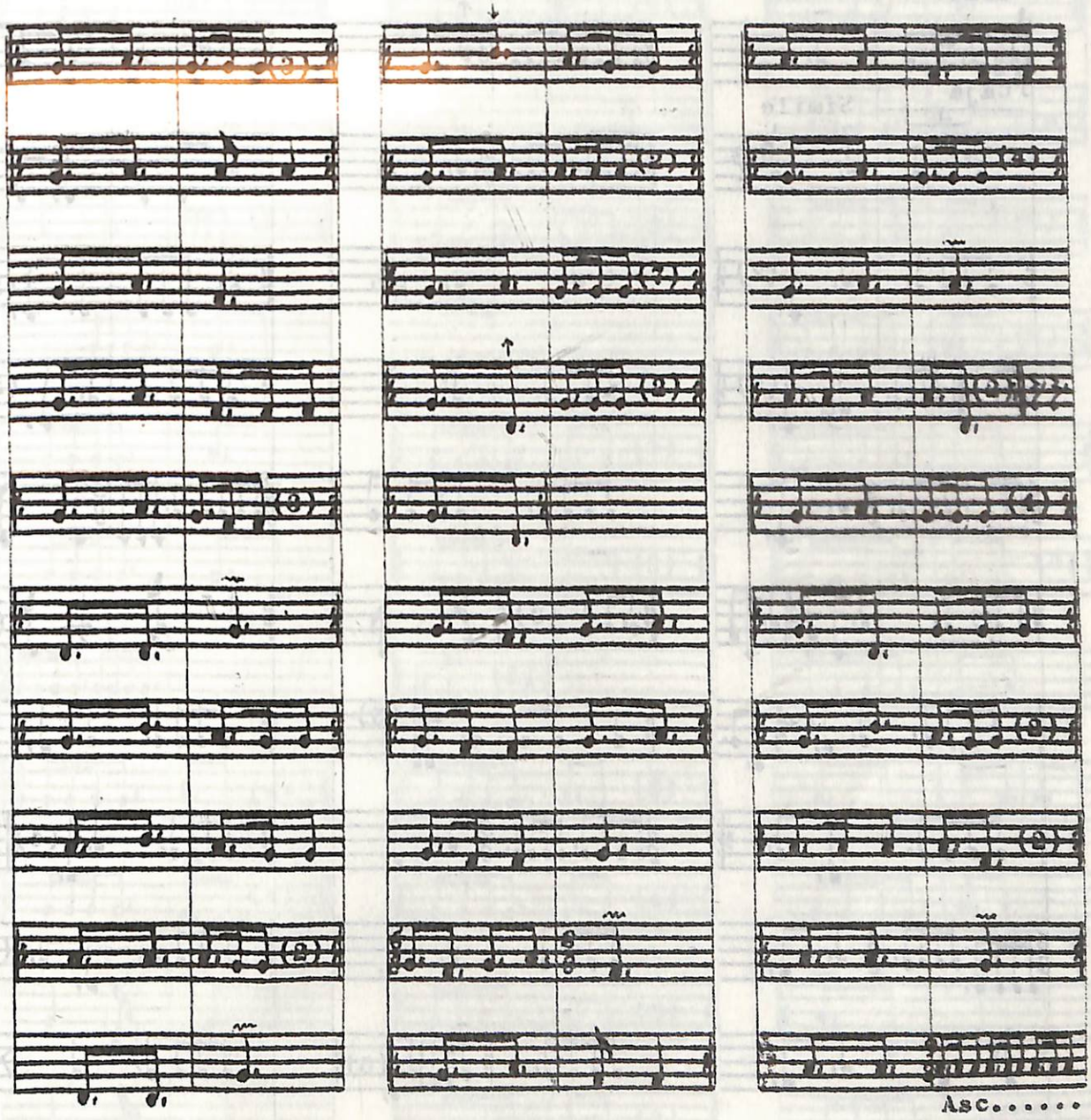
EJEMPLO Nº V

M.m. ♩ ≃ 60

Erke

Transcriptor: F.Bustillos

EJEMPLO Nº VI

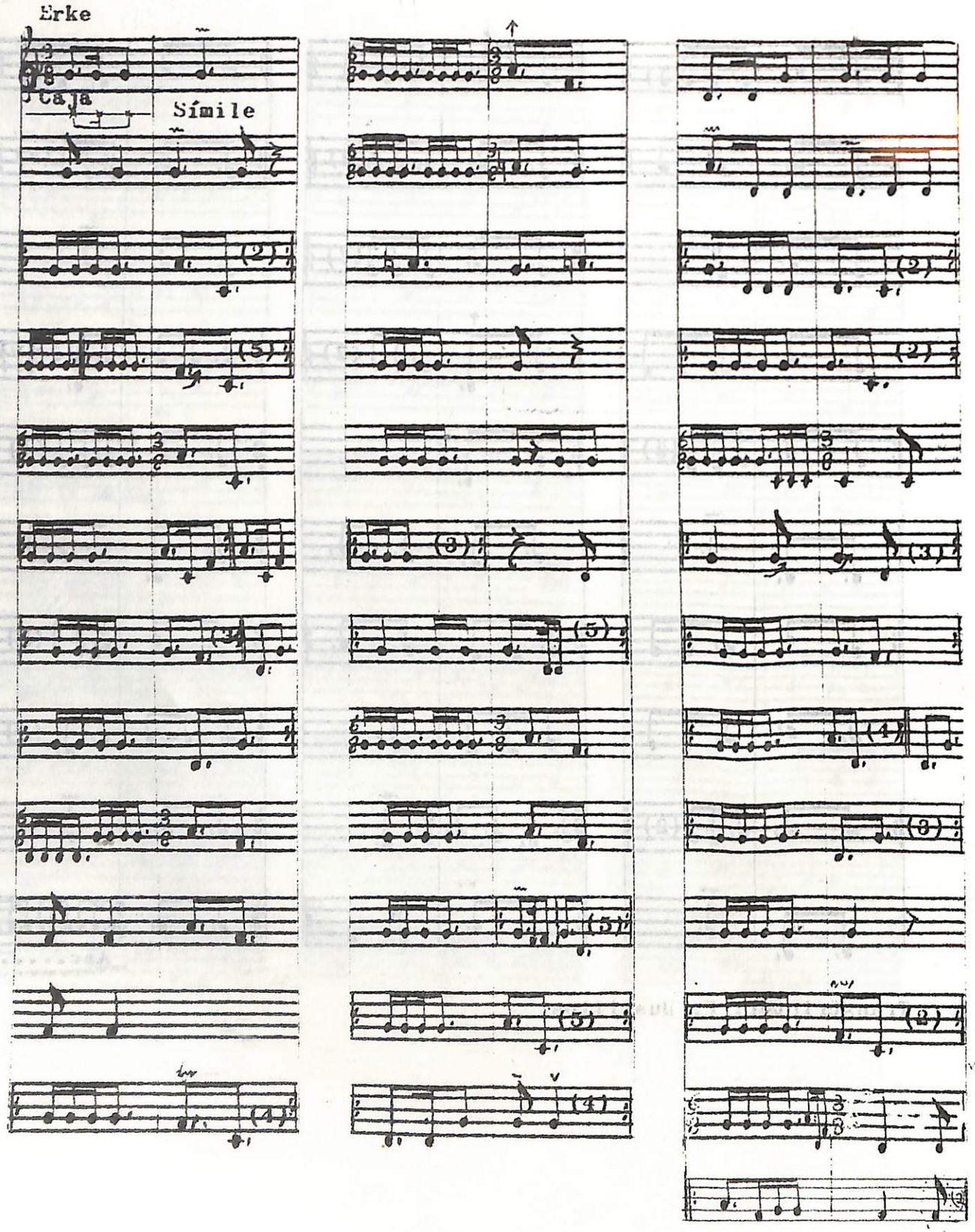
M.m. ♩. ≃ 60

EJEMPLO Nº VI (CONT.)

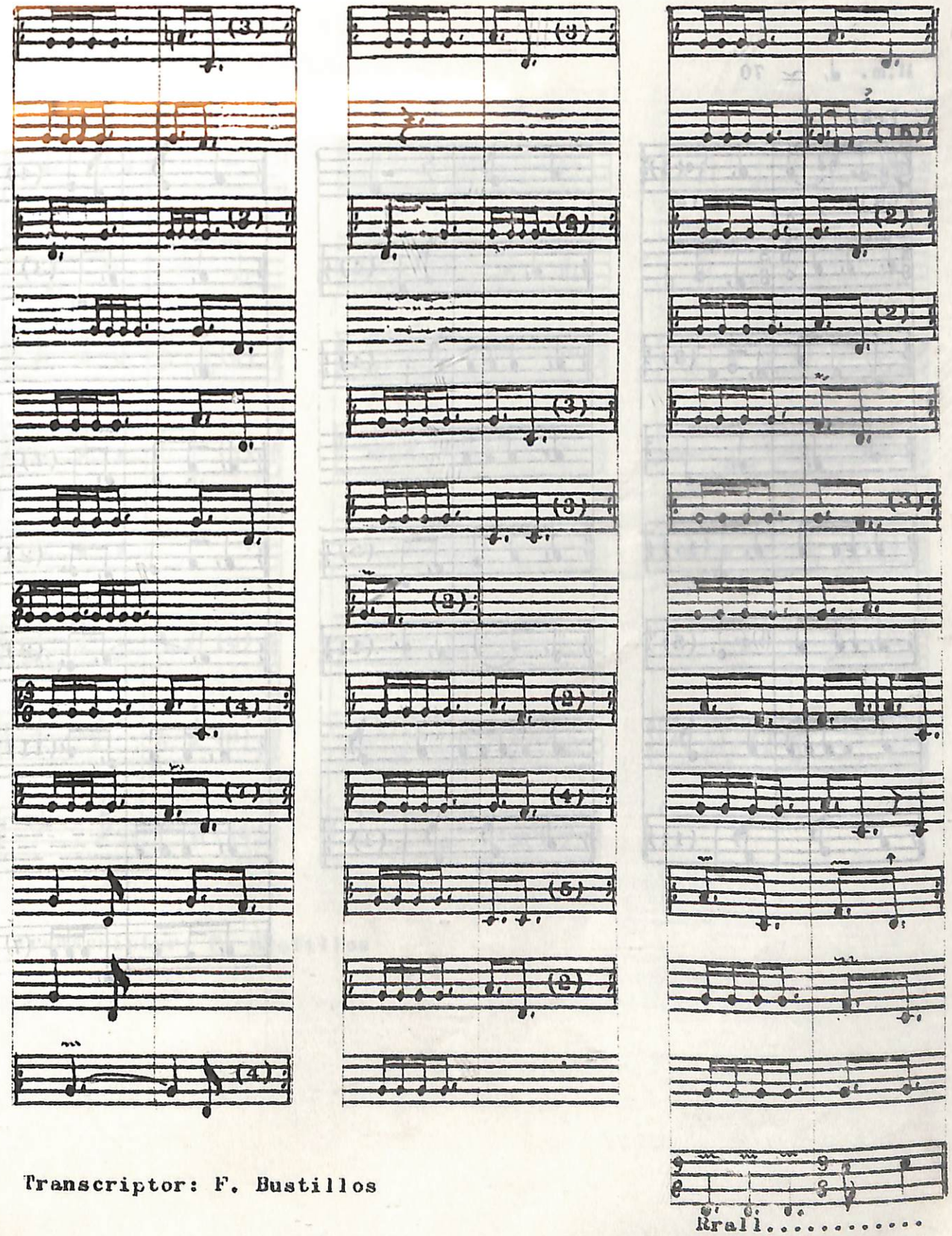


Transcriptor: F. Bustillos.

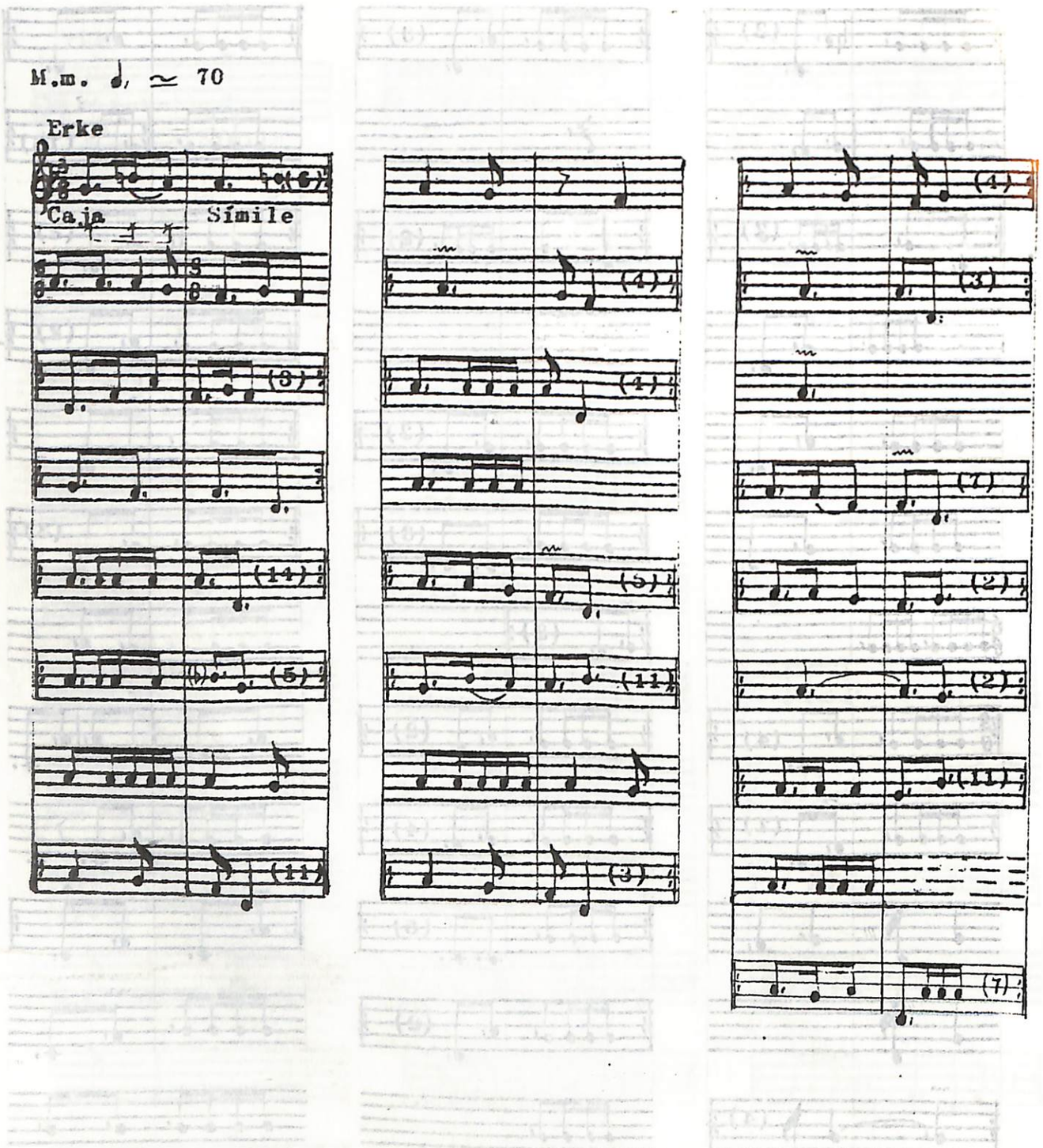
EJEMPLO Nº VII

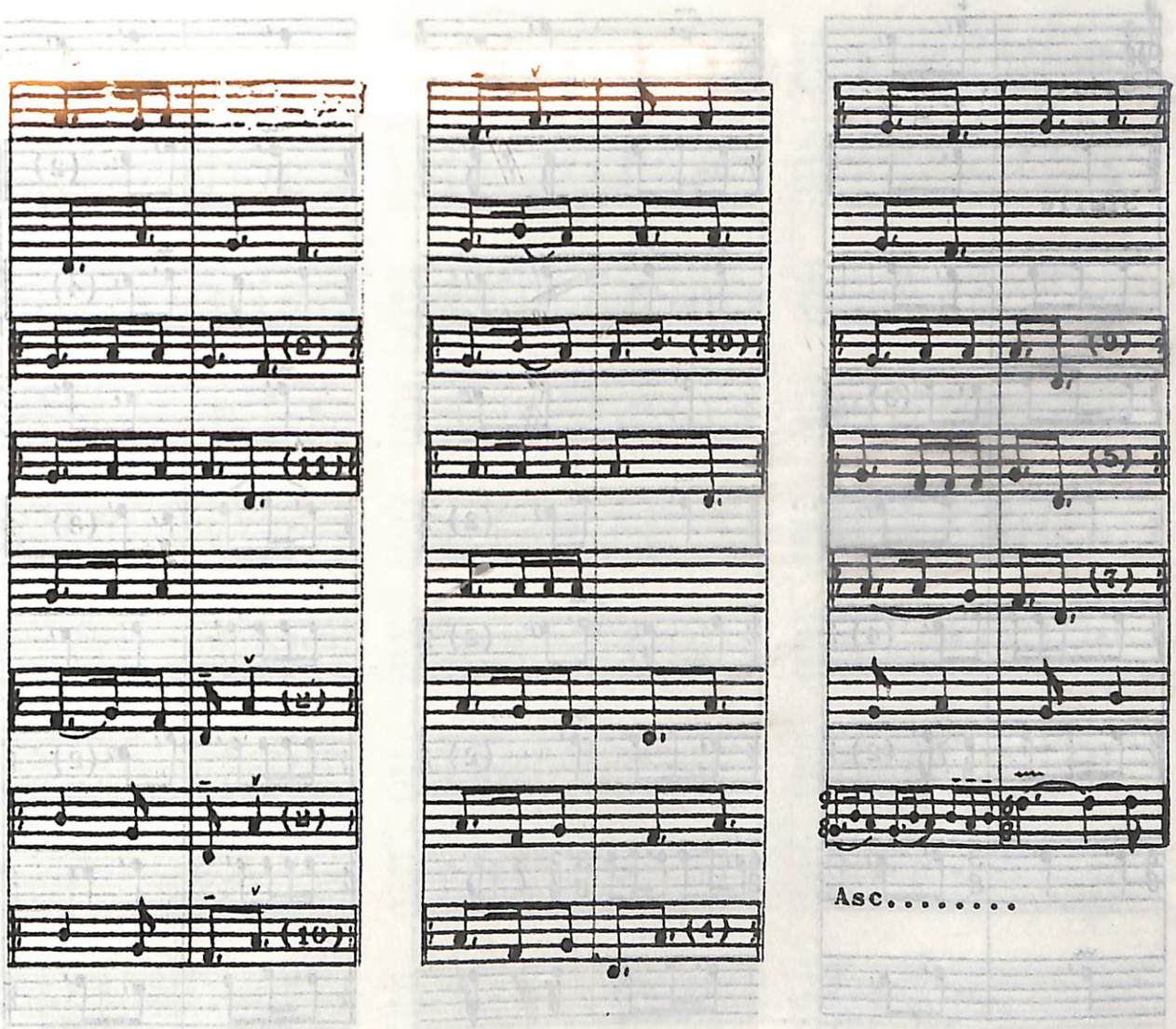
M.m. ♩. ≃ 60



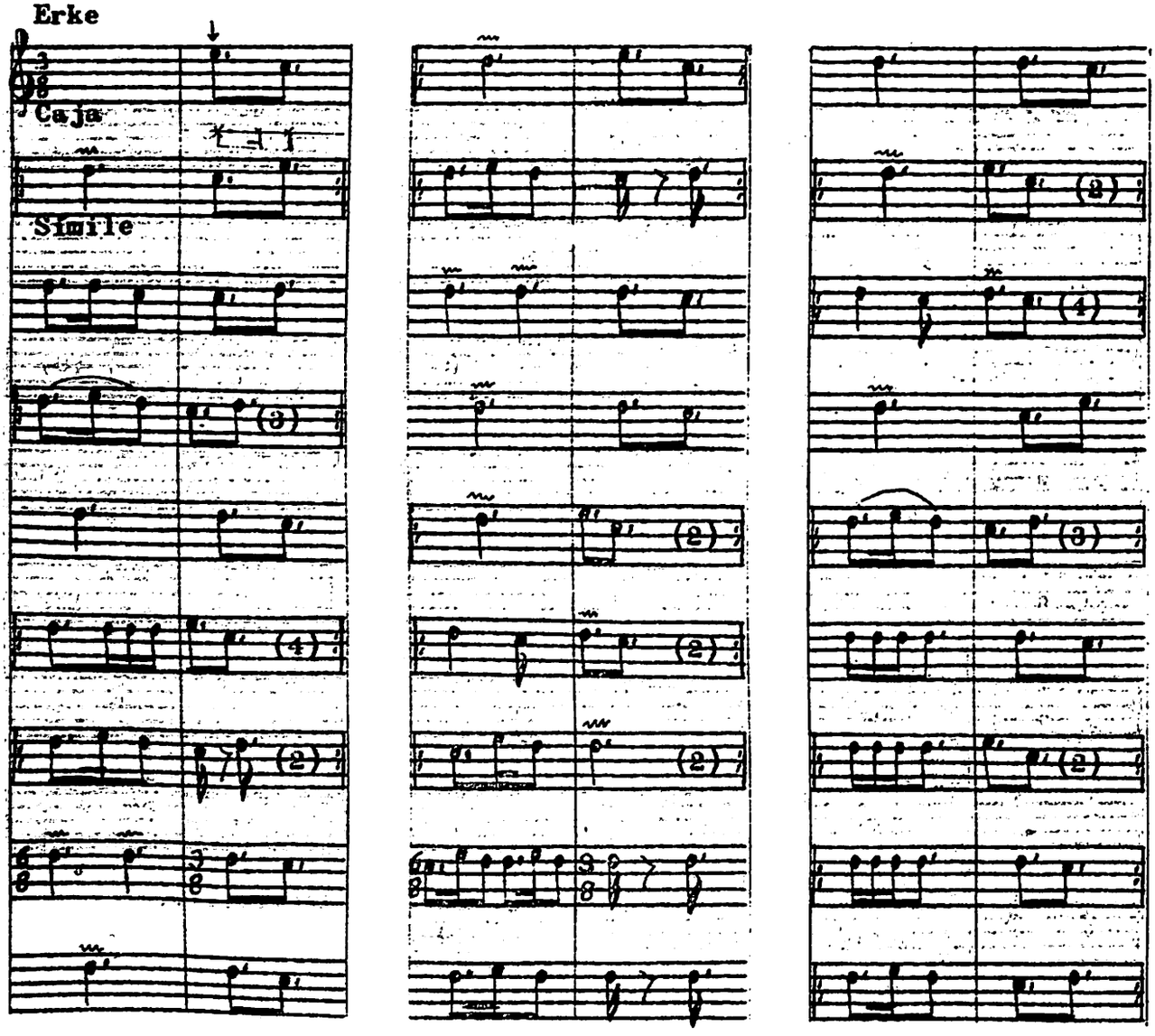
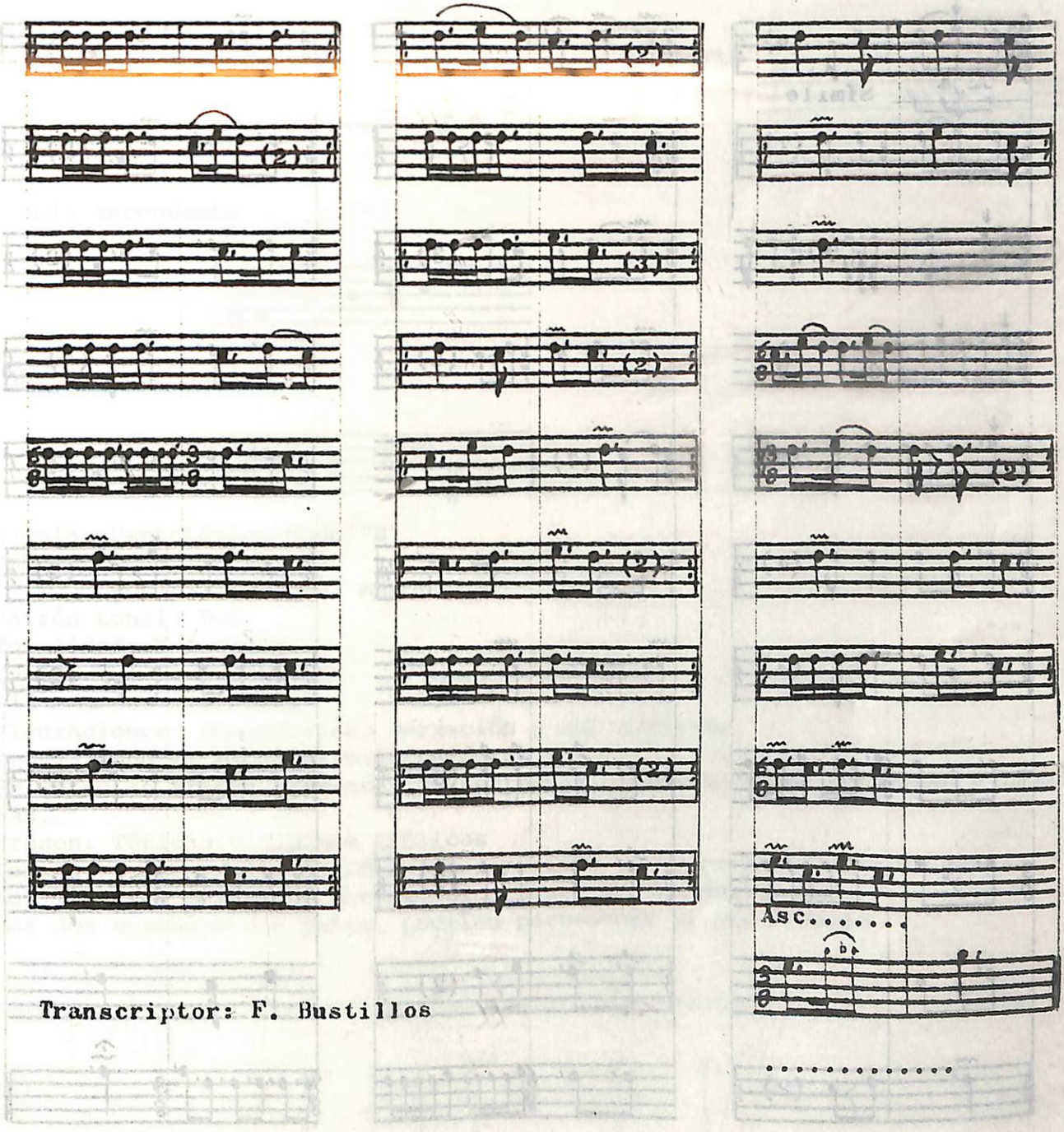
EJEMPLO Nº VII (CONT.)

Transcriptor: F. Bustillos

EJEMPLO Nº VIII

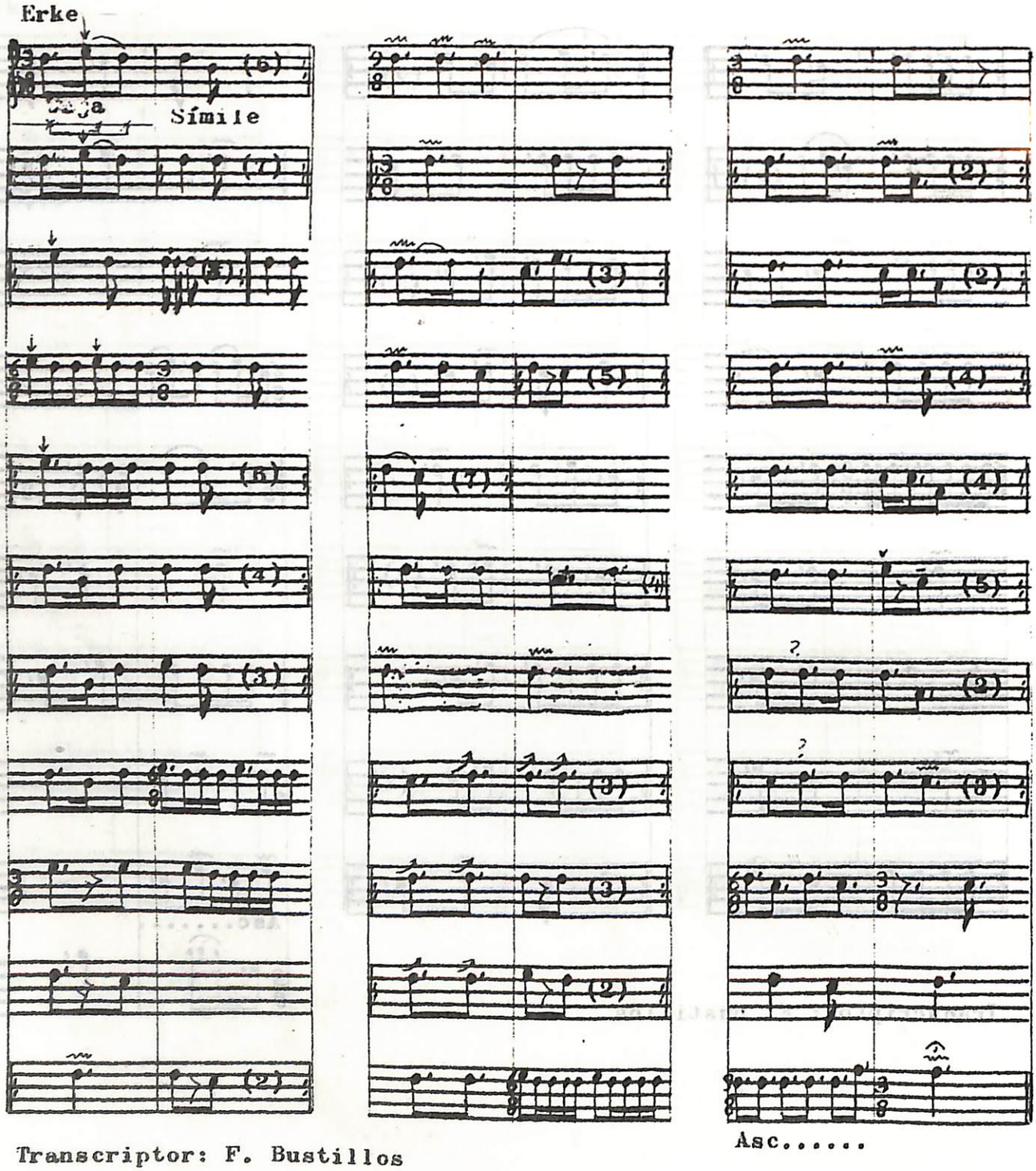


EJEMPLO Nº VIII (CONT.)

Transcriptor: F. Bustillos

EJEMPLO Nº IX

M.m. ♩. ≃ 60

EJEMPLO Nº IX (CONT.)

Transcriptor: F. Bustillos

EJEMPLO Nº X

M.m. ♩. ≃ 60

Transcriptor: F. Bustillos

4.0 ANALISIS ETNOMUSICOLOGICO

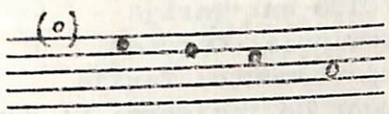
Ejemplo Nº 1

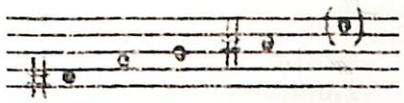
Intérprete: Sr. Florindo Maya
Edad: 55 años aproximadamente
Ocupación: Agricultor
Nacido en: Tshusa?
Departamento: Tarija
Lugar de registro: Ciudad
Fecha de registro: 1 de marzo de 198,
Instrumentos musicales: Erke y Caja

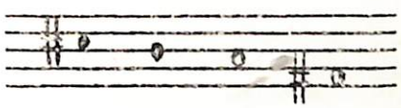
==========

Escala original

Escala Transporte

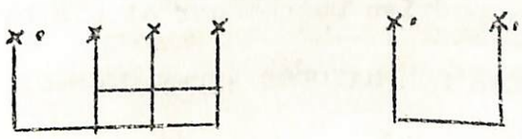


Escala ascendente

Escala descendente

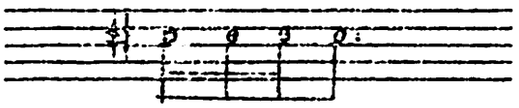


Escala: Pentatónica Modo "B"
Ambito: Real: 5a. justa
Posibilidad: 7a. menor
Patrón tonal: Do#
Tonalidad: Fa# menor
Sonido que se agrega: mi
Pié rítmico: Ternario
Figuraciones: contracción, variación y sub división
Regularidad en el desarrollo melódico
Se detectan frases regulares de perfectas, irregulares de perfectas e imperfectas.
Frases: Téticas y algunas atélicas
Concluyen las frases en fórmulas femeninas a excepción del último compás.
Las fórmulas melódicas son principalmente descendentes
Las dos corchéas con punto, podrían pertenecer al pié binario

FORMULA RITMICA DE LA MELODIA CON MAYORES REPETICIONES



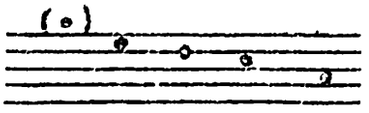
FORMULA MELODICA CON MAYORES REPETICIONES;



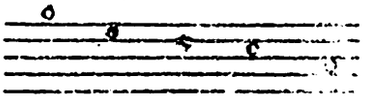
Ejemplo Nº II

Intérprete: No quizo indicar su nombre
Edad: 50 años aproximadamente
Ocupación: Agricultor
Nacido en: Tarija
Provincia: Cercado
Departamento: Tarija
Lugar de registro: El Rancho
Provincia: Méndez
Fecha de registro: 2 de marzo de 1987
Instrumentos musicales: Erke y Caja

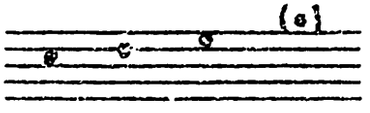
Escala original



Escala Transporte



Escala ascendente

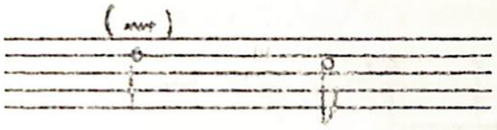


Escala descendente

Escala: Pentâtonica Modo "B"
Ambito: Real: 5a. justa
Posibilidad: 7a. menor
Patrón toñal: Re
Tonalidad: La menor
Sonido que se agrega: sol agudo
Pié rítmico: Ternario
Configuraciones: Contracción, variación y sub división
Regularidad en el desarrollo melódico
Se detectan frases irregulares de perfectas
Frases: Téticas y algunas atélicas
Concluyen las frases en fórmulas femeninas
Las fórmulas melódicas son ascendentes y descendentes
Las dos corchéas con punto, podrían pertenecer al pié binario

FORMULA RITMICA DE LA MELODIA CON MAYORES REPETICIONES:

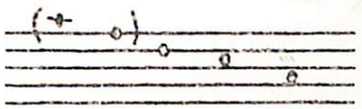
FORMULA MELODICA CON MAYORES REPETICIONES:



Ejemplo Nº III

Intérprete: Sr. Serapio Stanley
Edad: 53 años aproximadamente
Ocupación: Comerciante
Nacido en: Tarija
Provincia: Cercado
Departamento: Tarija
Lugar de registro: El Rancho
Provincia: Méndez
Fecha de registro: 2 de marzo de 1987
Instrumentos musicales: Erke y Caja

Escala original



Escala Transporte

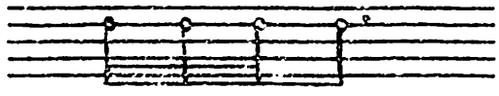
Escala ascendente

Escala descendente

Escala: Pentatónica Modo "C"
Ambito: Real: 4a. justa
Posibilidad: 8a.
Patrón tonal: Re
Tonalidad: Re menor
Sonidos que se agregan: fa y la agudos
Pié rítmico: Ternario
Figuraciones: Contracción, variación y sub división
Regularidad en el desarrollo melódico
Se detectan frases regulares de perfectas, irregulares de imperfectas e irregulares de perfectas.
Frases: Téticas, atélicas y semi atélicas
Concluyen las frases en fórmulas femeninas y masculinas
Las fórmulas melódicas son principalmente descendentes
Las dos corcheas con punto, podrían pertenecer al pié binario

FORMULA RITMICA DE LA MELODIA CON MAYORES REPETICIONES:

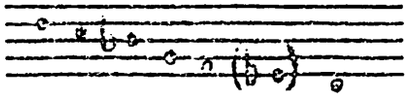
FORMULA MELODICA CON MAYORES REPETICIONES:



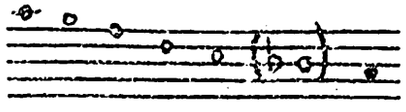
Ejemplo Nº IV

Intérprete: Sr. Jesús Delfín
Edad: 53 años aproximadamente
Ocupación: Agricultor
Nacido en: Tarija
Provincia: Cercado
Departamento: Tarija
Lugar de registro: El Rancho
Provincia: Méndez
Fecha de registro: 2 de marzo de 1987
Instrumentos musicales: Erke y Caja

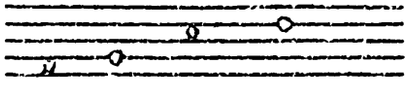
Escala original



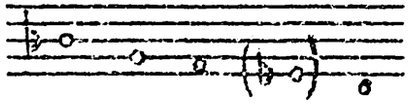
Escala Transporte



Escala ascendente



Escala descendente

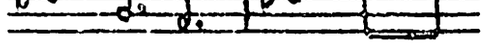


Escala: Pentatónica defectiva Modo "A"
Ambito: 8a.
Patrón tonal: Sib
Tonalidad: Re menor
Sonido que se agrega: Mib
Pié rítmico: Ternario
Figuraciones: Contracción, variación y sub división.
Regularidad en el desarrollo melódico
Se detectan frases regulares de perfectas, irregulares de perfectas y refula--

res de imperfectas.
Frases: Téticas y semiatélicas
Concluyen las frases en fórmulas femeninas principalmente
Las fórmulas melódicas son principalmente descendentes
Las dos corchéas con punto, podrían pertenecer al pié binario.

FORMULA RITMICA DE LA MELODIA CON MAYORES REPETICIONES:

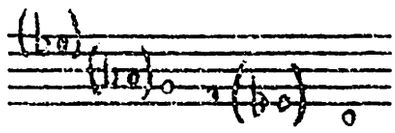
FORMULA MELODICA CON MAYORES REPETICIONES:



Ejemplo Nº V

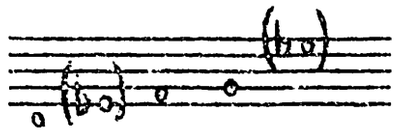
Intérprete: Sr. Rosendo Garzón
Edad: 58 años aproximadamente
Ocupación: Agricultor
Nacido en: El Rancho
Provincia: Méndez
Departamento: Tarija
Lugar de registro: El Rancho
Fecha de registro: 2 de marzo de 1987
Instrumentos musicales: Erke, Caja y Bombo

Escla original

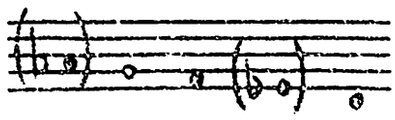


Escala Transporte

Escala ascendente

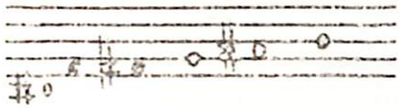


Escala descendente

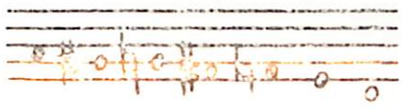


Escala: Pentafónica Modo "B"
Ambito: Real: 5a. disminuída
Posibilidad: 9a.
Patrón tonal: Sol

Escala ascendente



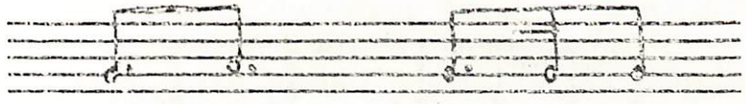
Escala descendente



Escala: Exafónica
Ambito: 7a. mayor
Patrón tonal: La#
Tonalidad: Re# menor
Sonidos que se agregan: Sol y fa naturales
Pié rítmico: Ternario
Figuraciones: Contracción y variación
Regularidad en el desarrollo melódico
Se detectan frases regulares de perfectas, irregulares de perfectas y regula-- res de imperfectas (último compás).
Frases: Téticas, atélicas y en el último compás, acéfala.
Concluyen las frases en fórmulas femeninas y masculinas.
Las fórmulas melódicas son ascendentes y descendentes
Las dos corchéas con punto, podrían pertenecer al pié binario

FORMULA RITMICA DE LA MELODIA CON MAYORES REPETICIONES

FORMULA MELODICA CON MAYORES REPETICIONES:



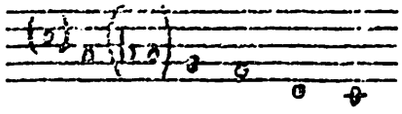
FORMULAS RITMICAS DEL BOMBO

Ejemplo Nº VII

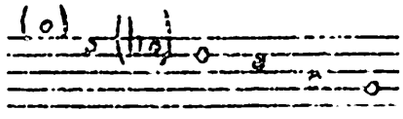
Intérprete: Sr. Ernesto Padilla
Edad: 45 años aproximadamente
Ocupación: Agricultor
Nacido en Tarija
Provincia: Cercado

Departamento: Tarija
Lugar de registro: Mercado Central de Tarija
Fecha de registro: 3 de marzo de 1987
Instrumentos musicales: Kike y Caja

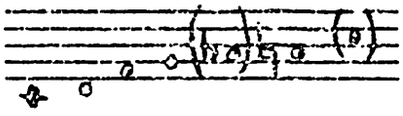
Escala original:



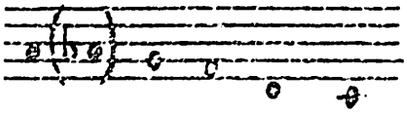
Escala Transporte



Escala aseendente

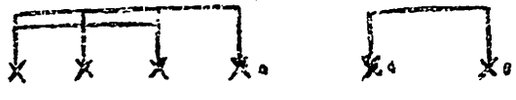


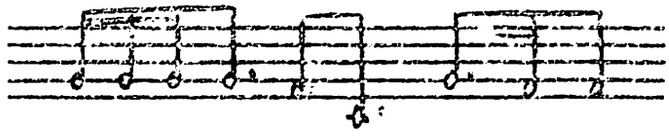
Escala Descendente



Escala: Pentatónica Modo "B"
Ambito: Real: 6a. menor
Posibilidad: 8a.
Patrón tonal: Sol
Tonalidad: Re menor pese al lab que se presenta en algunas oportunidades
Sonidos que se agregan: Do agudo y lab
Pié rítmico: Ternario
Figuraciones: Contracción, variación y sub división
Regularidad en el desarrollo melódico
Se detectan frases regulares de perfectas, irregulares deperfectas y el último compás es regular de imperfectas.
Frases: Téticas, atélicas y semi atélicas
Concluyen las frases en fórmulas femeninas y masculinas
Las fórmulas melódicas son principalmente descendentes
Las dos corchéas con punto, podrían pertenecer al pié binario.

FORMULA RITMICA DE LA MELODIA CON MAYORES REPETICIONES:



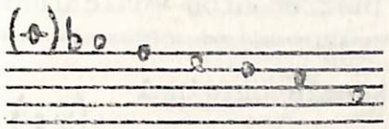
FORMULA MELODICA CON MAYORES REPETICIONES:

Ejemplo Nº- VIII

Intérprete: Sr. Juan Cardozo
Edad: 48 años aproximadamente

Ocupación: Trabajador de la empresa de Alimentos Balanceados
Nacido en: Tarija
Provincia: Cercado
Departamento: Tarija
Lugar de registro: Tarija Cancha
Provincia: Méndez
Fecha de registro: 3 de marzo de 1987
Instrumentos musicales: Erke y Caja

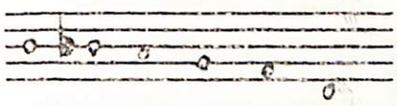
Escala original

Escala Transporte



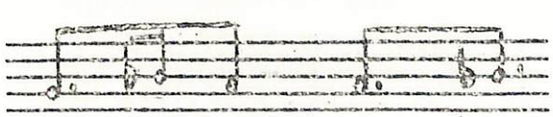
Escala ascendente

Escala descendente



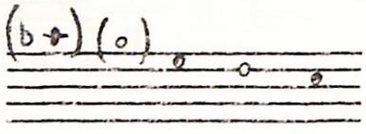
Escala: Pentatónica Modo "A" con el sol defectivo y el fa agregado
Ambito: Real: 6a. mayor
Posibilidad: 8a.
Patrón tonal: La
Tonalidad: Re menor
Sonido que se agrega: Re agudo
Pié rítmico: Ternario
Figuraciones: Contracción, variación y sub división
Regularidad en el desarrollo melódico
Se detectan frases regulares de perfectas, irregulares de perfectas y regulares de imperfectas
Frases: Téticas, atélicas y semi atélicas
Concluyen las frases en fórmulas femeninas principalmente
Las fórmulas melódicas son principalmente descendentes
Las dos corchéas con punto, podrían pertenecer al pié binario.

FORMULA RITMICA DE LA MELODIA CON MAYORES REPETICIONES:

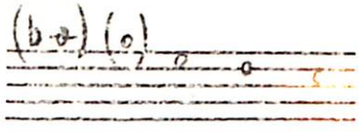
FORMULA MELODICA CON MAYORES REPETICIONES:

Ejemplo IX

Intérprete: Sr. Camilo Velásquez
Edad: 54 años aproximadamente
Ocupación: Agricultor
Nacido en: Tarija Cancha
Provincia: Méndez
Departamento: Tarija
Lugar de registro: Tarija Cancha
Fecha de registro: 3 de marzo de 1987
Instrumentos musicales: Erke y Caja.

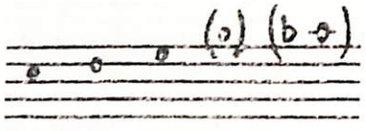
Escala original



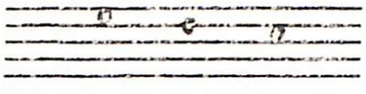
Escala Transporte



Escala ascendente



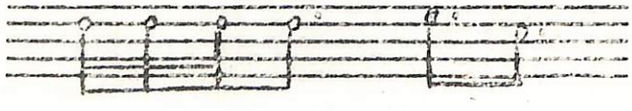
Escala descendente



Escala: Pentatónica defectiva Modo "A" (se incluye lab)
Ambito: Real: 3a mayor
Posibilidad: 6a, menor
Patrón tonal: Re
Tonalidad La menor, pese a faltar justamente el la
Sonidos que se agregan: Sol y lab agudos
Pié rítmico: Ternario
Figuraciones: Contracción, variación y sub división.
Regularidad en el desarrollo melódico
Se detectan frases regulares de perfectas, irregulares de perfectas y regulares de imperfectas
Frases: Téticas y atélicas
Concluyen las frases en fórmulas femeninas principalmente
Las fórmulas melódicas son principalmente descendentes
Las dos corchéas con punto, podrían pertenecer al pié binario.

FORMULA RITMICA DE LA MELODIA CON MAYORES REPETICIONES:

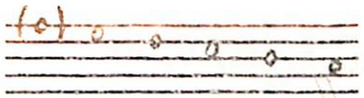
FORMULA MELODICA CON MAYORES REPETICIONES



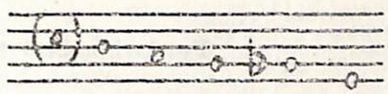
Ejemplo Nº X

Intérprete: Sr. Angel Choque
Edad: 50 años aprosimadamente
Ocupación: Agricultor
Nacido en: Tarija Cancha
Provincia: Méndez
Departamento: Tarija
Lugar de registro: Tarija Cancha
Fecha de registro: 3 de marzo de 1987
Instrumentos musicales: Erke y Caja

Escala original:

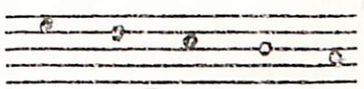


Escala Transporte



Escala ascendente

Escala descendente



Escala: Pentatónica Modo "E" defectiva con carencia del re en el transporte -- pese a los sonidos si y solb
Ambito: Real: 5a. justa
Posible: 6a. menor
Patrón tonal: Re
Tonalidad: Re menor
Sonido que se agrega: Fa agudo
Pié rítmico: Ternario
Figuraciones: Contracción, variación y sub división
Regularidad en el desarrollo melódico
Se detectan frases regulares de perfectas, irregulares de perfectas y regulares de imperfectas.
Frases: Téticas y atélicas
Concluyen las frases principalmente en fórmulas femeninas
Las fórmulas melódicas son principalmente descendentes
Las dos corchéas con punto, podrían pertenecer al pié binario

FORMULA RITMICA DE LA MELODIA CON MAYORES REPETICIONES:

FORMULA MELODICA CON MAYORES REPETICIONES

ESCALAS UTILIZADAS

Ejemplo I	Pentatónica Modo "B"
Ejemplo II	Pentatónica Modo "B"
Ejemplo III	Pentatónica Modo "C"
Ejemplo IV	Pentatónica Modo "A" defectiva
Ejemplo V	Pentafónica Modo "B"
Ejemplo VI	Exafónica
Ejemplo VII	Pentatónica Modo "B"
Ejemplo VIII	Exafónica (posible pentatónica Modo "A")
Ejemplo IX	Pentatónica Modo "A" defectiva
Ejemplo X	Pentatónica Modo "E" defectiva

CONSTANTE:

Pentatónica Modo "B" (ejemplos: I, II, V, VII)

TONALIDADES:		PATRON TONAL:	INTERVALO:
I	Fa# menor	Do#	5a. justa
II	La menor	Re	4a. justa
III	Re menor	Re	8a.
IV.	Re menor	Sib	6a. menor
V.	Re menor	Sol	4a. justa
VI.	Re# menor	La#	5a. justa
VII	Re menor	Sol	4a. justa
VIII	Re menor	La	5a justa
IX	La menor	Re	4a. justa
		Re	8a.

CONSTANTE:

Tonalidad: Re menor
Patrón tonal: Re
Intervalo: 4a. justa

AMBITO:

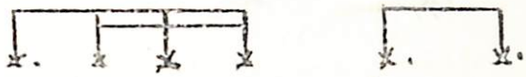
REAL:		POSIBLE
I	5a. justa	7a. menor
II	5a. justa	7a. menor
III	4a. justa	8a.
IV	8a.	
V	5a. disminuída	9a.
VI	7a. mayor	
VII	6a. menor	8a.
VIII	6a. mayor	8a.
IX	3a. mayor	6a. menor
X	5a. justa	6a. menor

CONSTANTE:

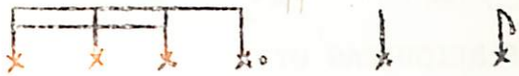
5a. justa	8a.

PRINCIPALES FORMULAS RITMICAS UTILIZADAS:

Ejemplo I



Ejemplo II



Ejemplo III

Ejemplo IV

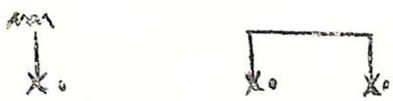
Ejemplo V

Ejemplo VI

Ejemplo VII

Ejemplo VIII

Ejemplo IX



Ejemplo X

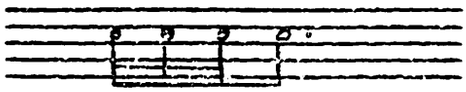
PREDOMINIO

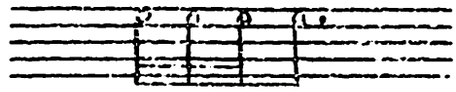
PRINCIPALES FORMULAS MELODICAS UTILIZADAS:

TONALIDAD ORIGINAL:

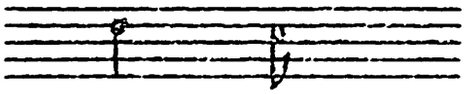
TRANSPORTE:

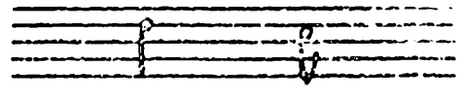
I



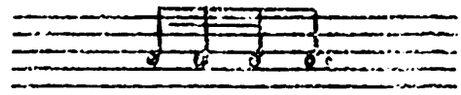


II

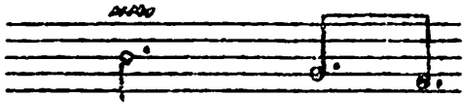


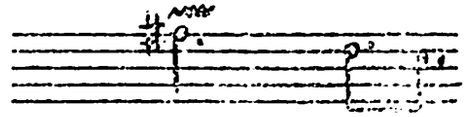


III

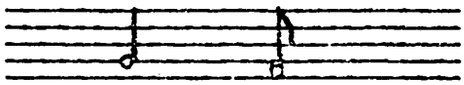


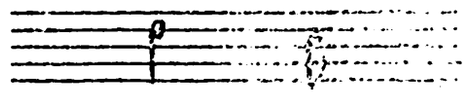
IV



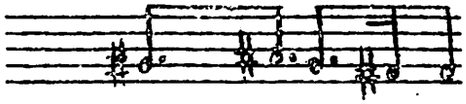


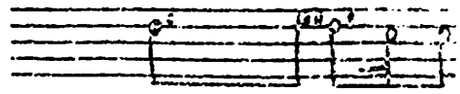
V

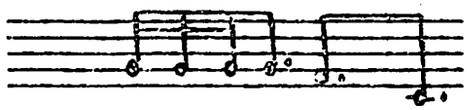
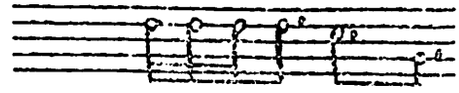




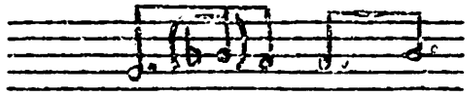
VI

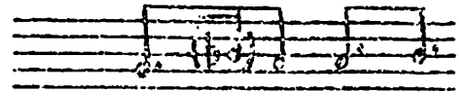




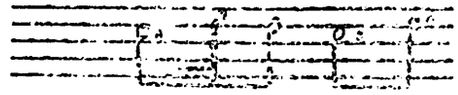
VII



VIII

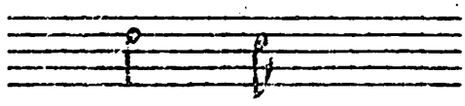


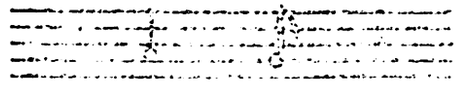


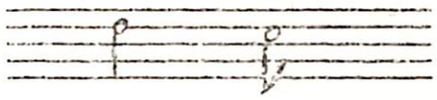
IX



X

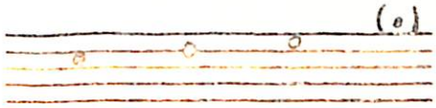




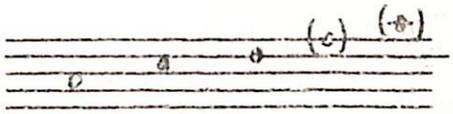
PREDOMINIO TRANSPORTE:

ESCALAS ASCENDENTES:

I

II



III

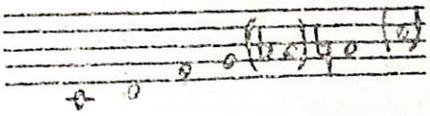


IV

V

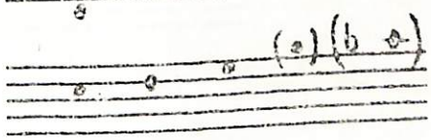
VI

VII



VIII

IX

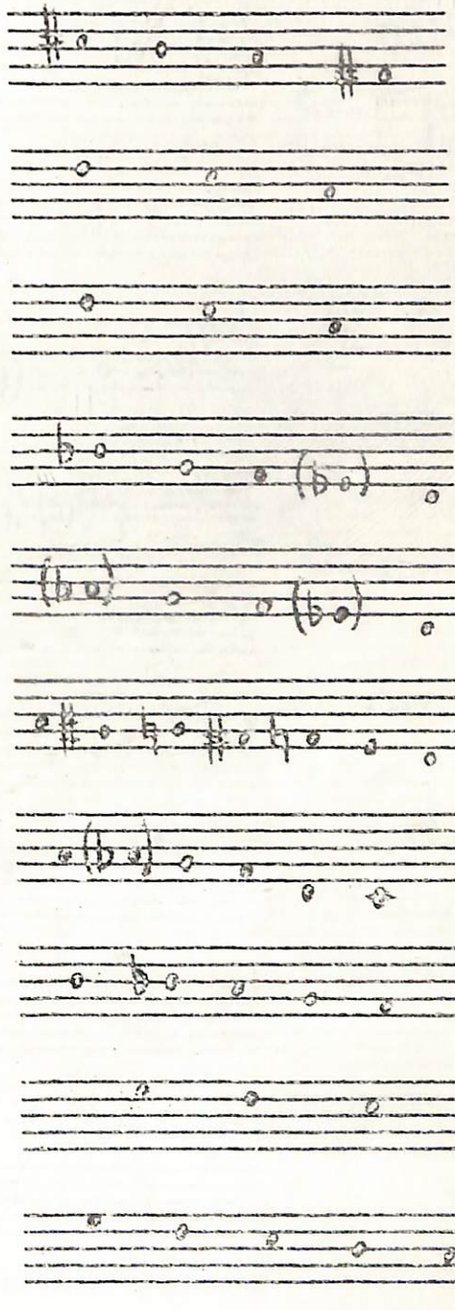


X

PREDOMINIO (TRANSPORTE)

MODO " B "

ESCALAS DESCENDENTES:



PREDOMINIO (TRANSPORTE)

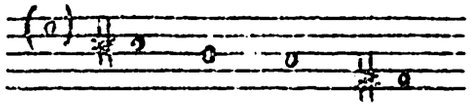
MODO " C "

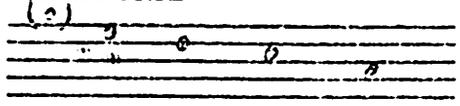
ESCALAS:

TONALIDAD ORIGINAL

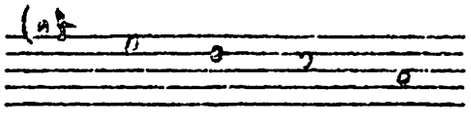
TRANSPORTE

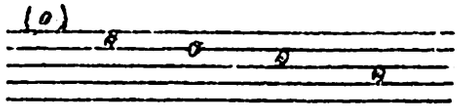
I



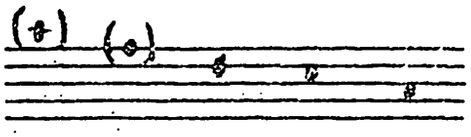


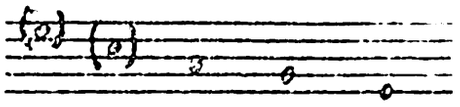
II



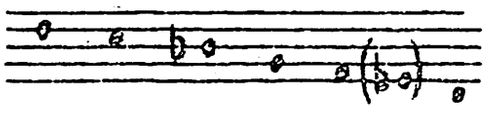


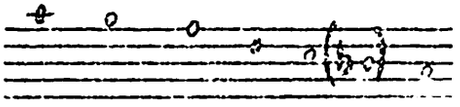
III



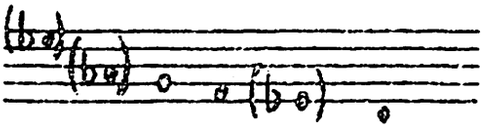


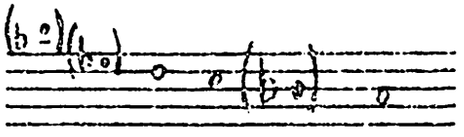
IV



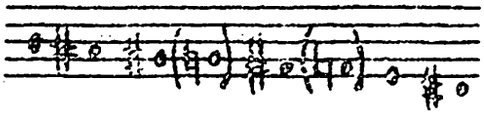


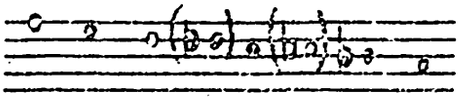
V



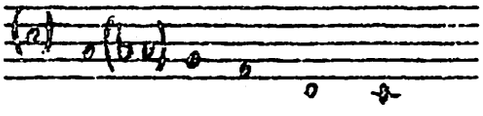


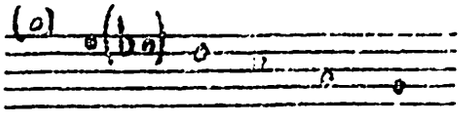
VI



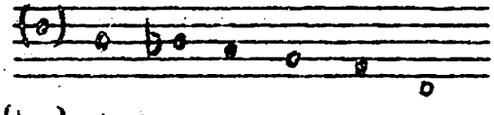


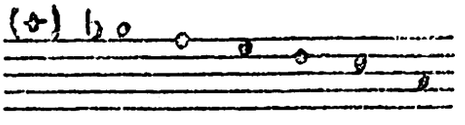
VII



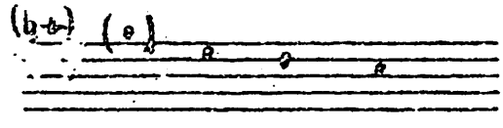


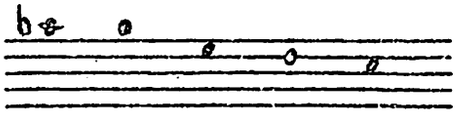
VIII



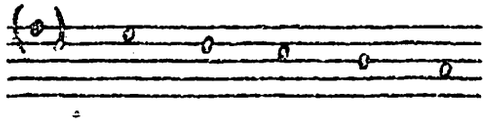


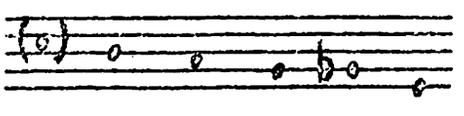
IX



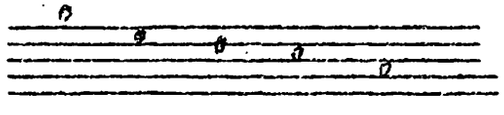


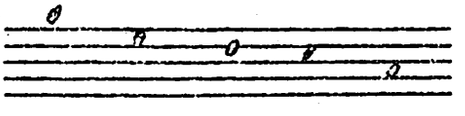
X





PREDOMINIO:





Escala pentatónica Modo "B"

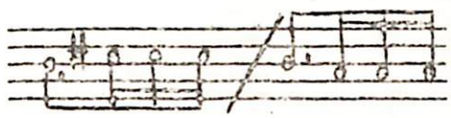
5.0 RESULTANTES

COMPASES CAPITALES DE MAYOR USO:

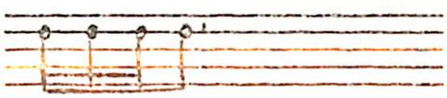
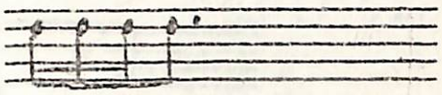
TONALIDAD ORIGINAL:

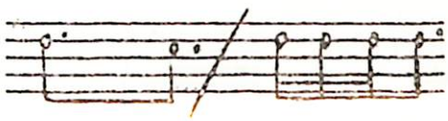
TRANSPORTE:

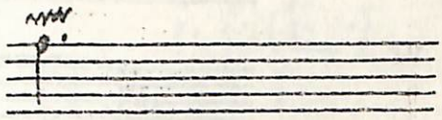
I



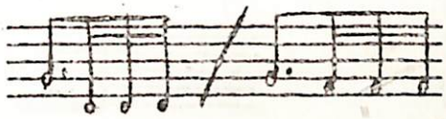
II

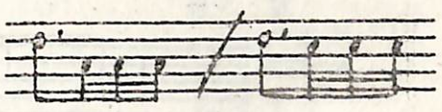


III

IV



V





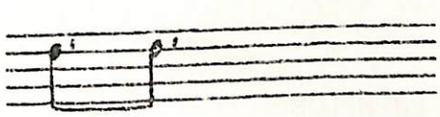
VI

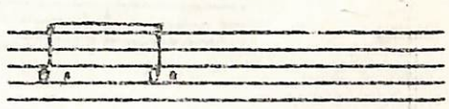
VII

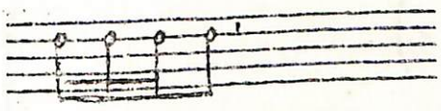
VIII

IX

X

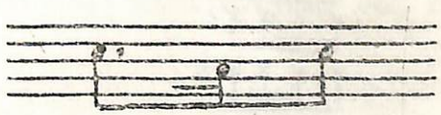




PREDOMINIO:

COMPASES CAUDALES DE MAYOR USO:

TONALIDAD ORIGINAL:

TRANSPORTE:

I

II

III

IV

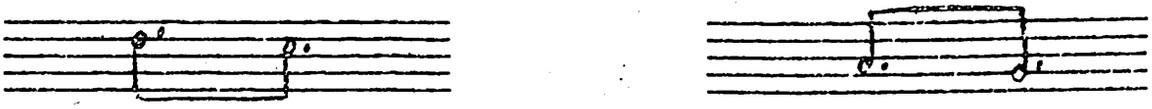
V

VI

VII

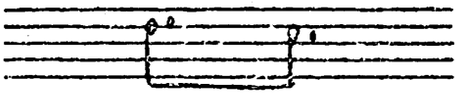
VIII

IX



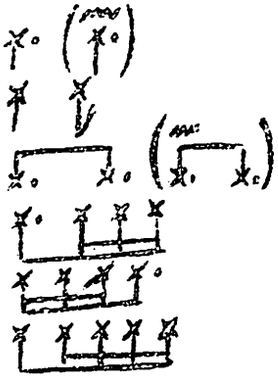
X

PREDOMINIO:

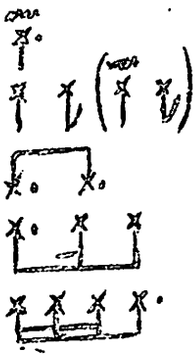


FIGURACIONES RITMICAS DE LOS DISTINTOS EJEMPLOS

I

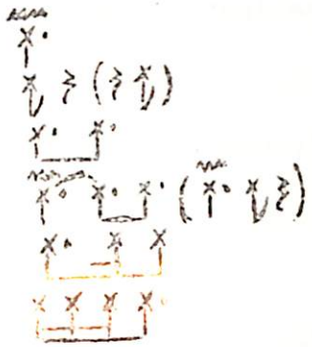


II

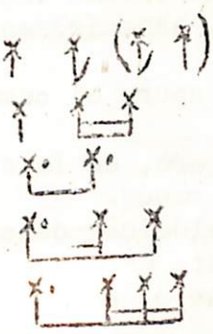


III

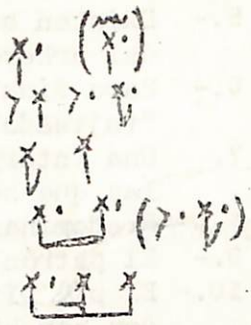
IV



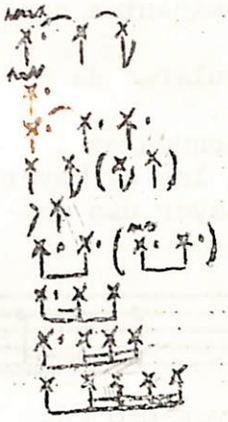
V

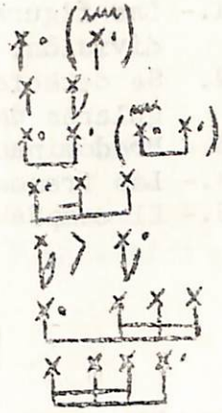


VI

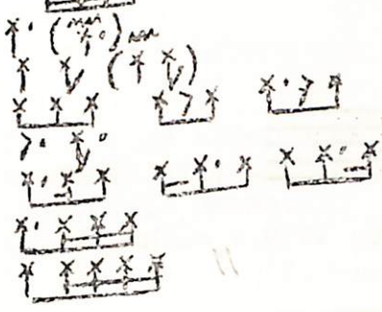


VII

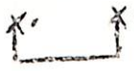
VIII

IX



X



CONSTANTES:



(I-II-III-IV-V-VI-VII-VIII-IX-X)

(I-II-III-IV-VI-VII-VI-II-IX-X)

(II-III-IV-V-VI-VII-VIII-IX-X)

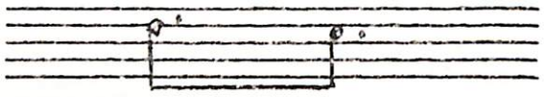
II. CONCLUSIONES

Las conclusiones a las que se llegó luego del estudio etnomusicológico del Erke, son las siguientes:

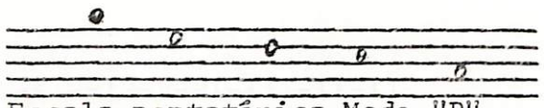
1.- Diez melodías transcritas
2.- Predominio de la tonalidad de Re menor
3.- Predominio de la escala pentatónica del Modo "B"

4.- Se detectan dos escalas exafónicas (Ej: VI-VIII)
5.- Existen sonidos agregados, especialmente al finalizar la interpretación - del erkero.
6.- Para finalizar, el erkero apura el compás lo cual recibe el nombre de -- "tajteado".
7. Una interpretación del erkero, es la suma de diversas fórmulas melódicas las que se repiten varias veces.
8.- Predominan las fórmulas melódicas descendentes.
9.- El patrón tonal predominante es el sonido Re.
10.- El pié rítmico es el ternario, aunque podría utilizarse el binario en las dos corchéas con puntillo.
11.- Las figuraciones predominantes son la contracción, la variación y la sub división.
12. Se detectan frases regulares de perfectas, irregulares de perfectas y regulares de imperfectas.
13.- Predominan las frases caudales femeninas
14.- Las frases téticas son las de mayor uso.
15.- El compás capital de mayor uso es:

16.- El compás caudal de mayor uso es:

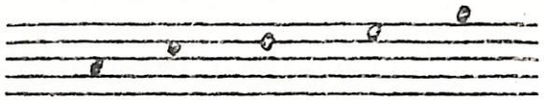


17.- La escala predominante es:



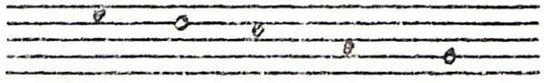
Escala pentatónica Modo "B"

18.- La escala ascendente de mayor uso es:



Escala pentatónica Modo "B"

19.- La escala descendente de mayor uso es:



Escala pentatónica Modo "C"

20.- La fórmula melódica predominante es:

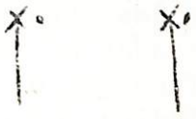
21.- Predominio de la fórmula rítmica:

22.- Predominio en la relación de la tonalidad al patrón tonal, el intervalo de 4a. justa.
23.- El ámbito real que predomina es el intervalo de 5a. justa.
24.- El ámbito posible, en base a los sonidos agregados, es el intervalo de 8a generalmente.
25.- La figuración rítmica predominante es:

Ej: I-II-III-IV-V-VI-VII-VIII-IX-X

26.- Se detectan sonidos menores al semitono cuya distancia interválica podría ser de cuartos de tono.
27.- La fórmula constante de la caja es:

28.- Puede o no haber acompañamiento de bombo, la forma tradicional de acompañamiento al erke, es solamente con caja, siendo el mismo erkero quién interpretaba ambos.
29.- Los ejemplos V y VI son los únicos que tienen acompañamiento de bombo.
30.- La fórmula rítmica predominante del bombo es:

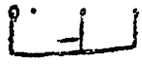


31.- Cada fórmula melódica es repetida por el erkero varias veces sin exactitud en el número de repeticiones.
32.- Los toques del erke, solamente son interpretados para el carnaval.
33.- El compás predominante es de 3/8 perteneciente al compás ternario.
34.- A excepción del ejemplo VI, todos los demás concluyen en un sonido agudo, generalmente en vibrato.
35.- Generalmente los últimos sonidos son acelerados.
36.- Por la grabación defectuosa del ejemplo X, al registrarse toques de erkes mezclados, la transcripción muestra algunos aspectos rescatables y posibilidades.
37.- El movimiento metronómico oscila entre 60 y 80 pulsaciones por minuto.

III. NOTAS:

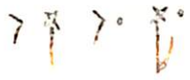
(1) F. Bustillos. Carnaval Tarijeño pp. 17
(2) C. Vega. Los Instrumentos Musicales pp. 235
(3) I. Aretz. El Folklore Musical Argentino pp. 70
(4) J. Díaz. Historia Musical de Bolivia
(5) T. de Olazabal. Acústica Musical y Organología pp. 114-115
(6) Idem. pp. 115
(7) Idem. pp. 115
(8) C. Vega. Ob. Cit. pp. 233
(9) F. Bustillos. Ob. Cit. pp. 17
(10) C. Vega. Ob. Cit. pp. 234
(11) Idem. pp. 236
(12) Idem.
(13) F. Bustillos. Ob. Cit. pp. 16
(14) I. Aretz. Ob. Cit. pp. 71
(15) C. Vega. Ob. Cit. pp. 235
(16) Idem. pp. 236
(17) B. Torrico. Indígenas en el Corazón de América. pp. 130
(18) F. Bustillos. Ob. Cit. pp. 17
(19) J. Díaz. Sistema Musical Incásico. pp. 47
(20) R. Paredes. El Arte Folklórico en Bolivia. pp. 65
(21) J. Díaz. Historia... pp. 103
(22) C. Vega. Ob. Cit. pp. 236
(23) J. Díaz. Historia... pp. 178.
(24) I. Aretz. Ob. Cit. pp. 71
(25) C. Vega. Ob. Cit. pp. 234
(26) I. Aretz. Ob. Cit. pp. 51-52.

IV. SIGNOS UTILIZADOS

# b	Alteraciones que se colocan en la armadura de clave, en los lugares donde realmente son utilizadas y colocadas en forma descendente.
(2) :‖	Significa que un compás o dos que forman la fórmula melódica, se repite dos veces.
	Sonido que se desplaza hacia notas agudas imprecisas
	Oscilación o trêmolo sobre un sonido en ámbito reducido
M.m. ♩. = ≃ 60	Indica que el tiempo metronômico, es aproximado al número indicado.
?	Sonidos que no son detectables.
	Valor que indica que el sonido es más corto que la figura que representa.
	Valor que indica que el sonido es más largo que la figura que representa.
	Indica un sonido notable y los restantes innotables.

Fórmula femenina, por que requiere dos o más pulsaciones en el compás caudal.

Fórmula masculina, por que la frase concluye en el puntofuerte del compás caudal.



Fórmula acéfala.- La raíz produce la elípsis del punto fuerte o capital sonorizándose recién después

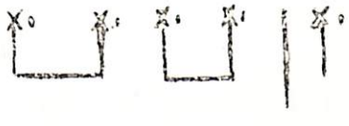
Fórmula atélica.- Por que se produce cuando hay -- elípsis del punto fuerte caudal, cuando se da la - frase sin cola

Fórmula tética.- Donde la idea comienza en el primer tiempo fuerte del compás.

Fórmula semi atélica.- Donde el último sonido del compás capital, está unido al sonido del compás - caudal.

Frases irregulares de perfectas: por que ambos compases contienen igual suma de valores y figuras.

Frases irregulares de perfectas: contienen igual - suma de valores pero figuras diferentes.



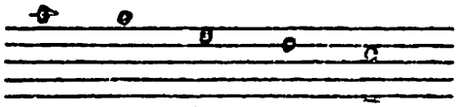
Frases regulares de imperfectas: contienen valo--- res diferentes entre el compás capital y el cau-- dal.

Contracción.

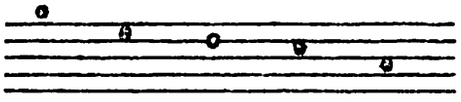
Variación

Sub división

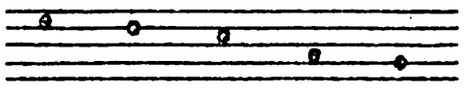
Modos de pentatonismo:



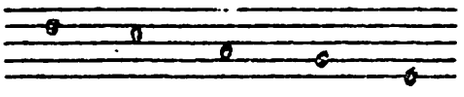
Modo "A"



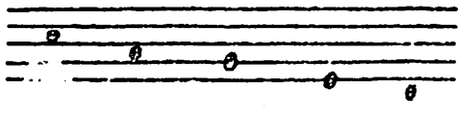
Modo "B"



Modo "C"



Modo "D"



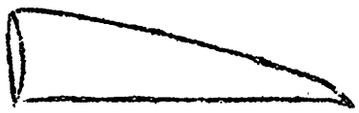
Modo "E"

Compas Capital: Es la parte activa que encierra el cuerpo del pensamiento.

Compás Caudal: Es más tranquilo, es la resolución del Compás Capital, es el realidad, la conclusión de la micro melodía.

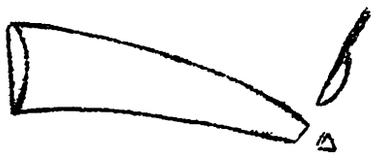
V. LAMINAS

CONSTRUCCION DEL ERKE:

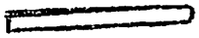


CUERNO DE VACUNO

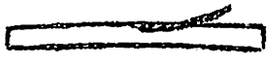
LIMPIEZA DE LA PARTE INTERNA



CORTE EN LA PARTE DEL VERTICE



CAÑA DELGADA Y PEQUEÑA



CORTE EN LA PARTE SUPERIOR DE LA CAÑA

ENCHUFE DE LA CAÑA AL CUERNO

VI. BIBLIOGRAFIA

ARETZ, Isabel (1965) — EL FOLKLORE MUSICAL ARGENTINO. Edit. Ricordi, Bs. As. 271. p.

BUSTILLOS V., Freddy (1984) — NOTAS DE TRASCRIPCION Y ANALISIS EN ETNOMUSICOLOGIA. Edit. CEFE., 2a. edición. La Paz. 14 p.

_____ (1987) — CARNAVAL TARIJEÑO. Manuscrito. MUSEF. 31. p.

DIAZ GAINZA, José (1953) — SISTEMA MUSICAL INCASICO. Edit. Universidad, Potosí. 105. p.

_____ (1977) — HISTORIA MUSICAL DE BOLIVIA. Edit. Puerta del Sol, 2a. edición. La Paz. 226 p.

OLAZABAL, Tirso de (1974 — ACUSTICA MUSICAL Y ORGANOLOGIA. Edit. Ricordi, 5a. edición, Bs. As. 172. p.

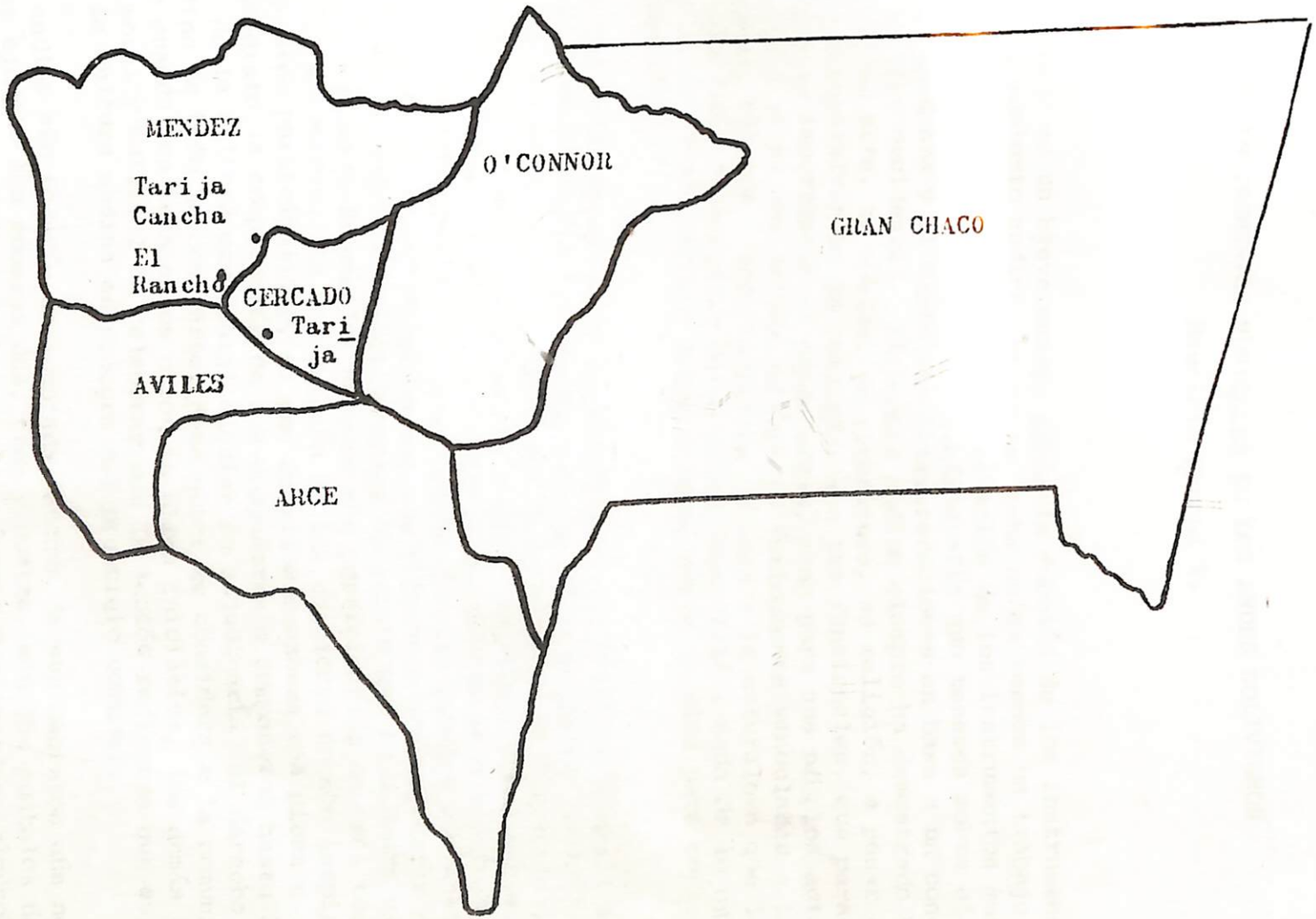
PAREDES, Rigoberto (1981) — EL ARTE FOLKLORICO EN BOLIVIA. Edit. Popular, 6a. edición, La Paz. 269 p.

TORRICO PARDO, Benjamín (1971) — INDIGENAS EN EL CORAZON DE AMERICA. Edit. Los Amigos del Libro, La Paz. 291 p.

VARAS REYES, Victor (1981) — CALENDARIO FOLKLORICO DEL DEPARTAMENTO DE TARIJA. En: Folklore-Folklore Nº 5, Edit. Lilian, Oruro, año 2 IX-XII pp. 65-83

VEGA, Carlos (1946) — LOS INSTRUMENTOS MUSICALES. Edit. Centurión, Bs. As. 331. p.

DEPARTAMENTO DE TARIJA



REUNION ANUAL DE ETNOLOGIA*

1 9 8 7

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN LOS ANDES BOLIVIANOS

Mauricio Mamani P.

I. INTRODUCCION

El presente trabajo es un breve ensayo sobre la función de los instrumentos musicales dentro del contexto andino; hasta la fecha no se conoce un trabajo que tenga una real interpretación sobre la clasificación de los instrumentos musicales desde un punto de vista campesino. La bibliografía que tenemos sobre el Folklore, la música, la danza y el canto son interpretaciones en base a un conocimiento global o de tipo occidental. El hombre andino siempre ha demostrado su propia tecnología, su arte, su música, su literatura, su religión, a pesar de la invasión cultural superviven en su realidad; son tan funcionales, que para los extraños no tiene su importancia ni profundidad, como para sus propios actores. La cultura andina tiene sus raíces culturales íntimamente vinculadas a la tierra y a las montañas, más que todo inspirada en base a la naturaleza que le circunda; toda su sabiduría esta dentro de su misma cosmovisión, nada de lo que existe esta aislada de su propio mundo y siempre forma parte de ella para consolidar su hermandad comunitaria.

Los reflejos del ayllu comunitario prehistórico y de la época imperial casi se han mantenido intactos hasta la reforma Agraria del 2 de agosto de 1953, porque la solidaridad comunal estaba reforzada por diferentes ramas culturales, como la tenencia y uso de la tierra, organización social, política, y religiosa, dentro de este contexto global, la música, el canto y las danzas eran soportes de la convivencia y solidaridad comunitaria, como prueba de ello podemos ver hasta los instrumentos musicales son construídos con ese principio para ejecutar nunca individualmente sino comunal o colectivamente; no existe una sola danza ni siquiera para que baile una sola pareja; siempre con participación de casi todos los habitantes de la comarca. La composición de las canciones no son inspiraciones individuales sino participativas, si uno de ellos encabeza una pieza o copla consigue de inmediato la cooperación de sus compañeros o compañeras hasta lograr o completar. En la cultura occidental alguien se adjudicaría el derecho de autor y en lo andino es todo lo contrario, como autor se considera a la comunidad o a la región y cuando les toca a los otros la misma iniciativa, los demás tienen la obligación moral y material de colaborar por la acción recíproca que es parte vivencial de la cultura andina en procura del prestigio comunal.

La cultura andina aún todavía es ignorada, muchos de sus secretos aún no se conocen, así por ejemplo los números dos, tres y cuatro, son los puntales de la cultura ancestral, todo funciona en base a los números mencionados: algunos investigadores no hablan del dualismo andino, de arribeños y abajeños; alto y bajo también destacan la trilogía andina que resalta dentro de su cosmogonía Alax Pacha, Aka Pacha y Manq"a Pacha y en cuanto a las estaciones del año Simón Yampara, - menciona a: Jallu Pacha, Juip"i Pacha y Auti Pacha; el primero significa el cielo infinito, la vida actual y debajo de la tierra, otra vida después de la muerte, en las tres estaciones: época de lluvia, época de la helada y época del sol ardiente. En cuanto al número cuatro tenemos: cuatro esquinas de un poncho, cua

---

* Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz-Bolivia (25-27 de Agosto)

tro personas bailan en la ceremonia matrimonial en las cuatro esquinas del patio de la casa, y ahora podemos confirmar a estas teorías con la elaboración de sus instrumentos musicales. Para una buena orquestación estos instrumentos fueron construídos también basados en números, así por ejemplo las zampoñas nos muestran el dualismo ira y arka (el que guía y la que sigue) y arriba y abajo, ambos imprescindiblemente tienen que combinar y en tres tamaños mostrando su trilogía Taika, Mala y Requinto (Grande, Mediana y Pequeña) y en otros instrumentos, siempre el cuatro como en el caso de musiñu (liku, irasu, requinto y ch'ili)

La fabricación de los instrumentos musicales están construídos de un material apropiado y se clasifican según su similariedad y por el material utilizado en cada uno de los instrumentos, como se podrá ver en la siguiente descripción:

A. Tenemos el conjunto de Siku (zampoñas), otras culturas la denominan "flautas de pan", estos instrumentos, son de uso común, destinados para una cierta época del año y para divertirse con distintas danzas; también se utilizan según el número de cañas y por el tamaño. Además, estan subdivididas en dos grupos. El material de que están construídas son diferentes.

B. Las quenas también se clasifican por su tamaño y por los orificios que estos instrumentos tienen; cada una de estas quenas tienen su propia aplicación y para ejecutar danzas diferentes en distintas épocas del año.

C. Los pinkillu, éstos presentan muchas variedades se diferencian unos de otros por su tamaño, y por los orificios que tienen, cada instrumento tiene su propia aplicación destinada a un tipo de danza y en sus épocas específicas estrictamente señaladas por la cultura nativa.

CH. Müsiñu, son instrumentos musicales de procedencia valluna, la moseñada poco a poco esta extendiéndose al área altiplánica por su buena aceptación popular, éstos también son de distintos tamaños para su orquestación.

D. La targa, estos instrumentos musicales son los únicos construídos en madera, su diferencia esta en sus patrones de medida, existen varias tropas con sus propios complementos, también se tocan en una determinada época del año (Ver calendario musical andino).

E. Otro de los complementos importantes son los membranófonos, que no tienen especialistas, sus fabricantes se encuentran ubicados en distintas localidades o comunidades, por existir muy poca demanda de bombos y tamboriles, su fabricación es ocasional.

Para comprender los verdaderos nombres de cada uno de los instrumentos musicales, y su verdadera pronunciación en aymara se ha utilizado el alfabeto de Juan De Dios Yapita, por ser un sistema consistente para el deletreo de todo el término en aymara. Aceptando sus consejos, he utilizado tres vocales i, a, u, el signo ' para glótico y los tres signos x, j, y " para los tres grados de aspiración que tienen significancia fonética. Además se ha mantenido todo término aymara en forma singular, en reconocimiento de no haber plural en este idioma.

El presente aporte de ninguna manera pretende alcanzar un trabajo completo, apenas toca la funcionalidad de los aerófonos más comunes de una parte de la geografía boliviana y su respectiva clasificación y no abarca los instrumentos musicales del sub-trópico y trópico, cuya originalidad y variedades es muy importante, incluso de los valles, apenas he tomado algunos instrumentos y enumerarlos a todos sería muy amplio y además, se necesitaría otro tipo de tratamiento.

En la clasificación de los instrumentos aparece una breve descripción de las danzas en razón al nombre que lleva el instrumento que es propia para dicha danza. El propósito es mostrar la clasificación y funcionalidad de los instrumentos musicales y no se trata de describir danzas autóctonas y su coreografía.

II. FABRICACION DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

La fabricación de los instrumentos musicales es una cualidad de ciertas personas con habilidad especial, algunos comunarios se forman solo y poco a poco se convierten en un perfecto especialista o desde niños aprenden de sus padres participando en condición de ayudantes en la fabricación.

Hasta antes de la Reforma Agraria (1953) se escuchaban comentarios de estos especialistas de distintas áreas geográficas de la región andina, así por ejemplo se conocían en las ferías dominicales la venta de instrumentos musicales como tarqa de Curahuara, procedente de la localidad de Curahuara; tarqa de Umala;por esta razón en la actualidad algunos instrumentos musicales llevan el nombre de su origen o procedencia aunque no siempre se fabrican en esas zonas; sino en otras de mayor especialización.

Con el propósito de profundizar sobre la fabricación de los instrumentos musicales y su especialización, se han entrevistado a varios especialistas en distintas regiones, ellos nos comentan de esta manera:
Teodoro Negrete de 30 años de edad es comunario de Calasasaya del Norte de Potosí provincia Bustillos, es especialista en la fabricación de Jula Jula; afirma que hace muchos años existía en su comunidad este instrumento y cuando se rompía un caño, él cambiaba, hace tres años atrás decició fabricar nuevos instrumentos. En esa zona el es el único fabricante, no viaja como otros a los valles para conseguir el material; sino compra suqusa (cañahueca o carrizo) de la feria dominical de Llallagua, allí llegan los comerciantes vallunos con la venta de cañahueca. Este fabricante es un aficionado, nadie le enseñó y aprendió solo; primero reparando los instrumentos dañados, luego se convirtió en un especialista en la fabricación de los instrumentos musicales en especial Jula Jula.

Erasmo Aysacayo, de 39 años de edad de la comunidad Papujio de la provincia Abaroa del Departamento de Oruro, afirma que su abuelo trabajaba el intrumento musical Jula Jula y por casualidad se había encontrado en la Gran Feria Internacional de Huari con un comerciante que portaba un par de zampoñas y había averiguado como conseguía el material, éste había mencionado las localidades de Inquisivi, y con esa referencia había decidido viajar durante una semana para conseguir el material para fabricar zampoñas, luego se convirtió en zampoñero y enseñó a su hijo Erasmo desde entonces viajaba junto a su padre desde muy pequeño en busca de ch"ujlla (material para la fabricación de zampoñas) a las comunidades de Licuna, Santa Rosa, Ch'iqa, Palomani, Qara Tirqu y Waritolo de la provincia Inquisivi del departamento de La Paz, luego había iniciado con la fabricación de las zampoñas en esa zona y actualmente el es nieto del primer fabricante de instrumentos de la zona, heredó de su padre esa especialidad.

La comunidad más importante en la fabricación de los instrumentos musicales especialmente de los aerófonos, es la comunidad Hualata Grande con 120 familias todos con esa especialidad, ubicada a las faldas del nevado "Illampu" a 114 Kms. de la ciudad de La Paz, en el márgen izquierdo de la carretera principal a Sorata, provincia Omasuyos del departamento de La Paz. Una de las actividades más importantes de todos los comunarios es la fabricación de instrumentos musicales, pero no todos hacen todos los instrumentos sino cada uno tiene su especialidad tal cual

mencionan nuestros informantes del Departamento de Oruro. Hay personas con especialidad en Pinkillu, con especialidad de Musiñu, hay quenaqueneros, tarqueros y Julajuleros.

Dentro de la fabricación de todos los instrumentos, la tarqa es la que requiere de mayor destreza y de más práctica porque es la más difícil de elaborar.

Feliciano Quispe de 95 años de edad es uno de los tarqueros más famosos de la comunidad de Hualata, nos comentó lo siguiente: "Primeramente se utilizó las ramas de q"ulla para la elaboración de la tarqa y buscando siempre la perfección, se cambió de material, una madera blanca que se llama chinchi-chinchi. Y como herramientas en su fabricación solamente utilizaban unos hierros rústicos para perforar a golpe de martillo, como este sistema de trabajo era muy sacrificado, juntamente con sus ayudantes idearon partir la madera por la mitad y en vez de perforar abrieron canales a ambos lados para luego juntar y colarlos, lamentablemente no dió los resultados esperados. Consecuentes con la búsqueda a la perfección continuaron trabajando de madera blanca mas suave logrando la perforación de la parte cilíndrica utilizando la broca de carpintería, luego compraron otra variedad de madera "rauley", una madera importada que después de poco tiempo desapareció; entonces tomaron el pino blanco (Podocarpus Jtilior Podocarpus Parlatorei), cuando yá estaban familiarizados con el material y a punto de conseguir su total perfección al igual que el anterior material este desapareció. Un nuevo experimento fue con cedro (Cedrella Fissilio Clilloi) que resultó muy frágil y fue un total fracaso. Finalmente optaron por utilizar una madera nueva que por entonces apareció como novedad (hace 30 años atrás), la madera mara (Caoba Largend- Leaved Mahogani)(Swieteni Macrophylla-Meliaceae). Esta madera es la óptima para la fabricación de la tarqa. Los Hualateños utilizan en la actualidad la madera mara como un material de preferencia; en cambio los de Oruro siguen con la madera blanca o sea el tarco, para ellos es también la óptima y muy preferida.

Como se podrá apreciar la utilización del material apropiado para la elaboración de los aerófonos es muy importante. Cada especialista tiene que saber escoger su material, los pinquilleros tienen que tener conocimiento de la tacuara, los moseñeros conocer, la guadua y los zampoñeros tienen que saber cuando cortar su ch"ujlla, los julajuleros, también conocer bien su carrizo. En primer lugar tienen que calcular el grosor de acuerdo a los instrumentos que desean fabricar y para lo que necesitan el material; en segundo lugar, la madurez de estas plantas es muy importante para que tenga su resistencia al calor solar y cambio de temperatura el momento de su orquestación, tiene que tener resistencia a la helada del invierno. Y en tercer lugar, la calidad de los materiales dependen de la calidad de la tierra en que producen unos son más fuertes que otros.

Cuando los instrumentos están fabricados de un material no apropiado revientan en el momento de su orquestación. La calidad de las tarqas dependen de la calidad de madera, su importancia es de conservar la nitides de las notas a lo que llaman "salla" (perfección en el afinado).

Los dos tipos de tarqa, de madera mara (La Paz) y de tarco (Oruro) han reflejado su propia fama por el fino afinado en cada sector del altiplano y del valle. Todos los especialistas en los aerófonos tienen que cuidar la exactitud de los patrones de medida que en sí ayuda en su perfección del afinado de los instrumentos.

Fuera de los especialistas en aerófonos, existen en algunas comunidades personas con especialidad en la fabricación de membranófonos como ser el tambor, tamboril y el bombo. Al igual que los anteriores especialistas estas personas también -

tienen que tener conocimiento del material a utilizar por su especialidad ya - que tienen sus propios secretos para que sus instrumentos sean mejores que los otros; uno de los principales secretos está en el curtido de las pieles y de la utilización de estas para cada tipo de instrumentos; la utilización de la cali - dad de madera también juega un papel importante. El afinado a lo que llaman "sa lla" conduce a sus fabricantes a conseguir su propia fama. La fabricación de - los membranófonos no es de dedicación anual sino ocasionales porque tiene mucha relación con las fiestas y la utilización de los aerófonos de acuerdo a las épo- cas apropiadas.

La fabricación de los aerófonos como los membranófonos no provienen de un taller de tipo industrial, se fabrican en forma artesanal y casera con la utilización - de pequeñas herramientas de carpintería y de curtiembre.

Las principales herramientas para la fabricación de estos instrumentos son: cu - chillos de punta de distintos tamaños, brocas de carpintería de dos tamaños, ce- pillo de mano y garlopín de distintos tamaños y de diferentes puntas. El curti- do de pieles para los membranófonos se realizan en forma completamente rudimenta ria.

Las personas dedicadas a la fabricación de los aerófonos en los últimos años han dividido sus obras en dos grupos; uno que es aparentemente sencillo es de tipo profesional destinado a la orquestación en cualquier sitio; otra de apariencia - maravillosa con tallados e incluso embarnizados esta destinado exclusivamente pa ra los turistas, es un instrumento de lujo que muchas veces sirve de adorno.

El centro de mayor producción de los instrumentos en Bolivia es la comunidad de Hualata y la que sigue son las localidades de Pampaullagas y Papujio de Oruro y Norte de Potosí. Su comercialización de estos aerófonos se efectúa de dos mane- ras: Exportación y consumo local. Los Hualateños organizados en Cooperativa Ar tesanal producen una buena cantidad para exportar; los comerciantes de puno y Ju liaca-Perú, constantemente llegan a Hualata para comprar en cantidad, muchas ve- ces encargan a estos especialistas que tallen con letras "Lima-Perú" y otra can- tidad se envía e Europa, especialmente a Alemania. Fuera de los envíos por ma - yor, cada especialista se moviliza a las ferías semanales y fiestas religiosas a distintas localidades llevando sus instrumentos musicales para su comercializa - ción destinada para consumo local o regional, algunos tienen puestos fijos para su venta en las ferías y otros son ocasionales; también llevan a las ciudades y entregan a las casas que comercian con artesanías bolivianas.

Los orureños y los del Norte de Potosí aún no se dedican a fabricar instrumen. - tos para la exportación, ellos venden todavía en las ferías locales y en fiestas a los campesinos que necesitan para su uso. Ellos no fabrican instrumentos musi cales para la venta a turistas, no tallan ni embarnizan sus instrumentos.

III. CLASIFICACION DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

A. Los Siku

Los instrumentos musicales que se denominan Siringa o Flauta de Pan, son casi co nocidas en todo el mundo; las narraciones históricas no comentan sobre este ins- trumento desde China, Grecia, Europa, Oceanía, Nueva Zelandia y Nueva Guinea, - considerándose como instrumentos musicales muy importantes en las culturas indí- genas.

Dentro de la cultura indígena el siku ha tenido mucha importancia desde la época precolombina; al respecto Antonio Gonzales Bravo, nos explica de esta manera: "En Atlas de ntigüedades Peruanas de Rivero y Tschudi (Viena, 1851), figura un siku ornamentado de piedra de talco, encontrado en una tumba".

La linda ornamentación del aguamanil de barro cocido encontrado en Trujillo (Colección Maceda. Cerámica Chimú), y que muestra dos hombres tocando sicus, de seis tubos el uno, y de cinco el otro y que, además lleva el asa formando una mano - que sostiene una wancara (tambor), mientras la otra tañe el instrumento, es un valioso documento para el Arte y el uso de los siqus en América precolombina, fuera de otras Siringas de barro cocido y de caña, encontradas en las excavaciones arqueológicas realizadas en el Perú. "Referente sobre el uso y la importancia de la música, nos relata brevemente, Garcilaso de la Vega en su libro "Los Comentarios Reales de los Incas" dice: "De música alcanzaron algunas consonancias, las cuales tañían los indios Collas, o de su distrito, en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par; cada cañuto tenía - un punto más alto que el otro, a manera de órgano."

El siku o sikup"usa proviene de la voz aymara que quiere decir: en fila de chico a grande para soplar. Desde un punto de vista andino los sikup"usa se dividen - em dos grandes grupos, por su similaridad y en especial del material que están construídos; éstos siku son: siku pentáfonos y heptáfonos. Los pentáfonos constan de dos partes, la siku pentáfonos y heptáfonos. Los pentáfonos constan de dos partes, la primera de cuatro tubos que se denomina arka y la otra de tres - que se denomina ira; imprescindiblemente estas dos tienen que combinar alternando tonos para hacer música. Y las otras heptáfonos son de 15 tubos a los que se denominan zampoñas. En éste último grupo existen también zampoñas de más tubos que reciben diferentes nombres según sus funciones.

Los sikus pentáfonos a su vez se subdividen en dos diferentes tropas: los Chiriwanus y Jula-Jula. Estos instrumentos son aparentemente zampoñas de siete tubos ambas están construídas de carrizo o cañahueca (Arundo Forticaulis L.). En general todos los instrumentos que se denominan zampoñas constan de dos partes importantes para tañir; ira y arka; en el caso de chiriwanu y Jula-Jula los iras constan de tres y la arka de cuatro tubos. En todos los siku es imposible hacer música de uno solo, excepto el Ayarachi ambos tienen que complementarse en forma de zig-zag. La diferencia entre el chiriwanu y Jula-Jula es por su tamaño, incluso la música que se efectuan en estas son parecidas, sin embargo son tropas - completamente distintas. Los chiriwanu son instrumentos más grandes que Jula-Jula.

El chiriwanu es también una danza preferida por los campesinos de la provincia Aroma, especialmente de la región de Umala y Patacamaya, es una danza guerrera. Al parecer es una danza de imitación burlesca a los selváticos del oriente boliviano, especialmente a los que habitan en la Provincia Cordillera del Departamento de Santa Cruz. A los habitantes nativos de Cordillera se los denomina Chiriwanu, incluso en estos días, es una etnía diferente a los quechuas como a los aymaras.

La danza chiriwanu tiene dos guerreros que llevan lanzas adornadas con plumas de ave, que durante el bailè tratan de demostrar una pelea fuerte utilizando sus lanzas; solamente bailan los hombres, al mismo tiempo ellos tambien están de músicos; llevan pantalones corrientes, ponchos pequeños y a veces de lámina de plata. Con la mano izquierda llevan sus instrumentos musicales que también estan adornadas - en forma de anillos, con distintos colores de lana y con la mano derecha llevan el suri (plumas de avestruz) que es una especie de corona construída de plumas de avestruz andino en forma de una flor gigante. Como la danza de chiriwanu consta solamente de hombres, en el conjunto pueden bailar de 10 a 20 parejas y siempre con dos lanceros por delante.

El Chiriwan es una danza exclusivamente para la fiesta de Candelaria que se celebra en los meses de febrero o marzo; en otras épocas del año, por costumbre no esta permitido este instrumento o la danza. Se comenta de los chiriwanu de Achocalla, provincia Murillo del Departamento de La Paz que también bailaban en los mismos meses en años anteriores. Actualmente esta danza casi ha desaparecido, conservándose solamente en la provincia Aroma.

Jula-Jula es un instrumento musical sumamente sencillo, son de siete tubos tres el ira y cuatro el arka, como ya hemos dicho están construídas de carrizo, parecen chiriwanu en pequeño. La diferencia esta únicamente en el tamaño. El Jula - Jula es pequeño como se podrá apreciar en el cuadro. Este instrumento en el Departamento de La Paz consta de dos tamaños, en cambio en el Norte de Potosí para la orquestación la utilizan de cinco tamaños.

La danza de Jula Jula pueden ser de 10 a 20 hombres siempre en pareja de hombres, cada uno lleva con la mano izquierda su instrumento y con la derecha una lanza, es una danza de apariencia guerrera delante de la danza vá un Condor y varios q'usillu (monos bufones). La indumentaria de Jula Jula es con pantalones oscuros, pon chos pequeños tejidos de lana de color guindo oscuro amarrados a un costado del - cuerpo con un mantel blanco y en la cabeza un sombrero corriente con cintas de color que cuelgan de 50 a 60 cm. hacia la espalda. Dentro de la tropa de tocadores tiene a la vez un pulu (una bola corteza de calabaza tamaño de una naranja con un orificio) a la mitad de la tonada se sopla varias veces al compás de la música - que hace resaltar una tonada interesante.

Esta danza es practicamente altiplánica, muchos recuerdan que desde sus ancestros con esta danza se salía de la comunidad hacia los campos de cultivo Ch'uqi aynuqa (aynuqa de papa-un sector dentro de la comunidad donde se practica el monocultivo con fines de rotación). Dentro de la aynuqa tenían y aún tienen en la parte central de los cultivos un calvario y dentro de éste hay una pequeña cruz que fue colocada a principios de enero para retirar el 3 de mayo con la danza de Jula-Jula en celebración de la madurez de la papa o inicio de la cosecha. No se sabe de - dónde proviene esta danza se piensa que podría ser de Jala-jala que en aymara significa agilidad o al trote; así en la danza van al trote al compás de la música.

El conjunto de Jula-Jula solamente se baila en el mes de mayo, se considera como un festejo al recojo de la cruz del calvario y a la vez festejo a la nueva cosecha del año. En Norte de Potosí también se toca en el mes de octubre, época de -

la siembra de la papa, fuera de estas épocas no esta permitido tocar o bailar Ju la Jula. Las personas mayores recomiendan desde niños a los hijos ser respetuo sos en la utilización de los instrumentos musicales, no tocar en cualquier época cualquier instrumento, como un control social existen dichos como éste: " al que toca Jula-Juaa u otro instrumento fuera de la época les crecen astas en la cabeza" Por este miedo nadie se anima a tocar los instrumentos fuera de la época de costumbre. Se piensa que los Jula-Jula se baila en varias comunidades sel Altiplano hasta antes de la Reforma Agraria (1953) pero actualmente esta danza casi esta desapareciendo, a la juventud campesina no les gusta. Esta danza solamente se baila en una o dos comunidades de la Provincia Ingavi del departamento de La Paz y en las comunidades del Norte de Potosí/Jula Jula del Norte potosino es un poco distinto a los de La Paz, los instrumentos son lo mismo pero de distintos tamaños y no como de La Paz solamente de dos taika y male.

CHIRIWANU

NOMBRES	N° DE TUBOS Ira	Arka	MEDIDA
Grande (taika)	3	4	1,22 cms.
Mediano (male)	3	4	0,61 cms.
Pequeño (requinto)	3	4	0,30 cms.

JULA JULA

NOMBRES	N°DE TUBOS Ira	Arka	MEDIDA
Grande (guía)	3	4	0,56 cms.
Mediano (male)	3	4	0,28 cms.
Pequeño(qaxi)	3	4	0,14 cms.
Pequeño (yuqallitu)	3	4	0,07 cms
Pequeño (Chuñup"uti)	3	4	0,03 cms.

Como se podrá observar en los dos cuadros, la diferencia entre estos instrumentos esta en el tamaño. Entre ira y arka de 3 y 4 tubos son inseparables. de uno solo no es posible tocar chiriguano; sin embargo taika, male y requinto son de distinto tamaño, pero estos siempre se completan; están afinadas por su tamaño para la orquestación de un conjunto.

Dentro del cuadro de Jula Jula tenemos 5 pares, los pares también constan de ira y arka aunque de tamaño varían un poco. Entre la guía, male,qaxi, yuqallitu y chuñup"uti, la diferencia es completamente notoria, se puede apreciar que estos varian de la mitad a mitad, o sea la mitad de la guía en tamaño es malo, la mitad de male, qaxi y así sucesivamente con los otros dos siguientes. Los cinco tamaños de Jula Jula están completamente afinados para ejecutar un conjunto orquestal de distintos tonos para formar un órgano agradable al oido.

Los siku heptáfonos se diferencian por la cantidad de tubos que están compuestos, así tenemos siku de 6 cañas el ira y de 7 el arka que juntos forman la escala Hipofrigía, en total son de 13 cañas

pofrigía, en total son de 13 cañas los siku son de varios tamaños, cada par recibe un nombre diferente para ejeuutar una tonada distinta a las demás y propiciar danzas también diferentes. Hay siku heptáfonos que constan de 15 tubos el par; 7 tubos el ira y 8 el arka en conjunto forman una escala Doria (Mi, re, do, si, la, sol, fa, mi) al igual que en el anterior grupo estas también se diferencian por su tamaño para su aplicación en distintos conjuntos folklóricos, así también reciben distintos nombres de acuerdo a la danza que se tocan y finalmente tenemos los siku de 11 el ira y 12 el arka, estos son solamente de 2 tropas, el tubo gigante y el ayarichu; estos siku en total constan de 23 cañas, la primera la más grande y la segunda pequeña, pero también de la misma cantidad de tubos que recibe el nombre de ayarichi.

A continuación se puede apreciar un cuadro que destaca sus respectivos nombres utilizados para distintas danzas del área andina así como el tamaño de los instrumentos.

SIKU

NOMBRES	N°DE TUBOS Ira	Arka	MEDIDA
1. Siku cuadrado	6	7	28 cm.
2. Ch'uli	6	7	14 cm.
2. Primera Taquiña	6	7	56 cm.
Mediano	6	7	28 cm.
Ch'uli	6	7	14 cm.
3. Taquiña	6	7	61 cm.
Mediano	6	7	30,5 cm.
ch'uli	6	7	15,5 cm.
4. Wairuru	6	7	35 cm.
Ch'uli	6	7	17,5 cm.
1 Chiriwanu	7	8	82 cm.
Mediano	7	8	41 cm.
ch'uli	7	8	20 cm.
2 Qantu grande	7	8	68 cm.
Mediano	7	8	34 cm.
Ch'uli	7	8	17 cm.
3 Laquita grande	7	8	1,22 cm.
Mediano	7	8	61 cm
Ch'uli	7	8	30.5 cm.
1 Toyo gigante	11	12	1.24 cm.
Mediano	11	12	84 cm.
Ch'uli	11	12	42 cm.

Fuera de los mencionados instrumentos existen otros de meno importancia como - la taquiña Segunda de 6-7 y .llnka de 7-8 cañas; la primera es un poco menor que la taquiña primera y la segunda un poco menos que el siku cuadrado.

En el cuadro tenemos clasificado tres grupos que constá que consta de 6-7 o sea de 13 tubos, de 1-8 de 15 tubos y de 11-12 de 23 tubos para ejecutar la música - en cualquier siku tiene que soplar las dos filas, la escala sale tocando en zig - zag. Los tocadores del siku se llaman sikuris. Lizandro Luna, es su obra zampo-

ñas del Kollao nos dice: "La génesis del sikuri se remonta posiblemente a la época precolombina. Pero esta música ya era conocida el el inkanato que la usaba en sus grandes hecatombes litúrgicas. Cuando se eregía un templo o un edificio público con el esfuerzo gigantesco del brazo indígena, o cuanto también miles de hombres roturaban la tierra para la siembra, era rigor que la comunidad destinase una pareja de jóvenes para el sacrificio. Era el holocausto o tributo a la Pachamama o a los Dioses claves. " Posiblemente esa sea la razón porque se mantiene la costumbre de no tocar la zampoña en cualquier época del año; sino simplemente desde el mes de agosto hasta fines de octubre, época de preparación de la tierra para la siembra de la papa; fuera de éstos meses no es admitido el sikuri en ninguna comunidad andina."

El el primer grupo de 6-7 cañas tenemos 4 tropas de distintas medidas cada una con sus respectivos complementos como mediana y ch'uli; estos son el siku cuadrado, primera taquiña, taquiña y el wairuru. Todos ellos son especialmente para la danza del sikuri.. Una comunidad puede escoger cualquiera de estos tamaños para tocar en su fiesta. Una tropa de sikuris consta de 20 musicos y en ella las zampoñas son casi siempre de 3 tamaños: 3 pares de zampoñas grandes (taika) tañedo por 6 personas, 4 pares dedianos tañedo por 8 personas; 2 pares de ch'uli tañedo por 4 personas; una persona que toca el bombo y el otro el tambor es posible que sean más o menos tocadores, todo depende de la participación de la comunidad, cuando más numerosos son los músicos, realmente esta dinfonía cósmica remueve los sentimientos de la voz telúrica de la Pachamama y de los Dioses tutelares del hombre andino.

La indumentaria de la danza del sikuri especialmente de los tocadores es sencí - llo pero muy colorido, generalmente llevan pantalones de color, chaqueta bordada con hilos de plata y adornadas con piedras de color y en la cabeza llevan una boina al estilo del torero español con un plumaje de colores a un costado. Alrededor del sikuri van sus bailarines entre hombres y mujeres vestidos de distintas figuras, unos disfrazados de diablos (en su mayoría), de leõn,oso, gallo, loro, y las mujeres acompañan con el huayño alrededor del conjunto.

Con el siku 6-7 también se bailan los palla-pallas. Existen 2 tipos de pallapallas: los corrientes y los locos.. La música es parecida a una marcha y los bailarines llevan una indumentaria de tipo militar antíguo; pantalones blancos, chaquetas oscuras, casco o morrión de cartón negro con plumajes de papel de seda y polainas de corteza. Según otros autores es una danza que significa gentusa recolectada. Los locos pallapallas de vez en cuando demuestran su locura verdadera, ingresan a la víspera de la fiesta a la media noche, con bicornio oscuro, visten parecido a los anteriores pero con una indumentaria de telas viejas y además burlona posible. Al concluir la música estos se vuelven locos disparando distintos lados, van volteando mesas de las vendedoras, destrozan las carpas de los comerciantes, insultan a los peatones, practicamente unos 10 a 15 minutos hacen estragos con su locura; en cambio los anteriores son pacíficos y bailan normalmente.

El segundo grupo de los instrumentos constan de 7-8 tubos y nos muestran tres tropas distintas por su tamaño y por su nombre, estos son: chiriwanu, Cantu Grande y Laquita Grande, cada una de estas tropas con sus respectivos complementos (taika, male y ch'uli). Estos instrumentos siempre están destinados a distintas danzas así como su nombre lo indica. La zampoña chiriwanu es un instrumento que se utiliza para la danza de chiriwanu y así ocurre con muchos instrumetnos musicales; el ayarachi, para la danza del ayarachi,Lizandro Luna, al referirse del

ayarachi nos explica: "Como su leyenda, su etnología confirma el símbolo y carácter de esta danza AYARACHI, voz aymara esta formada de las raíces "aya", hara", "hachi". Así tenemos: Aya es el espíritu, Hara la fuerza vital, Hachi el llanto. Quiere decir que el espíritu y la fuerza vital se ha desatado en llanto. Ayarachi viene a ser pués el símbolo del dolor de los pueblos que expresaban su angustia perenne por la muerte de su emperador. Aquí tenemos claramente explicado el simbolismo de la danza, el dolor y la protesta de un pueblo ante su drama histórico. "Realmente la música del ayarachi es triste y muy sentimental, parece ser inspirada en las alturas del nevado andino al compás del viento flagelante del mundo cordillerano. Por ser una música especial solamente se tocan en los meses de agosto y septiembre, siendo imposible escuchar esta música en otras épocas del año. En Bolivia casi ha desaparecido, sin embargo aún todavía es muy común en los andes peruanos, especialmente en el departamento de Puno. La vestimenta de la danza de ayarachi en Bolivia también casi ha desaparecido, cuando los músicos tocan el ayarachi, solamente llevan sus ponchos y bufandas similares a la ropa diaria, en cambio los peruanos nos relatan del ayarachi de Azangaro así: usa un plumaje distinto del cordillerano. Es un turbante de plumas de ave multicolor y vertical que varia también según las regiones. Sobre sus pantalones generalmente negros, llevan un faldín blanco y flotante que simboliza la nieve. Sobre los hombros un poncho de tela roja horlada de franjas brillantes. Completa este atavio el "chullu" quechua de larga punta que se dobla hasta el cuello. Su instrumento de acompañamiento es un bombo de más de una bara de largo que emite un sonido grave y rotundo. "Posiblemente los ayarachis en Bolivia tenían una vestimenta distinta, actualmente en la Provincia Villarroel del departamento de La Paz, llevan sombreros de vaqueros, un ponchito con flecadura de color quindo, una tela blanca en la espalda que cuelgan dos chuspas (tejido tipo bolsa para llevar las hojas de coca) adirnada con monedad y pantalones con aberturas en los pies hacia atrás. Es una danza de solamente hombres, no participan las mujeres. En la única zona donde aún se toca el ayarachi es en la Provincia Villatroel.

La que sigue en -l cuadro el el Cantu Grande, estos instrumentos en la actualidad son los más apreciados por la juventud folklorista; los campesinos recuerdan que esta danza ancestral era considerada por sus abuelos como instrumentos áara parcha triunfal de la guerra. Cuando actuan los músicos (entre 30 a 40) esta sinfonía ancestral es mucho mejor, cada danzarín lleva su respectivo bombo alargado grande; no llevan disfraces, generalmente usan ponnhos de color naranja, sombrero blanco de fabricación casera, especialmente de lana de oveja. Al igual que los anteriores no se toca en cualquier época del año; y no es especial para la fiesta de corpus Cristi (fines de mayo). Las mujeres ingresan al medio y a los alrededores de sus tocadores para bailar el huayño en pandilla que es característico del cantu. Tampoco ellas llevan disfraces, simplemente una ropa de uso común pero de fiesta.

Siku Laquita, (taika, medio y ch'uli) con este instrumento se desarrollan tres tipos de danzas: laquita, laquita imilla y el ch'iri.

Estos son los únicos instrumentos que salen fuera del -periodo de tañer los siku; los tres conjuntos se ejecutan en los meses de marzo y abril incluso mayo. De acuerdo a nuestros informantes estas tres danzas están vinculadas a la maduración de las papas y predicción de la futura cosecha, posiblemente por eso son las mujeres solas las que bailan y los hombres en los tres casos son tocadores.

Estos sikus son de 7-8 y un total de 15 tubos. La palabra laquita es voz aymara, quiere decir selecta o repartido. Cdaa tocador siempre tiene su wankara (tambo - ril). Antonio Gonzales Bravo referente a la vestimenta de laquita nos describe:

"llevan suris grandes en la cabeza y ejecutan los sikus, como en las danzas descritas anteriormente, siendo los tambores llargados (p'utu wankara), y bastante grandes que cuelgan a la izquierda ejecutándose con la mano derecha. Los danzarines no llevan sino mantillas de género blanco, como se dijo en la espalda, acostumbran también poder en los tambores retazos de tela blanca entre las amarras a modo de adorno. "Los laquitas hacen el conjunto musical entre hombres y las mujeres bailarinas llevan su ropa festivo lo más abultado posible, no hacen pareja, los hombres tocan y las mujeres bailan entre ellas.

Laquita imilla, también se denomina imillanis (que tiene chicas), en cuanto a los instrumentos musicales es lo mismo, tocan y danzan los hombres solos, sin embargo la danza es un poco distinta a la anterior, los tocadores llevan a la cabeza al igual que los anteriores un suri de tamaño mediano que corona una especie de turbante alargado, semejante a una cesta sin fondo, de material rígido muy adornado con cintas y espejos; con una mano lleva el siku laquita del cual cuelga su wancara (tamboril) con la otra bate su tamboril al compás de la música, las danzarinas son chicas bien vestidas que llevan en la mano izquierda pan y frutas ensartadas en una cuerda y enla derecha un tari (Prenda tejida de lana pequeña que sirve para ra llevar coca entre las mujeres) a un costado tienen adornadas con una banda de género blanco. Las danzarinas siempre son chicas, quizás por eso recibe el nombre de imillani (danza que tiene chicas). Nuestros informantes de la comunidad Sata, Totora de la Provincia Los Andes del departamento de La Paz, afirman que esta danza representa a la variedad de papa imilla. Durante el baile a veces hacen demostraciones de la buena siembra de la papa, reflejando su abundancia en la producción. En este conjunto hay varios personajes; un par de ancianos (abuelo y abuela) que el primero representa a las montañas y la abuela a la madre tierra; hay varios kusillos (monos bufones) que llevan una yunta de toros más sus implementos agrícolas el yugo y el arado, canastas para cosechar la papa, la llama y un zorrino. Esta danza incluye a la llama para ofrendar a la Pachamama (Madre Tierra) en cualquier momento y el zorrino representa con su actitud la predicción de la abuela o mala cosecha en el próximo período.

Los siku Ch'iri, estos instrumentos musicales son los mismos laquitas. Los tocadores no llevan suri en la cabeza, sino sombreros adornados con cintas de distintos colores, una banda de género blanco o guindo a un costado del cuerpo, con la mano izquierda lleva el siku para ejecutar la música y a la vez cuelgaun tamboril y con la mano derecha con una vaqueta va batiendo su tamboril al compás de la música. Las danzarinas no son jovencitas o chicas; sino son mujeres con una vestimenta muy abultada generalmente de color oscuro. En vez de careta llevan un antifaz de tela transparente y a la espalda un mantel blanco que cubre hacia un costado. Esta danza al parecer es religiosa por el mismo compás que lleva con un movimiento rítmico suave a ambos costados. Otros informantes nos dicen es una danza de adoración a la papa, existe en los andes una variedad de papa con este mismo nombre, precisamente por eso acostumbran bailar en la fiesta pentecostés (día de la papa) y para la predicción del futuro bailan en San Pedro (29 de junio) donde tienen que teatralizar la siembra de la papa. Como en el mes de junio se termina la cosecha de la papa , es más bien época de la selección y deshidratación de la papa o sea la elaboración del chuño, por eso otros afirman que es también una danza dedicada a las pisadoras de chuño. Evidentemente los movimientos en la danza tienen esa apariencia de estar pisando el chuño.

Finalmente dentro de los siku tenemos el toyo gigante, tiene sus complementos de taika, male y el chúli son instrumentos hermosos e impresiónantes por su gigantez; pero casi ha sido imposible de recopilar datos al respecto, cuándo y cómo se

usaban estos instrumentos y en qué tipo de acontecimientos. No habiendo datos - sospechamos que forma parte de los siku, etc. que no existen en la actualidad, quizá la gigante se consideraba como zanqa (zampoña mayor) dentro de los siku. La juventud folklorista en algunas ciudades de Bolivia están tratando de elevar su importancia para sus demostraciones teatrales y artísticas dentro del reper = torio musical andino. Lamentablemente en las comunidades andinas casi nadie la utiliza, pero sí saben tocar y también recuerdan que era utilizado por sus abue los.

B. Las Quina.

Las quenas, al igual que los siku se clasifican por su similaridad. Estos ins - trumentos musicales se diferencian de unos a otros por su tamaño, número de orificios que cada uno tiene y el grosor que es muy importante para diferenciar. Ca da tropa de estas se utiliza para una u otra danza, el mismo nombre del instru - del instrumento lleva la danza; al igual que en las zampoñas estas también tienen su época para tañir y por tradición nunca se debe de tocar menos bailar fuera de las épocas señaladas por costumbre.

ALejandro Limachi Aranda, al hablar sobre la genealogía de la quena, nos afirma lo siguiente: "Estudios etnográficos y etnomusicológicos dieron cuenta del ha - llazgo de quenas de diferentes materiales y tamaños en su construcción, además que este instrumento, aunque con diferentes nombres se encontró en otras latitudes del mundo. Extractamos textualmente del libro: del musicólogo boliviano Antonio Gonzales Bravo titulado: "Música e instrumentos indígenas de Bolivia" haciendo referencia a los instrumentos parecidos a la quena dice: "sin duda representa uno de los instrumentos más primitivos de los que se encuentran aún en uso, el "Ney" entre turcos, Arabes, Persasm Egipcios e Indúes; y que se sopla colocando un poco oblicuamente el instrumento y según dicen, no es fácil teñerlo, siendo necesario mucha práctica y maestría. " Según Felipe Pedrel, en su libro Organografía Musical Española, Diccionario Técnico de la Música, dice: "es el mismo que el "Yo" Chino y el "Siaco Hachi" de los Japoneses' "Este instrumento musi - cal que tenemos en los andes, es lo más sencillo y está construído de tuquru (ta cuara y una boquill- abierta en forma de "U" en la parte superior y varios orificios por delante y a veces uno en la parte tracera. Las quenas se clasifican por su similaridad y tamaño de la siguiente manera:

	NOMBRE	Nº DE ORIFICIOS	MEDIDAS
1.	Quina	5 delante 1 detrás	36 cm.
2.	Qina-Qina (ta-ka)	6 delante 1 detrás	50 cm.
	Qina-Qina (male)	6 delante 1 detrás	32,5 cm.
3.	Chuqula	6 delante 1 detrás	46 cm.
4.	Mullu	6 delante 1 detrás	58 cm.
5.	Pusi P'iya (taika)	4 delante	77 cm.
	Pusi P'iya (male)	4 delante	50 cm.
6.	Qina Marimacho (par)	5 felante 1 detrás	31 cm.
7.	Flauta chuncho (taika)	6 delante (base abierta)	42 cm.
	Flauta Chuncho (male)	6 delante (base abierta)	28 cm.

1. La Qina

La quena, es un instrumento musical sumamente cómodo para llevar en los viajes al Altiplano, a los valles o viceversa. Este es el único instrumento que utiliza el viajero y casi nunca se usa para una danza como las otras. La época de la quena es el mes de junio y julio, época final de la cosecha y período principal de intercambio recíproco de productos entre los del valle y los altiplánicos. Los suni (altiplánicos) bajan a los valles para conseguir el maíz y los vaillanchus (valluños) suben a las alturas para abastecerse de papa, chuño y otros productos. En las caminatas por las quebradas y el altipampa especialmente antes de 1953 (antes de la Reforma Agraria) se escuchaban el quejido de la quena triste y llorona que acompañaba al viajero para disipar sus penas y apagar su cansancio. Actualmente muy poco se viaja con acémilas y la quena esta desapareciendo en el campo, ahora los viajes se realizan en camiones que no permite tocar sus quenas por la velocidad con que se viaja.

2. Quena quena

Es exactamente igual que la quena, la diferencia esta en el tamaño y el grosor. - Al respecto Alejandro Limachi, nos dice:"Quena siendo de orígen aymara, lo más correcto es darle la traducción sobre este idioma, veámos; "quena-quena" significa danza o baile donde los ejecutantes interpretan melodías o tonadas con las "quenas", ya que la repetición de palabras en gramática aymara, se pluraliza"... La quena-quena se toca o baila en la época de cosecha, especialmente en la época de la cosecha de la cebada o de la quinua, pasada esta época casi es imposible escuchar la orquestación de las quenaquenas, o quenales, la época de la cosecha de estas gramíneas es en el mes de mayo y junio. Los quena quenas son de dos tamaños que corresponden a la taika (grande) y la mala o male (mediana), La orquestación de los quenales a veces consta de 20 a 30 personas, el 75% de los tocadores deben tañer las taikas y el 25% a las malas o males.

Refiriéndose a la indumentaria de los quena quenas. A.Conzales Bravo, y Yolanda Bedregal nos describe:"Kena Kena. Solo el khusillo (simio diablo) burlesco, ritma la danza con su tamboril. Traje: Del khusillo: careta de jerga que cubre toda la cabeza, con cuernos largos y nariz muy encorvada hacia arriba. Túnica también jerga gris. De los danzarines: Muy bello el llaittu (arco de plumas de papagayo sobre el sombrero), y chchotko (sombrero de paño negro adornado con espejos y bordaduras de plata), khawa (coraza) de piel de jaguar, y la chacana de plumas verdes de loro, que cuelga de la cintura, detrás. "Evidentemente así es la vestimenta tradicional de los quena quena, pero lamentablemente en la actualidad esto ha disminuído en su pureza, sin embargo aún no olvidan la coraza piel de jaguar. Esta es una danza solo de hombres, los bailarines mismos son los músicos y casi - van al trote al compás de la música. Las mujeres ingresan a bailar en rueda tanto por delante como por fuera del círculo de los músicos, también moviendose al compás de la música y van en fila haciendo pareja entre ellas. Llevan una vestimenta festiva, más abultada de lo normal, o sea nada especial.

A las mujeres que ingresan a bailar dentro o fuera de los quena quenas se las denominan "Huayñuris" (que bailan huayno, tipo de danza andina). Según comentarios de nuestros informantes, afirman que la danza corresponde a la dedicación de caza de animales y como una acción de supervivencia sobre su significado, los huayñuris cantan de rato en rato y en sus canciones se refieren a la caza de los animales, siendo esta la razón de llevar en la mano animales disecados como el orro, zorrino, vicuña y otros.

3. Chuqila

Chuqila, es una quena con idénticas características que las anteriores tiene la misma cantidad de orificios. La diferencia está en el grosor y el tamaño. La chuqila, es más delgada que la quena quena, todos son del mismo tamaño, no tienen male ni ch'uli. Al igual que todas las quenas no lleva taco, al respecto José Díaz Gainza, afirma: la embocadura de la kena no lleva taco ocanal de insuflación que la diferencia del pinkillo y tarka) sino solo una muesca en forma de U o media luna y en el que el aire vibra por efecto del soplo sobre la arista. "Este instrumento se ejecuta en los meses de junio y julio solamente, para autores es considerada como una danza de cimarrones, sin embargo para los hombres andinos que son los verdaderos autores y actores es una danza de cazadores de vicuña. Es una danza exclusivamente de hombres, ellos son los músicos y al mismo tiempo danzarines que van al trote. Esta danza consta de varios qusillu (bufones o simio diablo), un par de ancianos que comendan la tropa; el hombre lleva al hombro un arado y la mujer, el yugo a la espalda y los demás sombreros adornados con plumas de pariwana (Ph. Andinus), pieles de vicuña tierna adornadas con borlas en la espalda. Los chuquila, antíguamente llevaban un ponchillo de distintos colores, luego pieles de vicuña y pollera de género blanco plegado.

Al día siguiente de la fiesta los chuqila hacen dos tipos de demostraciones para recordar el significado de la danza; la siembra de la papa y la caza de las vicuñas; primeramente representan la preparación de la tierra y luego la siembra de la papa augurando la buena cosecha en el próximo año, aquí participan activamente los bufones y los viejos utilizando las herramientas de labranza que llevan consigo y a pesar de las preocupaciones agrícolas como una actividad secundaria se dedican a la danza de las vicuñas. Uno o varios qusillo llevan en la mano vicuñas disecadas y luego escapan hacia la pampa o los cerros. Los chuqila al mando de los viejos forman un cerco a los animales para cazarlos, hacen la demostración de cómo cazaban antíguamente a las vicuñas.

4. Mullu

Mullu es un instrumento musical de un solo tamaño, no tiene otros complementos como la male y el ch'uli; casi totalmente desconocido en el altiplano. Este instrumento es propio de la localidad de Mollo, provincia Muñecas del departamento de La Paz. Mollo, es una región quechua que mantiene sus tradiciones por estar lejos de los centros urbanos como es la ciudad de La Paz; tanto la música como su indumentaria es propia de la región valluna. No existe una danza especial sino bailan con la ropa así como visten en los dias de fiesta, pantalones negros hasta la rodilla, chaquetas blancas, sombreros blancos y bolsas a ambos costados a lo que llaman canachus (prenda tejida de lana de color con adornos).

5. Pusi P'iya.

Pusi P'iya, es un instrumento musical que recibe su nombre de acuerdo al número de orificios que lleva. Pusi P'iya, voz aymara y se traduce: "cuatro orificios". Dentro del grupo de las quenas es la más grande y gruesa. Al parecer es una danza de adoraciones religiosas, tocan solamente para la fiesta de Nuestra Señora de Rosario, es música del mes de octubre. Dentro su coreografía al día siguiente de la fiesta teatralizan la siembra de la papa, augurando la buena producción en el próximo año. Su música es triste y melancólica de suaves movimientos. El conjunto de Pusi P'iya compone de unos 20 a 30 tocadores de los cuales un 75% de los músicos ejecutan los intrumentos más grandes que se llaman taikas y los 25% las medianas o sea males, en su generalidad los que danzan son hombres y al mismo tiempo actúan de músicos.

Esta danza tiene un qusillu que marca el ritmo con su tamboril y siempre vá por delante del conjunto. A estos bailarines, en otras regiones también se conocen con el nombre de mucululu (avispas con alas blancas) llevan en los sombreros ramas de flores construídas de plumas de aves de distintos colores, en la espalda una tela bordada con hilos de plata y oro en forma de semicírculo con sus respectivos repacijos y polleras blancas de género plegado, camisas blancas y chalecos oscuros. Las mujeres ingresan al huayño bailando en fila de parejas entre ellas, pueden bailar dentro como fuera del círculo de los pusi p'iyas.

6. Quena Marimacho.

La quena marimacho, es un instrumento que tiene otro pequeño amarrado a un costado que no lleva orificios; en cambio la otra es normal tiene seis orificios por delante y una por detrás; dentro de las quenas este es el único par de instrumentos que llevan tacos, prácticamente se ignora sus orígenes y su aplicación específica, al parecer es un instrumento del viajero por el mismo tamaño que la quena verdadera, muestra su comodidad para llevar consigo a largos viajes. Si esto fuera así, sería un instrumento del viajero para los meses de junio y julio al igual que la primera.

7. Flauta Chunchu.

La flauta chunchu son de dos tipos, cada una de ellas consta de taika y la male. En algunas regiones del altiplano y los valles también se llaman "Falawitu" Uno de ellos es para tañir directamente por su embocadura que tiene en forma de U y la otra solo lleva un orificio en la cabeza que sirve para soplar, este último resulta ser un instrumento travesero, o también denominan flauta travesera. En el oriente boliviano existe otro instrumento más largo pero con características exactas a lo que los orientales la llaman Pífano.

Antonio Gonzales Bravo, nos narra su historia y nos afirma que es de orígen oriental bastante conocida en Europa. "A occidente llegaría sin duda por Bizancio, donde era instrumento muy popular en el siglo X". Se supone que fue traída de Alemania por los cruzados. La flauta travesera es pués un instrumento importado por los españoles e implantado en los andes con una buena aceptación para realizar varias danzas andinas como la llamerada (danza de los pastores de camélidos) Kullawada (danza de los hilanderos andinos) y aún en la actualidad se utilizan para la danza de los chunchos (selváticos) y auki-auki (danza de imitación burlesca a la ancianidad española). Estos instrumentos musicales son para los meses de agosto y septiembre, pasada estos meses no es admitido ejecutar estos instrumentos. Un conjunto de Flauta Chunchu consta de 15 a 20 tocadores, más uno que toca bombo y el otro un tambor.

Existen versiones que hace cuarenta años atrás, era normal que con estos instrumentos bailen la llamerada y la kullawada y en la actualidad estas danzas se bailan con la banda y nunca con la orquestación de la flauta travesera.

La llamerada era y es una danza de pastores de camélidos, consta de parejas hombre y mujer; su traje antíguo era muy hermoso, llevaba en la cabeza monteras negras. El hombre, una montera pequeña de lanilla negra, un ponchito de lana, pantalón metido dentro de la calceta por abajo y careta tejida de lana que cubría toda la cara, en una mano llevaba la chuspa (bolsita tejida de lana para llevar hojas de coca) y en la otra una honda en actitud de lanzar una piedra a las llamas. Las mujeres llevaban una montera también negra de lanilla con cuatro puntas, chaquetilla en el cuerpo, cargaban un bulto pequeño en su aguayo a la espalda, polle

ra de bayeta negra o azul oscuro, en una mano el tari (prenda tejida pequeña para llevar hojas de coca en las mujeres) y en la otra su respectiva honda en actitud de arrear las llamas. Ambos llevaban en el cuerpo en forma de banda a los costados las sogas trenzadas de la lana con hermosas figuras de 16 cuerdas. Los llameros modernos son muy estilizados, llevan ropa de colores y bordada incluso con hilos de oro y plata, careta de yeso o de lata de color rosado con los labios en posición de silvar.

La kullawada era y es una danza andina que simboliza a las hilanderas de lana de llama. Los hombres con la rueca de torcer los hilos en acción helicoidal y las mujeres con sus respectivas ruecas en actitud de hilar. La danza de la kullawada compone de hombres y mujeres en números iguales, por delante tienen a un wafuri - al parecer el que dirige al conjunto, es un personaje raro a los demás con una careta que cubre toda la cabeza, calva de apariencia anglo sajón, narizón y lleva una pipa en la boca. Tiene una rueca grande con gruesa madeja de jilo de lana - que a la vez le sirve de bastón de mando, una chaqueta adornada o bordada y un - pantalón de color. Los demás llevan una indumentaria uniforme; hombre y mujer - tienen disfraces, gara (sombrero bordado con hilos de plata)a la cabeza. Los hombres tienen ponchillos, pantalones largos de lanilla bordadas con hilos de plata y oro en la parte de las rodillas; adornadas con pedrería de distintos colores. Las mujeres tienen bellas chaquetas d polleras por delante llevan bolsas de plata y hermosos topos en el pecho y en la mantilla que cubre la espalda. Los kullawas modernos son muy enjoyados y con un traje de lujo lleno de bordaduras con hilos de plata y oto, generalmente es una danza muy apreciada por la juventud.

La Flauta chuncho, en la actualidad aún todavía funciona para ejecutar las danzas de chunchu y el auki-auki. La danza de los chunchus compone de parejas de hombre y mujer, es una danza de imitación a los selváticos según la visión andina, tanto hombres como mujeres llevan flechas y dardos, caretas de yeso o de lata de color rosado con heridas en la cara con algunos brotes de sangre. La vestimenta es como de los pieles rojas, plumas en la cabeza, una especie de túnica corta de varios colores, con bordes de plumas, sartas de conchas marinas en el cuerpo, ambos lados, camisa y pantalones cortos. Las mujeres con chaquetas y polleras de distintos colores, ellas no llevan trenzas aino cabellos lacios sin trenzar hacia la espalda. Los orígenes de esta danza se ignora, pero actualmente se mantiene en toda la región andina.

Los Auki-auki es una danza de imitación burlesca a la ancianidad española, son viejos encorvados con bastones nudosos, sombreros grandes, careta de pellejo pelado de oveja, con bigotes y barbas grandes y postizas, levita y pantalón de quimón. Durante la danza tratan de caracterizar la drochera y la ingenuidad de los ancianos; en sus jocoserías ofrecen en venta sus grandes latifundios, desheredan a sus hijos desconocen a sus nietos, se sienten poderosos terratenientes que tratan de jugar con sus bienes. Para esta danza es muy importante el conjunto de flautas - traveseras que consta de 15 a 20 tocadores más una persona que toca el bombo y el otro el tambor. En la actualidad esta es casi la única danza andina que mantiene sus propias características tradicionales, no han estilizado aún como las otras danzas. mantiene su originalidad con pequeños cambios.

C. Pinkillu.

Los pinquillos también son de tuquru (gadua), la diferencia de las quenas es que estos llevan un tapón de madera cortada en forma de pico. Este es otro de los - instrumentos introducidos en el área andina por los españoles, varios autores -- afirman que son instrumentos muy antíguos conocidos con los nombres de flauta de

punta, de pico, o flauta dulce. En américa, desde remotas épocas es conocido como instrumento musical campesino desde México hasta las costas del pacífico, existen indicios de su uso. en las exploraciones arqueológicas efectuadas en la costa peruana como Nazca, Pachacamac, Cajamarquilla, Ancón y Chanchan, se han encontrado pitos o silvatos de barro cocido, aunque no exactamente los pinquillos que son difundidos en los andes; sin embargo los pinquillos no son de una sola clase sino, diferentes de unos a otros según sus orificios, grosor y el tamaño, al igual que en otros instrumentos. Cada uno tiene su propia aplicación o se utiliza para un tipo de danza o conjunto folklórico.

Según Ludovico Bertonio, se denomina "pincollo: Flauta de hueffo que usan los indios, y también effotras que traen de Castilla" "Pincollotha: tañer la flauta. Pincollori: Múfico, porque el ordinario tañe también la flauta de hueffo. Quina Quina pincollo: Flauta de caña. "En ninguna parte de la región andina se conoce actualmente con el nombre de pincollo, sino pinquillo; voz aymara que significa delgado. A continuación tenemos el conjunto de pinkillu que reciben distintos nombres según su aplicación y uso.

NOMBRE	N°DE ORIFICIOS	MEDIDA
1. Quiqu (taika)	6 delante - detrás	54.5 cm.
Quiqu (male)	6 delante - detrás	37 cm.
2. Pinkillu (taika)	5 delante - detrás	44 cm.
Pimkillu (male)	5 delante - detrás	29 cm.
3. Comanche (taika)	5 delante - detrás	52 cm.
Comanche (male)	5 delante - detrás	36 cm.
4. Porteño (taika)	5 delante - detrás	48 cm.
Porteño (male)	5 delante - dettás	30,5 cm.
5. Taipi tama (tauka)	5 delante - detrás	44,5 cm
Taipi tama (male)	5 delante - detrás	22 cm.
6. Aguinaldo (taika)	6 delante - detrás	62 cm.
Aguinaldo (male)	6 delante - detrás	46 cm.
7. Huaycheño (taika)	6 delante - detrás	46,5 cm.
Huaycheño (male)	6 delante - detrás	32 cm.
8. Alma Pinkillu (taika)	6 delante 1 detrás	66 cm.
Alma Pinkillu (male)	6 delante 1 detrás	44 cm.
9. Waka Pinkillu	2 delante 1 detrás	43 cm.
10. Aywaya (taika)	4 delante 1 detrás	64 cm.
Aywaya (male)	4 delante 1 detrás	42,5 cm.

En algunas tropas de estos pinquillos, se pueden encontrar sus subdivisiones por ejemplo: La tropa de alma pinquillos se subdividen en cuatro grupos; la más grande es más preferida en una zona y en otra, lo contrario.

Estos alma pinkillu también se diferencian entre sí por el tamaño y el grosor; la diferencia entre sub-tropas es como sigue:

a)	Compas (Taika)	6 orificios delante	57 cm.
	Compás (male)	6 orificios delante	37 cm.
b)	Jach'a alma (taika)	6 orificios delante	49 cm.
	Jach'a alma (male)	6 orificios delante	43 cm.
c)	Taipi tama (taika)	6 orificios delante	47 cm.
	Taipi tama (male)	6 orificios delante	30 cm.
d)	Peruanito (taika)	6 orificios delante	43 cm.
	Peruanito (male)	6 orificios delante	29 cm.

En esta subdivisión la diferencia esta determinada por su tamaño y a la vez el grosor es muy importante, en ente caso el compás es más grueso y vá disminuyendo poco a poco y la más delgada es el peruanito.

Los pinquillos tienen su propia época, en su mayoría son de los carnavales, su - utilización podemos clasificar en cuatro épocas distintas del año. Carnavales y Candelaria (Febrero y Marzo), fechas movibles), San Pedro y Santiago (Junio y Julio), Todos Santos (1 al 4 de Noviembre) y Navidad y Año Nuevo (25 de Diciembre, y 1 al 3 de Enero).

1 al 7. Pinkillu.

Los pinkillu como Quiqu, Pinkillu, Comanche, Porteño, Taipi Tama, Aguinaldo y - Huaycheño son casi exclusivamente para los carnavales, aunque varios de estos - también se utiliza en Candelaria, Navidad y Año Nuevo; reciben distintos nombres por su grosor y el tamaño según las regiones, excepto el Quiqu que es algo dis - tinto a los demás porque está construído de carrizo o cañahueca, es más gruesa - que los demás y siempre lleva un nudo casi en la parte central. Los pinkillus se comienzan a tocar a partir del 22 de diciembre de cada año como un breve ensayo para la fiesta de Navidad (24 y 25 de Diciembre). Año Nuevo (1 de Enero) precisamente por eso recibe el nombre de aguinaldo en algunas zonas y en otras como - Quiqu son pinquillos de ciertos sectores. El Quiqu, es de Guaqui (provincia Ingavi); Comanche, propiamente de la zona de Caquiaviri (Provincia Pacajes; Porteño, es preferido por los campesinos de Puerto Acosta (Provincia Camacho); Taipi Tama, como su nombre indica es tropa intermedia, su uso es casi general en el altiplano como en los valles; el Pinquillo Aguinaldo viene de la voz española que quiere decir regalo que se dá en Navidad o Reyes. Precisamente- este instrumento se utiliza para las fiestas navideñas para festejar a las autoridades comunales que dejan el cargo y como acto de reconocimiento a sus buenas funciones, los comunarios participan asistiendo a su fiesta con entrega de sartas de pan y frutas a lo que llaman Aguinaldo, aunque no precisamente es regalo; sino un acto de reciprocidad. El Pinquillo Huaycheño, se diferencia de los demás por su tamaño, es muy preferido por los campesinos de Puerto Acosta a lo que los llaman Huayche ños (nombre propio de un ave). Este instrumento es utilizado para los K"achwiri (danza nocturna de la juventud) Esta danza es considerada como un ensayo para bailar en los carnavales, loe ensayos comienzan desde 15 de noviembre al igual - que los otros pinquillos y concluye el domingo de Tentación; principal época de los pinquillos es la semana de los carnaveles.

El conjunto de la pimquillada consta de 10 a 15 tocadores, cuando más numerosos son, la fiesta es de excelente apreciación en cada conjunto participan 3 a 6 tamborilleros que baten con los dos palillos con movimientos de mucha alegría levantando su tamboril hacia arriba y abajo, de izquierda a derecha, tratando en lo - posible que su tamboril es lo mejor que los otros. En general la pinquillada es muy alegre de movimientos suaves con ciertos balanceos a los costados. Los tamborileros hacen retumbar los ecos de las colinas.

Los danzarines con la pinquillada son dos, los ch'utas y el anatiri. Los ch'utas (cortesaños paceños) es una danza en pareja (hombre y mujer). La indumentaria que llevan son bordados son hilos de color. El hombre lleva pantalón con corte - por detrás en los botapiés, chaqueta bordada, máscara de alambre tejido en milimétrica con bigotes y buenas patillas, lluch'u (gorro tejido de lana) con muchas figuras y un sombrero de paja. La mujer lleva pollera de tela más fina y bastante abultada, chaquetilla bordada con flecadura y sombrero borsalino.

El anatiri (voz aymara quiere decir juguetón) es otra de las danzas que se baila con la pinquillada. Es una danza de pareja entre hombres y mujeres. La indumentaria es bastante sencilla, los hombres llevan sombrero negro, gorro de multicolores, careta de alambre milimétrica la misma del ch'uta, camisa blanca con chaleco oscuro y por los hombros tienen colgada hacia atrás una manta de color en forma de chalina grande y lleva pantalones oscuros. Las mujeres tienen sombreros negros con la alera por delante doblada hacia abajo, llevan chaquetillas de color y cargan en la espalda un aguayo multicolor y sus polleras son de tela más fina. En la danza de los anatiris participan algunas figuras que se llaman "Pepinos", que corretean por distintos lugares haciendo bromas, éstos nunca tienen parejas. Esta danza es de exclusividad de las fiestas de Navidad, Año Nuevo y los Carnavales.

8. Alma Pinkillu.

El alma pinkillu compone de dos tamaños, la taika y la mala. Alma pinkullu, es palabra aymara quiere decir: pinkullu del difunto. Es un instrumento de uso exclusivo para la fiesta de Todos Santos (Día de los difuntos) que marca del 1 a 2 de noviembre de todos los años. Una semana antes del 1 de noviembre los familiares que hayan perdido a sus seres queridos, tienen la costumbre de preparar ofrendas de pan, frutas, cañas de azúcar, y se lleva a la tumba se sus seres queridos durante tres años seguidos y en el último o sea en el tercer año, se sienten felices de haber concluído con sus obligaciones de ofrendar y en honor a su cumplimiento bailan con la pinquillada a lo que también la consideran fiesta de la cacharpaya (fiesta de la despedida). La familia doliente baila junto a sus acompañantes, practicamente son tres dias de fiesta; comienza el 1 y termina el 3 de noviembre.

En la provincia Omasuyos del departamento de La Paz, el 1 de noviembre en la noche, grupos de personas actuan de misacantenos visitando de casa en casa tocando su alma pinkillu, practicamente esa noche resulta como un ensayo para actuar al - día siguiente cuando tienen que acompañar a la familia doliente asistiendo al Cementerio General donde todos los comunarios se concentran llevando sus ofrendas a las tumbas de sus seres queridos. Al atardecer del día retornan a sus domicilios para continuar con la fiesta de los difuntos hasta el día siguiente.

La danza de los difuntos no es nada especial, pero completamente diferente a todas las danzas de las pinquilladas, aquí no hay parejas es casi completamente informal, tanto hombres como mujeres están vestidos de negro (luto) y en la pandilla es un suave trote al compás de la música algunas veces los hombres pueden hacer pareja con sus esposas, como pueden bailar en pareja entre mujeres.

Pasada la fiesta de Todos los Santos, esta música nunca más se escucha hasta el próximo año. El alma pinkillu es exclusivamente para este acontecimiento.

9. Waka Pinkillu.

Dentro de todos los pinkillu, éste es el único instrumento que se toca con una so
la mano o sea con la mano izquierda; tiene dos orificios por delante y uno por de
trás y es de un sólo tamaño. Los tocadores pueden ser entre 6 a 10 hombres, cada
uno toca dos instrumentos al mismo tiempo; con la mano izquierda lleva los tonos
del pinkillu y de la misma mano cualga una wankara (tamboril y con la mano dere -
cha bate el tamboril con una baqueta de arriba para abajo y viceversa al compás
de la música.

El waka pinkillu, se utiliza para dos tipos de danza; Wakat"uquri y el P'aquchi.
Los tocadores de wakat"uquri tienen una indumentaria sencilla, tienen sombreros
adornados con plumas de papagayo y en la parte trasera, camisas blancas con chale
co oscuro y pantalones negros, wakat"uquri, significa en aymara "toros danzantes".
Es una danza de imitación burlesca al toreo español. En esta danza existen cinco
personajes con indumentaria diferente, los toros, tinti caballos, q'usillu, torero y una pareja de Jilaqata. Los toros llevan una montera de dos planos triangu-
lares forrada con una tela negra y en la frente lleva unos espejos y bordado con
cintas de color, toda la cara del danzarín esta cubierta con la montera, solamen-
te tiene una pequeña abertura para ver, a esto complementa una túnica de cuatro pa
rtiduras, puesta en forma de un poncho, luego de la cintura para abajo lleva un
cuero seco en forma de un maniquí de toro y hacia los pies lleva una pollera lar-
ga de bayeta de color oscuro y en la parte superior del cuello de los toros lleva
un enjalma con muchos adornos incluso con dinero.

Los tinti caballos gereralmente son chicos que están dentro del maniquí de caba -
llitos con campanilla en el cuello- hacia los piés igualmente llevan una polleri-
ta de tela y los chicos llevan ponchillo de color y gorro tejido de lana multico-
lor con figuras.

El Q'usillu es exactamente igual que en las danzas anteriores. El torero está -
disfrazado como los toreros del arte taurino español, incluso lleva su capa para
capear a los toros. Y la pareja de Jilaqata llevan su indumentaria especial o -
sea distintivo de autoridad comunal. El Mallku (Jefe) lleva sombrero de lana de
oveja, gorro verde oscuro, poncho de color oscuro, chicote de plata en la espalda
y pantalón negro. La T'alla, (esposa del Jilaqata) una montera negra de cuatro
puntas a la cabeza, cubierto el cuerpo con un aguayo de color con distintas figu-
ras, otro cargado en la espalda, pollera de color oscuro y lleva en la mano un tá
ri de coca. Al parecer los toros danzantes están comandados por estas autorida
des. Durante la danza muchas veces el torero muestra su orgullo de su práctica
del arte taurino, especialmente cuando esta lejos de los toros y cuando está fren
te a los toros su incapacidad de torear, siendo el q'usillu su principal salvador
En esta danza el machismo español esta ridiculizado por la incapacidad del torero.

La danza del p'aquchi, se baila con el waka Pinkillu, los músicos en su indumenta
ria son similares a los anteriores, la única diferencia es que estos son de pocas
personas, actuan solamente de 3 a 4 personas. P'aquchi, es voz aymara significa:
rubio, de cabellos café claro. En la danza del P'aquchi actuan dos disfrazados,
llevan caretas y peluca completamente rubios (color anglo-sajón) camisas blancas,
dos bandas de color que cruzan el pecho, muchas veces con los colores de la bande
ra española, faja de color con adornos, pantalones colorados y cortos, polainas
llenas de cascabeles grandes en ambos costados de los piés y cada uno lleva una
espada en la mano. Esta danza aún sobrevive en la población de Achacachi de la
Provincia Omasuyos del departamento de La Paz y no se conocen en otras regiones -
del país.

Estas dos danzas son de exclusividad de las fiestas Cristianas de Corpus Cristi (2 de junio), Apóstoles, San Pedro y Pablo (29 de junio) y Santiago el Mayor (25 de julio). Con anterioridad de dos a tres semanas a las mencionadas fiestas se acostumbra en las comunidades a ensayar estas danzas y pasada estas fiestas nunca más se tañen estos instrumentos.

La danza de los Wakat"uquri, al día siguiente de la fiesta simbolizan la siembra de la papa, augurando la buena cosecha en el próximo año; como todos los danzantes están marcados, muchas veces durante la teatralización de la siembra no hacen bien, trazan surcos torcidos y mal hechos y otras veces lo realizan con toda perfección, para ellos esto significa la buena o la mala cosecha de la papa.

Referente al P'aquchi, no tenemos ninguna información posiblemente haya tenido algún significado, pero lamentablemente fue olvidado y nadie puede informar del porqué de esta danza; algunos recuerdan que fueron danzas españolas que dejaron desde la conquista y se mantiene casi sin ninguna variación hasta la fecha.

19. Pinkillu Aywaya.

El pinkillu aywaya, es otro de los instrumentos propio de los carnavales, se inicia para Navidad (24 de Diciembre) y termina el domingo de Tentación. Es propio de la provincia Aroma-sector Calawarca y Patacamaya; la diferencia de otras está en los orificios que lleva, cuatro por delante y uno por detrás, en tamaño es más grande que los otros, como las otras tiene su taika y su male (grande y mediano).

Este pinkillu, sólo es para los carnavales y no está destinado a una danza específica, se utiliza para los festejos de los carnavales de tipo familiar.

Para bailar con éste pinkillu, no es necesario utilizar un disfráz especial; las mujeres llevan polleras revolcadas y aguayos en forma de capa. Los hombres un poncho de uso común. Como se trata de una fiesta familiar todos llevan una vestimenta nueva o sea un traje festivo y nada especial.

Al igual que los otros pinkillu, este instrumento nunca más se toca pasada la fiesta de los carnavales hasta el próximo año.

CH. Musiñu.

El musiñu, es un instrumento totalmente diferente a los otros, sin embargo está también construído del tuquru al igual que los otros, la diferencia de la quena o pinkillu está en su embocadura y sus orificios. De acuerdo a la información de los usuarios así como en algunos trabajos escritos sobre este instrumento se afirma que su orígen es de la localidad de Mohoza de la Provincia Inquisivi del Departamento de La Paz, quizá de Mohoza proviene su nombre musiñu. Hasta antes de 1952 o sea antes de la Ley de la Reforma Agraria generalmente este instrumento era considerado como propio de los valles, pasada la fecha poco a poco se extendió a la zona altiplánica, en la actualidad en varias comunidades de las Provincias Aroma, Villarroel, Omasuyos y Los Andes del departamento de La Paz, los campesinos prefieren este instrumento para sus acontecimientos festivos, y la música tiene una buena aceptación popular.

La orquestación de éste conjunto compone de varios tocadores, según la participación de los músicos, pueden ser entre diez a catorce personas, cuando es en número mayor de tocadores, la melodía es más agradable. No todos los instrumentos son del mismo tamaño sino consta de cuatro tamaños distintos, pero de la misma -

orquesta, como siempre la más grande se llama "taika" aunque también la llaman "taya salliva", la que sigue es "iraso", luego el "requinto" y el más pequeño - "Ch'uli", fuera de estos instrumentos en la orquesta lleva un tamboril pequeño y una boquilla con voz chillona de tipo clarinete. Este instrumento se clasifica en las siguientes características.

MUSIÑU

NOMBRE	N°DE ORIFICIOS	MEDIDA EN cm.
Taya Salliva (taika)	5 delante 2 a ambos costados	1,35 cm.
Iraso (male)	6 delante 2 a ambos costados	90 cm.
Requinto	6 delante 2 a ambos costados	68 cm.
Ch'uli	6 delante 2 a ambos costados	47 cm.

En cuanto se refiere al musiñu, éstos no son los únicos, existen otras tropas - con todos sus complementos pero de distinto tamaño, aún no ha sido posible recopilar datos de otras tropas ni tenemos los nombres pero sí han encontrado instrumentos de distintas medidas.

La moseñada es también para los carnavales y para otras fiestas de tipo religioso y pagana, cuando los prestes o pasantes (anfitriones de la fiesta) requieren de músicos, pues contratan a los mejores tocadores de musiñu de la misma comunidad. La orquestación de la moseñada es también importante para las fiestas de tipo familiar como el matrimonio en una comunidad o cualquier otro acontecimiento festivo, actualmente se utilizan también para festejar en la recepción de las autoridades del Gobierno o para cualquier visitante de importancia.

La moseñada no es para una danza específica, precisamente por la misma razón las personas que bailan no llevan una indumentaria especial, sino una ropa nueva de tipo festivo.

D. La tarqa.

Tarqa, en aymara y anata, en quechua; es un instrumento mucho más conocido en la región andina. No es posible averiguar su orígen o propiamente su procedencia; según Bertonio: la tarqa significaria ronca porque nos dice así:"tarcaca, cunca, amaya cunca, quekhayu: voz ronca". Nos dá varias denominaciones en aymara, voz onomatopeyca, cuello, cuello del difunto y de voz ronca. Nuestros informantes, tarqueros especializados comentan de su perfeccionamiento: Don Feliciano Quispe de la comunidad Hualata, provincia Omasuyos del departamento de La Paz nos dice: "Las primeras tarqas fueron construídas de las ramas de un arbusto llamado "kula" que se conseguía de los valles de la Provincia Larecaja. Se utilizaban las ramas de este arbusto por la facilidad para su construcción, porque lleva en la parte - central del cilindro un hueco esponjoso que facilita su perforación, los pioneros de la fabricación de la tarqa fueron pocos, el iniciador era un anciano llamado "Juku", su seguidor fue Pascual Maquera, con sus ayudantes: Feliciano Quispe y Andrés Quispe, luego siguieron otros hasta llegar a una perfección. "Con estas versiones Feliciano nos dá a entender que la tarqa tiene su orígen en la comunidad de Hualata, sin embrago existen otras versiones por ejemplo de Erasmo Aysacayo de la comunidad de Papujio de la Provincia Avaroa del departamento de Oruro, él nos afirma así: "tarqa, viene de la palabra tarku, porque se construye de las ramas de la planta "tarku" (Tecoma Leucpxilum Mart.) La tarqa en el Departamento de Oruro incluso en estos dias está construído de tarku, una madera blanca que también

de la planta tarku (Tecoma Leucoxilum Mart.). La tarqa en el departamento de Oru ro incluso en estos dias está construída de tarku, una madera blanca que también tiene en la parte central del cilindro un hueco esponjoso que facilita su perfora ción, afirma nuestro informante que los tarqueros de la localidad de Pampahuallagas provincia Nadisiao Cabrera del departamento de Oruro, tenían y tienen que via jar por el material hasta las localidades de Mañuma, Palca, Janquhuma, Catachilla y por el río Pilcomayo en el Departamento de Chuquisaca.

El primer hombre que fabricaba la tarqa fue Onorato Philco enseñó a Zacarias y Ma nuel Mamani, posteriormente ellos enseñaron a sus hijos y actualmente los vice-ta taranietos son los fabricantes de este instrumento. También comentan de la comu- nidad de Chuquichambi, de la provincia Villarroel como famosos fabricantes de - tarqa, pero nuestro informante aclara que ellos simplemente eran y son comercian - tes y no fabricantes como los conocen muchos; compran de Pampahullagas para reven der con lo que tratan de destacar que el orígen de la tarqa son de Pampahullagas. Quizá al mismo tiempo haya desarrollado en dos distintos lugares Hualat- y Pampa- hullagas como afirman nuestros informantes; pero actualmente aunque las medidas sean iguales están elaboradas de distintos materiales, los Hualateños, utilizan - madera mara (caoba, largend-leaved Mahogani) (Swieteni Macrophylla-Meliaceae). y nunca usan madera blanca (tarku) como los de Pampahuliagas.

La tarqa es un instrumento musical construído de madera en forma maciza prismáti- ca de forma rectangular u octogonal a veces cilíndrica; lleva una embocadura, un cuerpo prismático provisto de una "ventana" rectangular, en la cara superior lle- va seis orificios que permiten producir las diferentes notas musicales y ninguna en la parte inferior.

Las tarqas al igual que los otros instrumentos musicales que hemos mencionado tam bién se clasifican según sus tamaños con diferentes nombres que pertenecen a dife rentes tropas como estas:

Las tarqas

NOMBRES	N°DE ORIFICIOS	MEDIDA EN cm.
1. Tropa tipo Potosí		
a) Tarqa Potosí (taika)	6 delante	64.5 cm.
b) Mediano (male)	6 delante	42.5 cm.
c) Ticle (requinto)	6 delante	28.0 cm.
2. Tropa tipo Salina		
a) Grande (taika)	6 delante	59,5 cm.
b) Mediana (male)	6 delante	38,5 cm.
c) Pequeña (requinto)	6 delante	25,5 cm.
3. Tropa tipo curahuara		
a) Grande (taika)	6 delante	53,5 cm.
b) Mediana (male)	6 delante	35,0 cm.
c) Pequeña (requinto)	6 delante	23,5 cm.
4. Tropa tipo Ullara		
a) Grande (taika)	6 delante	49,0 cm.
b) Mediana (male)	6 delante	32,0 cm.

La tarqa se utiliza con motivo de las fiestas religiosas, paganas y cívicas en tal caso va acompañada por el redoblante y el bombo. Durante los acontecimientos sociales, como las fiestas familiares, matrimonios, en los carnavales, para las fiestas navideñas, epifanias y otras.

El período de regocijo con las tarqas en los andes se entiende de 15 de noviembre hasta fines de abril de todos los años. La ejecución de estos instrumentos en el altiplano y en los valles es una norma general, no todos los instrumentos se tocan en cualquier época del año, sino en ciertas ocasiones o épocas, porque cada instrumento musical tiene una íntima relación con las actividades agropecuarias y con las inclemencias del tiempo, como yá habíamos mencionado más antes. La tarqa esta alternada con el pinkillu; la primera provoca la sequía y la segunda, atrae la lluvia; precisamente la época mencionada es de constante lluvia y a veces la sequía a lo que llaman "Lapaka" y a fin de regular que el exceso no afecte a los cultivos se toca la tarqa y en caso contrario inmediatamente se cambia del instrumento o sea se toca el pinkillu.

Este sistema tradicional, en los últimos años está siendo destruído por las radio emisoras que tocan cualquier instrumento musical en cualquier época del año, porque ellon no conocen la profundidad de la cultura andina.

La orquestación con las tarqas se denomina tarqueada, los músicos imprescindiblemente tienen que optar de utilizar una de las tropas que se ha mencionado, más las males y sus requintos, de ninguna manera se deben de mezclar las tropas porque cada tropa está afinada para la orquestación propia. En una tarqueada pueden participar entre 10 a 15 personas, cuando más músicos actuen es mucho mejor su melodía. La tarqueada siempre acompañada por un redoblante y el bombo y a veces acompañan incluso con los platillos.

Como la tarqueada es de los carnavales, no esta destinada a una danza especial, se baila al igual que la moseñada, en todo tipo de acontecimientos sociales. Los bailarines no requieren de una indumentaria especial como en las otras, pueden participar en la fiesta bailando con su ropa festiva de uso común y corriente.

La tarqa se utiliza en distintas zonas del valle y del altiplano, Se aprecian los dos tipos de tarqa según su calidad de fabricación, tarqas de madera mara procedentes de la comunidad de Hualata, provincia Omasuyos del departamento de La Paz, así como las tarqas de madera blanca (tarku) procedentes de Pampahullagas de la provincia Ladislao Cabrera del departamento de Oruro, aunque a veces también se comenta de las tarqas procedentes de Choquichambi de la provincia Villarroel, sin embargo fue aclarada por nuestros informantes que allí no se fabrican sino se revenden tarqas compradas de Pampahullagas.

E. Otros instrumentos musicales.

Fuera de las tropas de tarqas que se han mencionado, existen otras de mucha similitud como los "chajes" de la localidad de Collana, Colquencha, y Marquirivi, de la provincia Aroma del departamento de La Paz, así como las "anatas" del Norte de Potosí, que también son instrumentos parecidos a la tarqa y también son utilizados para los carnavales.

Otro de los instrumentos musicales son los Pututus, construídos de las astas del ganado vacuno con una boquilla especial para tocar, estos áún se utilizan todavía para los carnavales en el Norte de Potosí.

Los membranófonos, la fabricación de los membranófonos son especialidades de algunos comunarios ubicados en distintas áreas geográficas de los andes, unos con bastante fama que otros. Y en el presente trabajo no se ha tomado en cuenta la clasificación de éstos por ser una actividad muy ocasional y de poca demanda. Las wankaras (tamboriles) generalmente aparecen en todas las ferias semanales en el altiplano a partir del 15 de diciembre hasta 20 de febrero, época de los pinkillu y las necesidades se presentan porque cada conjunto requiere de unos 3 a 6 tamboriles. Los especialistas en membranófonos, tienen sus propios secretos porque sus obras al estar compitiendo con otros tamboriles tienen que aguantar mejor que los demás y si es posible provocar que los otros se dañen depen[illegible] que están fabricados, pueden ser del cuero de cordero, chivo y hasta de [illegible]. Algún dicen que esta última es la mejor, pero peligrosa, porque hace que los demás se rompan dentro del conjunto al estar compitiendo y provocaría el resentimiento de sus propietarios que culminaría con una pelea formal entre los tocadores.

Los bombos y tambores son muy ocasionales, no existe mucha demanda, [illegible] veces buscan un bombo o un tambor para una fiesta determinada y cuando compran pues guardan para que les dure muchos años y no sea necesario cambiarlas para cada fiesta.

A continuación se podrá apreciar la relación de los instrumentos musicales con las actividades agrícolas en todos los meses del año, estomismo está vinculado con las fiestas religiosas y paganas; lo importante qs que los instrumentos se tocan en determinadas épocas del año y no en cualquier época como muchos creen y para que esté controlada existen creencias impuestas por la cultura y cumplir estrictamente con estas normas.

CALENDARIO DE INSTRUMENTOS FOLKLORICOS EN RELACION A LA ACTIVIDAD AGRICOLA EN LOS ANDES

MESES DEL AÑO Y ACTIVIDAD AGRICOLA	USO DE INSTRUMENTOS MUSICALES.	FIESTAS RELIGIOSAS Y PAGANAS
ENERO Finaliza la siembra de la cebada, aporque de papas y recojo de papas primeriazas (K'ip"as)	Pinkillu, Pinkillu Aywaya Musiñu y tarqa.	Cambio de autoridades comunales, Circunsición del Señor. Reyes Magos. Nuestra Señora de La Paz.
FEBRERO Q"ulli (Preparación de la tierra para la siembra de la papa. Construcción de defensivos y construcción de canales de desague.	Chiriwano, Pinkillo Pinkillu Aywaya, Musiñu y Tarqa.	Candelaria, San Blás. San Cristobal.
MARZO Continuan con el q"ulli, realizan el barbecho (Segunda reja en el preparado de la tierra, para la siembra de la papa)	ChiriwanuLakita, lakita imilla, Ch'iri, Pinkillu y tarqa.	Cuaresma (movible). Semana Santa, Domingo de Resurrección y Domingo de Ramos.
ABRIL Cosecha formal de la papa dulce y comienzo con la amarga. Cosecha de la quinua, trigo y cebada. Cosecha de la Oca y papaliza.	Lakita, Lakita imilla, Ch'iri y tarqa	Cuaresma (movible) Pascua. Toda la Semana Santa no se toca ningún instrumento por ningún motivo.
MAYO Continuan con la cosecha de la papa amarga, cosecha de haba, arveja y maíz en los valles. Selección de la papa y elaboración de chuñu y tunta.	Jula Jula, Qantu Grande Lakita, lakita imilla, Ch'iri Quena-quena y Waka pinkillu.	La Cruz (3 de mayo). Nuestra Señora de Fátima San Isidro, San Antonio (movible). Retiro de la Cruz de los Calvarios.
JUNIO Construcción y reparación de los silos y continuación de la selección de la papa. Trilla quinua, cebada, habas y arvejas.	Ch'iri, quena, Quena-quena, Chuqila, quena marimacho y Waka Pinkillu.	San Antonio (movible) Corpus Cristi (movible) Apóstoles San Pedro y San Pablo (29 de junio)

JULIO		
Ensillado y almacenamiento de la cosecha del año.	Qina,Chuqila y quena marimacho.	El Carmen,Octava del Carmen,Santiago y Santa Ana.
AGOSTO		
Si es que hay nevada Q"ulli (ampliación del preparado de la tierra para la siembra de la papa).	Siku (zampoñas) Ayarichi Flauta Chunchu (auki-auki y chunchu)	Al Niño Salvador,Las Nieves,Nuestra Señora de Concepción,San Lorenzo,Asunción,San Bartolomé.Santa Rosa y 2 de agosto.
SEPTIEMBRE		
Epoca de Kuti (Segunda reja en el preparado de la tierra para la siembra).	Siku(zampoñas),Ayarachi, Flauta Chuncho (auki-auki y chuncho).	Natividad,San Nicolás, Exaltación y Nuestra Señora de las Mercedes.
OCTUBRE		
Primera siembra de la papa siembra de quinua,habas arveja,tarwi(lupinos) y maíz en los valles.	En Norte de Potosí Jula - Jula,Zampoñas y Pusi,P'iya o Mucululu,también llamado Wayquli.	Nuestra Señora de Rosario,Octava de Rosario y San Miguel.
NOVIEMBRE		
Siembra formal de la papa e iniciación de la cebada.	Alma pinkillu y tarka	Todo Santos,Nuestra Señora de Remedios y San Andrés.
DICIEMBRE		
Aporque de la papa,siembra de cebada en berza,deshierbe en habas,arvejas y maíz en los valles.	Pinkillu y tarqa,pinkillu aywaya,Musiñu.	Nuestra Señora de Concepción, Navidad (cambio de autoridades comunales) San Nicolás.

En el presente calendario de instrumentos folklóricos no aparecen, cada uno de los siku, sino se menciona dentro del calendario anual en forma general; tampoco aparecen algunas danzas que se mencionan dentro de los siku como ser los pallapallas y los locos, los chatrílolis dentro de las quenas y el Mollo en razón de que estos instrumentos se utilizan para varios tipos de danzas a veces la misma danza lleva el nombre del instrumento musical y otras viceversa. En caso de una danza también pueden recibir distintos nombres según las regiones, por ejemplo: Pusi P'iya, Mucululu y leche wayo que es lo mismo. Y finalmente en caso del Mollo, es algo específico de un sector geográfico de los andes.

Los instrumentos como la tarza y el Musiñu, muchas veces puede ser utilizado en las fiestas familaares, en este caso puede salir de su período señalado por tratarse de un matrimonio, cuando un jóven sale del cuartel, después de haber cumplido con el Servicio Militar Obligatorio y en estos casos sus familiares necesitan de la orquestación de cualquier instrumento musical y justamente estos dos son los apropiados por la buena aceptación popular para festejar dicho acontecimiento.

Hasta el momento con la clasificación de los inttrumentos musicales hemos visto - una parte del desarrollo tecnológico andino; la complejidad y la simplicidad del mismo, su abundancia o parquedad, su aprovechamiento de recursos naturales y el - deshuso de lo que disponían, también hemos apreciado cómo la música formaba parte de la cultura para expresar sus sentimientos del hombre, unas veces para la ale - gría y otras para la tristeza, para la risa como para el llanto. Cada instrument to musical cumplía su propia funcionalidad dentro de su contexto global. Aún todavía no he llegado al canto y la poesía que también son expresiones profundas - que realmente no es tan fácil interpretarlos. En sus canciones expresaban las verdades y hasta insultaban dulcemente sin herir la dignidad del hombre que antes que provocar rencor y resentimiento motivaba una risa superficial con el dolor profundo; sus canciones eran inspitaciones de la juventud en una noche llena de - luna o de lluvia pero las "Qachwas" funcionaban al compás de la alegría juvenil. Los hombres componian sus piezas musicales y las jovencitas sus canciones para imponer su moda durante la fiesta de los carnavales, era una competencia que buscaba la superación y la perfección, éstos actos culturales en estos dias ya no es posible ver en ninguna parte de la región andina; murió con la invasión cultural de - la Reforma Educacional de 1953; las mejores canciones que hasta ahora los artis - tas se aprovechan son el testimonio de aquella época.

En la clasificación de los instrumentos musicales hemos visto dos tipo de nombre genérico y específico: las zampoñas, las quenas, los pinkillos, moseños y las targas, tienen sus subdivisiones y cada uno de estos reciben muchas veces un nombre específico con destino también específico para efectuar una danza en una cierta - época del año. El nombre de un instrumento musical es tambiés nombre de un con - junto folklórico con sus piezas musicales propias, es por eso en el presente trabajo se ha detallado brevemente algunas características de ciertas danzas.

Al tratar de un instrumento musical no he llegado a describir sus piezas musicales que en cada uno existe una variedad apropiada para cada acción coreográfica, por ejemplo: una fiesta matrimonial tiene varios procesos en un día y cada acto con su pieza musical propia, lo mismo ocurre en la construcción de las casas, se tocam los pinkillos con música especial y en cada acto una pieza también especial y en tan con un instrumento musical con piezas de ritualidad para cada acto o sea su aplicación de la música en la cultura andina, tiene una norma estricta con alta - disciplina en todos sus procesos. Además los instrumentos musicales son exclusivos que jamás se podría realizar una danza con cualquier instrumento y a la vez son adecuadas de acuerdo al medio ecológico de su habitat, realizables en ciertas épocas del año swgún sus estaciones. Los grandes correteos como son las pandillas no sería posible en lugares cálidos, cuando más frío, necesitancorrer más al son de la música y tranquilamente pueden resistir durante 3 a 6 dias y en estaciones de menos frío, las danzas son mas suaves.

Los mismos instrumentos expresan un ritmo y el hombre tiene que interpretar ins - trumentalmente de acuerdo a las circunstancias, es un acto completamente descor - tés, levantar o ejecutar una u otra música fuera de las épocas due la tradición ha señalado. La música mal uitlizada puede ocasionar desastres climatológicos y afectar a sus cultivos, por eso se considera como regulador del medio ambiente protector o atractor de la sequía, la lluvía y la helada, lo que también quiere - decir que la música según el tipo de instrumento tiene sus propios vínculos con sus tres estaciones del año.

MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFIA
BIBLIOTECA Y ARCHIVO
La Paz - Bolivia

Al mencionar algunas danzas, hemos visto que unas son propias del Ande, otras son satíricas de imitación burlesca a la actitud y comportamiento de los españoles, al parecer el hombre andino expresaba su protesta en canciones, así como con actos interpretados en danzas en contra de los explotadores colonialistas de España pero en la actualidad casi ocurre lo contrario con los citadinos de grandes urbes que imitan sus actos y gestos a los campesinos tradicionalistas como son los de Chayanta, del Norte de Potosí, Mollo, de la provincia Muñecas del departamento de la Paz, Potolo, de la provincia Oropeza del departamento de Chuquisaca. Las mencionadas son localidades donde habitan los campesinos que en la actualidad llevan su indumentaria tradicional de uso diario y dominical; y estos son convertidos en disfraces de las danzas denominadas T'inqu, Chayanta, Mollo y Potolo. Actualmente los citadinos de La Paz, Oruro y Cochabamba, bailan imitando a los campesinos captando su propia música e imponiendo su moda dentro de los conjuntos folklóricos de Bolivia.

REUNION ANUAL DE ETNOLOGIA*

1 9 8 7

PRIMEROS DATOS SOBRE LA MUSICA CAMPESINA DEL NORTE DE POTOSI

Henry Stobart

INTRODUCCION

El motivo original de mi proyecto, previamente discutido, con la antropóloga - Olivia Harris y Felicity Nock, fue el de estudiar el rol de la música en una - simple comunidad. Sin embargo, a la llegada a Bolivia, fue muy aparente lo poco que se había hecho en este respecto en el Norte de Potosí; que pareció muy relevante, emprender un estudio comparativo más amplio, ya sea para formar archivos, como para formar una base para futuras indagaciones en el área.

Un año es muy corto tiempo para comprender aún de manera muy superficial la complejidad de una cultura trilingue que vive en una de las regiones más inaccesibles de Bolivia. Cada comunidad es poseedora de sus propias variaciones en tradiciones y en estilo de música.

Con la esperanza de que otras especialidades se inspiren para hacer indagaciones detalladas de esta riqueza musical tradicional, se presentará aquí de manera - tentativa un estudio de los principales instrumentos musicales. Aunque muchos detalles quedan aún inciertos en esta etapa, y requieren aún de indagaciones adicionales y datos etnológicos para confirmarse, sirven aquí de punteros más que de hechos definidos.

METODOLOGIA

Con el propósito de obtener un entendimiento más amplio del área el proyecto ha emprendido una cantidad considerable de viajes, principalmente en camiones y a pié asistiendo a muchas fiestas y visitando numerosas comunidades. Donde fuera posible se trató de tomar una parte activa en la vida musical en la comunidad; aprendiendo a tocar instrumentos, cantando, bailando, y acompañando los grupos durante las fiestas.

El proyecto también incluyó visitas a las personas que fabrican los instrumentos y el estudio de estos. Tal vez, lo más importante, fue que obtuvimos la ayuda de los campesinos para la transcripción y traducción de las grabaciones, colaboración escencial para la interpretación del lenguaje aymara o quechua que varía bastante entre los cholos y campesinos.

Pero también por sus reacciones y comentarios que hacen ver mejor el sentido de la música y su significado.

---

* Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz-Bolivia (25-27 Agosto)

AREA DE ESTUDIO

El Norte de Potosí comprende la antígua región de Charcas; Sacaca, como capital, con gente fuerte de habla aymara conquistado por los incas solo después de gran - esfuerzo, y quienes se convirtieron en los guerreros de los incas, obteniendo así el privilegio de no pagar trubutos.

Más tarde, en la época colonial, la capital política de la región llegó a ser la hacienda de oro llamada Chayanta "Provincia Chayanta" (no confundir con la contemporánea Provincia Chayanta), que cubría casi exactamente la misma área que hoy: La región del Norte de Potosí. Chayanta era y se mantiene hasta estos dias (junto con Aymara) como punto central de cultura de la región, donde los campesinos de Sacaca, San Pedro de Buena Vista, (Carasi), Pocoata y Llallagua acuden a las - fiestas agriculturales de "La Cruz" y "El Rosario". El área está dividida entre puna y valle (mapa, con ayllus que poseen territorio en ambas zonas, respaldados por una hitoria de intercambio de producto; relaciones matrimoniales y ecología. Esto factores han tenido una considerable influencia en la música y más particularmente en la fabricación de instrumentos, la cual anteriormente hasta hace poco estaba confinada en el ámbito de los valles debido a la abundancia de madera y caña de dicha región.

En la región se habla el aymara, quechua y español. Muchas de las comunidades hablan más el tradicional aymara como primera lengua, a la vez entendiendo el quechua. A pesar de eso en otras comunidades donde se habla quechua como primera lengua hay usualmente poco o nulo entendimiento del idioma aymara. Los huayños - son generalmente cantados en quechua también por las comundiades aymaras pero ocasionalmente se encuentran palabras en español y aymara y las improvisaciones de las comunidades aymaras son generalmente en aymara.

EL ROL DE LA MUSICA

La música en el Norte de Potosí esta íntimamente ligada a la vida cotidiana, los instrumentos y estilos divididos entre dos mitades del año:
La estación de lluvia que es el verano, tiempo de siembra, fertilidad y abundancia, y la estación más seca del invierno. Tal vez es la necesidad por una buena cosecha en una zona con tan dificultuoso terreno agricultural y un clima aspero que los campesinos apelan a las fuerzas positivas y negativas para ayudar a proteger su producción agrícola. Este duo de fuerzas opuestas, como en otros aspectos de la cultura son escenciales a la música; la cual no es nunca considerada completa en esta región con menos de dos componentes, (dos músicos que producen una melodía completa, o voces con charangos o guitarrilla).

La música es una importante parte de recreación, tal vez para olvidar algo de la dureza de la vida diaria, para distraer la mente en esto se acompaña el consumo de alcohol que es considerado también como ayuda a la calidad de la ejecución. La musíca es también importante en su rol de cortejo; para un hombre joven el expresarse a través de un instrumento se equilibra a su vez con el tejer de una mujer joven. La ejecución de instrumentos está limitada solamente a los hombres aunque las mujeres son consideradas las cantantes principales.

Algunos instrumentos parecen mantener una fuerte tradición histórica en el Norte de Potosí y pueden hallarse a través de toda la región. Estos instrumentos han - formado la base de este estudio y van a ser clasificados como instrumentos primarios: Jula JUlas, pinquillos, Charangos, Guitarrillas y Zampoñas. Otros instru -

mentos que se hallan en regiones específicas, tienen a menudo directa influencia de los departamentos vecinos, o de otra manera pueden ser descritos como productores de sonidos implemente, (antes que verdaderos intrumentos musicales). Aquí son clasificados como instrumento secundarios: Lichiwayos, sicuris, tarkas, pututus, erkes (esta lista puede ser incompleta).

Para este estudio los cuatro principales instrumentos socialmente importantes se discutirán: Jula julas, pinkillos, charangos y guitarrilla. El canto entrará brevemente bajo el subtítulo del 'charango'.

MUSEF
Museo Nacional de Etnografía y Folklore
BIBLIOTECA
La Paz – Bolivia

LOS CUATRO INSTRUMENTOS PRINCIPALES

1. JUla Julas, waukus.

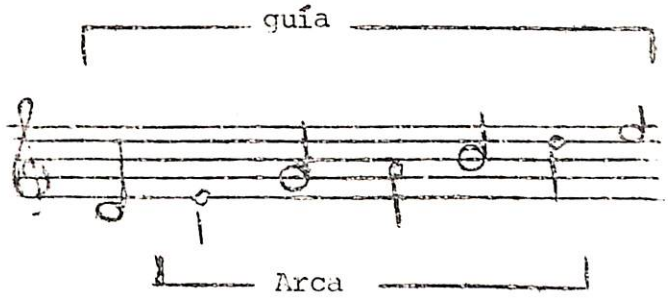
(Wauku- término usado en el área de Ocuri).

Historia

Miembros de la familia de flautas de pan, lo cual se confirma por numerosas piezzas de museo de la época precolombina, La escala contemporánea es probablemente de influencia europea y el orígen de la técnica de 'Hocket' (donde se requieren dos instrumentos contestados para tocar la melodía completa), esta abierta al debate.

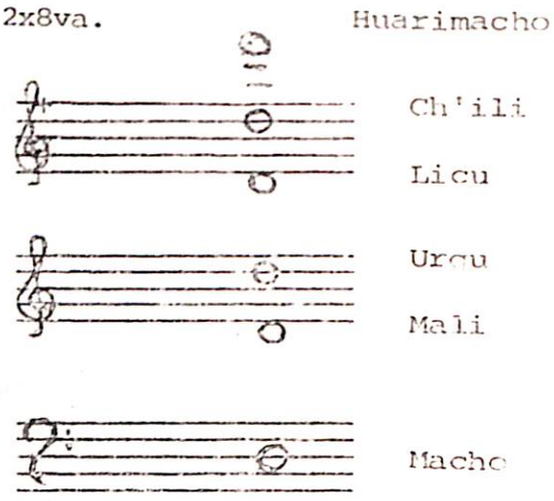
Descripción Técnica

Los instrumentos están divididos entre aquellos de cuatro tubos; "guía" o "ira", y aquellos de tres tubos "arka" (o seguidor). Cada juego está enlazado mediante una pita y se toca alternadamente entre dos músicos para producir una escala pentatónica de una novena.



Un conjunto de Jula Julas contiene: "guías" y "arkas" de diferentes tamaños, afinadas en octavas paralelas, cuyos nombres, números y tonos varían según la región. Un conjunto puede consistir de un mínimo de diez hasta centenares de músicos.

Comunidad	Chungara (Sacaca)	Inguyo (Caripuyo)	Chullpas (Llallagua)	Illabe (Oruro)
Más pequeña	Huarimacho			
	Ch'ili	Ch'ili	Ch'ili	Wiswi
	Licu	ti'jli	Licu	?
	Urqu	Urqu	Juku	?
	Mali	mali	Mali	Jatucha
Más grande	Macho		Tara	

Tonos Comparativos

CONSTRUCCION Y FUENTES

Material: "Sok'osa" (Cañahueca) de los valles del Norte de Potosí.
Los instrumentos son comprados como una tropa completa (generalmente 60 o 120 instrumentos)por el padrino de la fiesta donde ellos van a tocar, fabricados por los artesanos especialistas o a veces son fabricados dentro de la comunidad.

ESTACION DEL AÑO Y OCASIONES EN QUE SE TOCA

Las Jula-julas se tocan durante la estación seca (invierno) desde mayo hasta octubre y están siempre asociadas con el padrinazgo de las fiestas por un "alferes" y un "mayora".

SIMBOLISMO Y ASOCIACIONES

El guía y arka representa el principio masculino y femenino; el tocar estos dos instrumentos al mismo tiempo para formar una melodía completa, es considerada comparable con una unión sexual: la unión de estas dos fuerzas para crear una tercera, factor escencial para la continuidad de la especie humana.

El "tinku". pelea ritual, esta especialmente asociado con las fiestas principales de Jula-julas (pero también se lleva a cabo en otras fiestas), y es otra forma de encuentro donde se juntan dos oponentes, junto con el sacrificio de derramamiento de sangre o aún de muerte, tal vez simbólicamente trayendo fertilidad a la tierra,

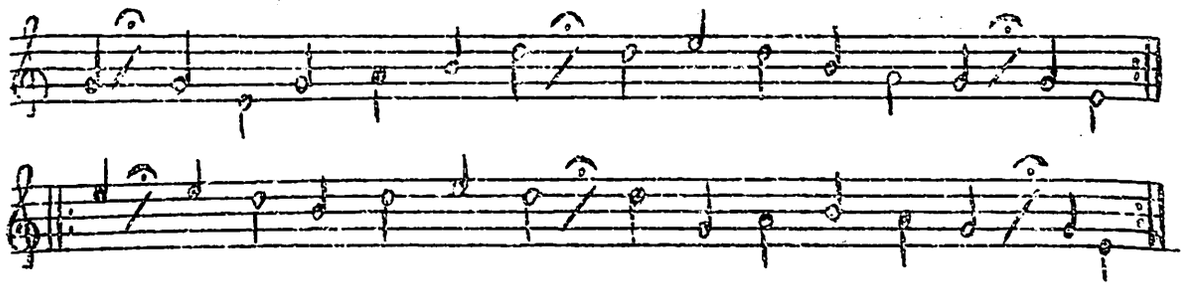
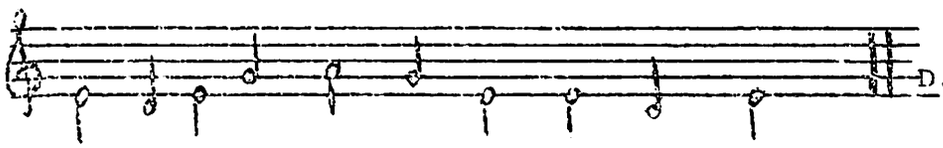
resultando en una buena cosecha y así también en la continuidad de la raza humana Otras formas de dualismo se encuentra a través de los rituales y tradiciones concernientes al toque del Jula-jula.

Este instrumento esta fuertemente ligado a Dios (o a los dioses) y a la religión cristiana. Al llegar a un pueblo donde hay fiesta y después de la retirada de una fiesta, los músicos se arrodillan en adoración fuera o dentro de la iglesia misma, y tocan una "Kulwa", ("Kulada" o "cumbla") "copla". Rumbo a la fiesta se forman círculos y tocan "kulwas" en los "Chi: ayas", (lugar donde se cree que el rayo a caído o en lugares de confluencia de dos ríos, o en súplica a ciertas montañas.

CLASE Y FORMAS MUSICALES

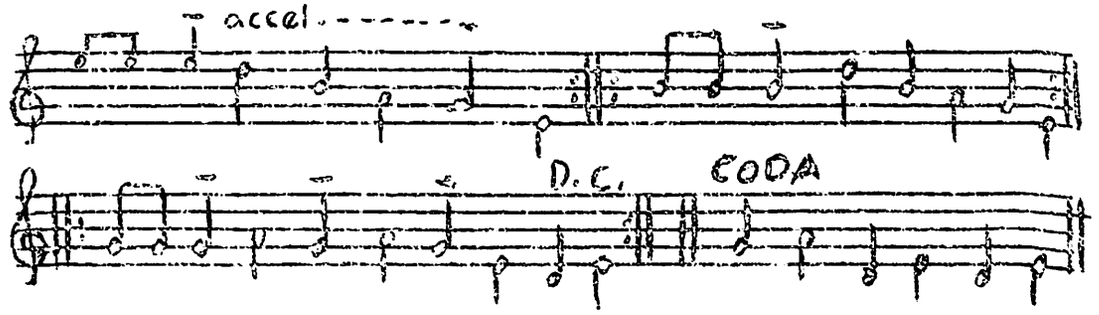
Hay dos clases de melodias tocadas por Jula-julas: "Sunas" y "Kulwa" .

La "Suna" o "tocada" una melodía para caminar o entrar, es compuesta y enseñada a los intérpretes por el "Mayora"; cada fiesta requiere una nueva composición. Estas piezas tienen a menudo valores de tiempos desiguales y toques irregulares difíciles de anotarse exactamente.

Ej. 1. "Suna", Wapaca (San Pedro

CODA

notas de la "guía"

notas de la "arka"

Entre muchas comunidades la "Kullwa" es la misma cada año, implicando que muchas pueden ser extremadamente antíguas. También conllevan notable similitud a las tonadas religiosas del renacimiento europeo. La música generalmente consiste en frases repetidas irregularmente, terminando a menudo con terminación no repetida (coda). La melodía comienza con las notas más latas y desciende gradualmente a la tónica.

(2) "Kullwa" Wapaca (San Pdero)

FORMAS DE DANZA

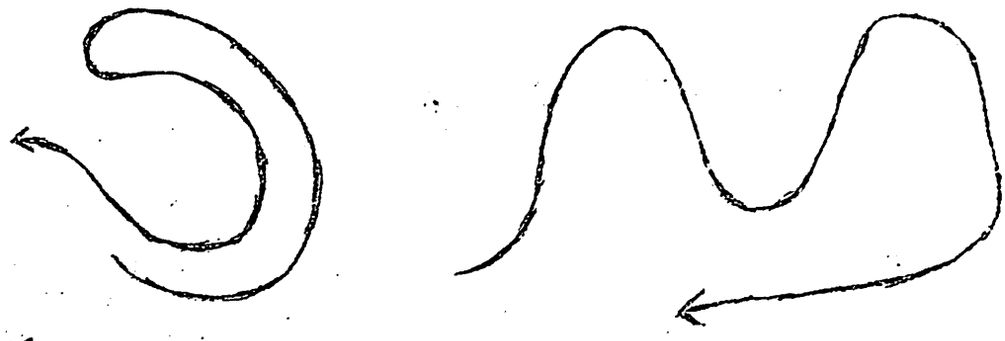
Los matices de danza asociados con la "suna" parecen ser muy significativos y planeados cuidadosamente por algunas, pero no todas las comundiades. A menudo se baila en una sola fila encabezada por un miembro importante de la comunidad que toca la "guía" más grande flaqueado por dos "mithanis", (muchachas generalmente solteras quienes tienen banderas blancas u ocasionalmente de color).

El matíz en forma de serpiente es muy importante, especialmente cuando entran las tropas en la plaza del pueblo y a menudo se considera como significado de provocación en la preparación del "T'inku".

El efecto con el paso pesado para cada nota de la música es ciertamente guerrero, especialmente en las áreas de Toracarí y Chayanta, donde la música se caracteriza por pausas cortas (ver ej. 1) resultando en movimientos repetitivos feroces y no anticipados de los músicos.

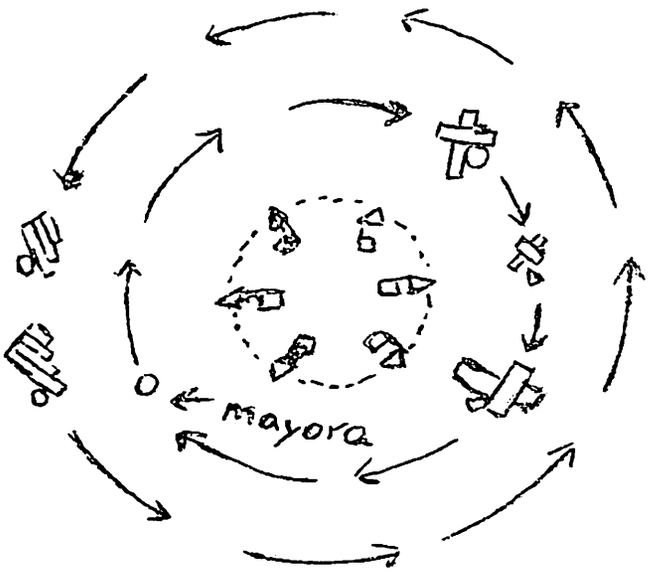
La serpiente y muchos otros matices de danza utilizados recuerdan la acción técnica del tejido, donde la bovina del hilado se pasa repetidamente a través de la urdiembre. Tal vez estos movimientos de danza estén ligados simbólicamente con el hilado mismo el cual junto con la música forma una expresión fundamental de la sociedad de esta región.

Matíces de Danza Típica



Otro matíz que es utilizado por cada tipo de grupo musical en el norte de Potosí, en el círculo generalmente bailando en direcciones alternadas contra el sentido del reloj, seguido de danza o descanso en su sitio.,Los cambios a menudo encajan con los temas específicos de la música.

Otra vez el círculo incluye elementos duales balanceados con descansos en sitios y además enfatizados por círculos concéntricos que generalmente se mueven en direcciones opuestas iguales, incluyendo los círculos internos, generalmente las "mithanis", los que elevan las cruces, y a veces el "mayora" o alferez (el alferez es a menudo el que carga, pero no siempre).



2. Pinkillos, flautas, charkas, toromis.

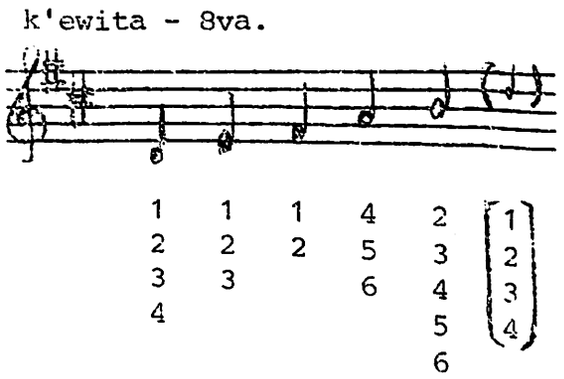
HISTORIA

Posiblemente se derivan de la flauta dulce renacentista cuyo conjunto fue popular en España durante el período colonial temprano.

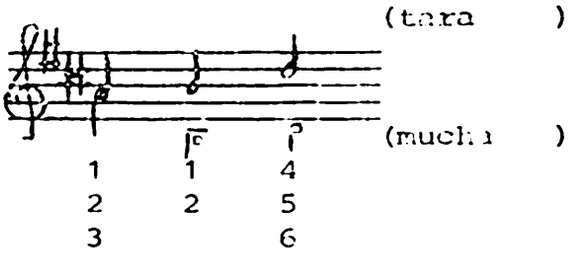
Los tonos y tamaños relativos son similares a estos instrumentos pero la técnica de tocarlos es muy diferente.

DESCRIPCION TECNICA

Los pinkillos son flautas de pico, de 6 huecos. La tropa consiste de 4, (ocasionalmente de 5) tamaños que tocan una escala pentatónica en octavas. A través de la región aproximadamente tienen el mismo tono.

Notas de la "k'ewita" y "k'ewa"

Notas de la "Tarita, "Tara y "Much'a"

Tarita 8va.



(La "tarita" es raramente usada).

NOMBRE	LARGO	MEDIDA DEL ARTESANO
Tarita	27 cm.	1 1/2 cuadros
K'ewita	37 "	2 "
Tara	54 "	3 "
K'ewa	72 "	4 "
Mucha	111 "	5 "

La K'ewita y K'ewa (aymara cobarde, afeminado) pueden tocar la escala pentatónica completa aunque raramente lo hacen en conjunto. Más frecuentemente comparten la melodía, hocket, entre la (Tarita) Tara y Mucha (Aymara, Tara=ancho, doble y Mu - cha=acción de estirar, corrupción de "muchacho"). La nota final (sí) es siempre tocada por todos los instrumentos en octavas, la técnica hocket, además de ser simbólicamente importante puede que sea practicamente necesaria debido tanto a la "tessitura" limitada de los instrumentos y excesiva presión del soplo requerido para producir el tono escogido. Este tono fuerte incluye "Tara" (Aymara=ancho o do - ble) sonido extra armónico que es preferiro a las armonías puras y tonos dulces de la flauta europea.

CONSTRUCCION Y FUENTES

Madera: Sauco, Balsa o Toromi de los valles del Norte de Potosí y más recientemente del Chapare y Departamentos de Chuquisaca y La Paz.

Los instrumentos son comprados (o al menos pagados) individualmente a campesinos especialistas. Se dice que los pinkillos fueron originalmente hechos en los va - lles, pero ahora muchos son hechos en el Altiplano. Esto se deberá a la declinación de las tradiciones de comercio entre el altiplano y el valle, la necesidad de otras formas de ingreso en las comunidades del altiplano u otras razones?

TEMPORADA Y OCASIONES DE TOCAR

Los pinkillos son tocados en la época de lluvias entre Todos Santos (1°de Noviembre) a fin de carnaval (Marzo) y son considerados instrumentos escencialmente de jóvenes solteros, estrechamente conectados con el cortejo. Se tocan en las tro - pas de a menudo 10 a 15 músicos para fiestas y a menudo fines de semana o entre - grupos pequeños de amigos.

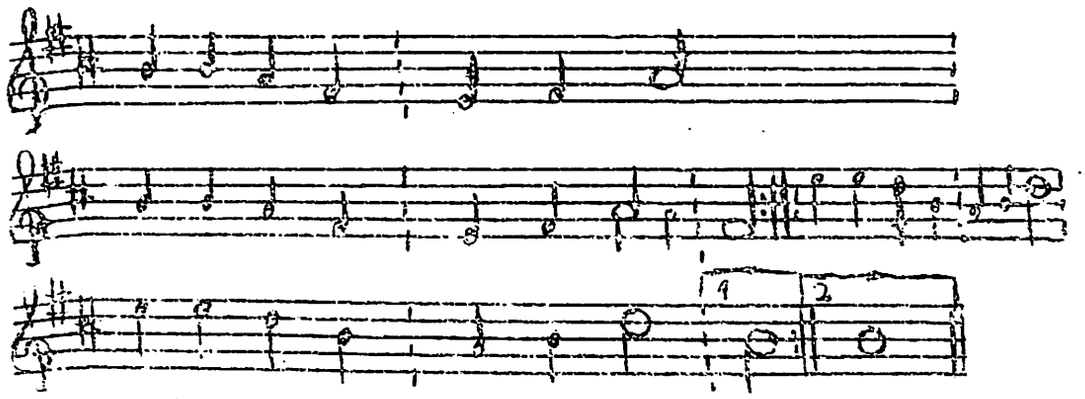
A diferencia de los Jula-Julas, los pinkillos se tocan frecuentemente solos, a veces por muchachos pastores de ganado o mientras el músico camina, por ejemplo en la noche para distraerse de los sonidos aterradores de la noche. Se melodía disjunta a menudo se puede oir a menudo haciendo mientras el músico se prepara para atender las labores agrícolas.

SIMBOLISMO Y ASOCIACIONES

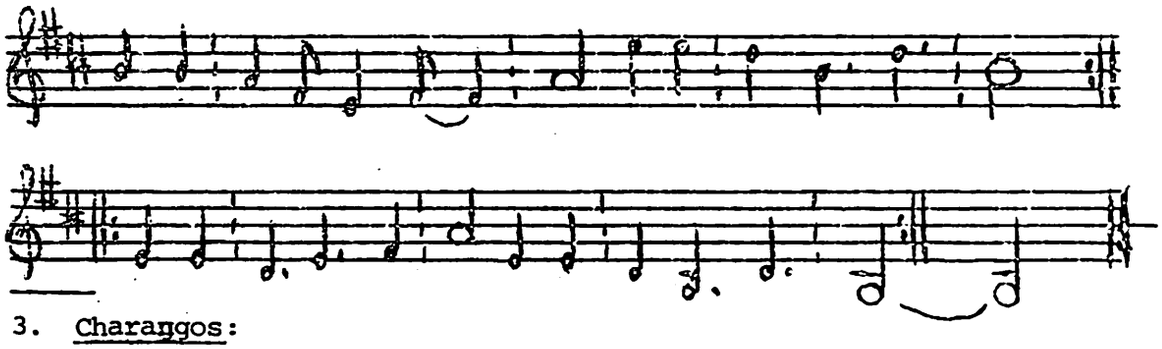
El uso diario de los pinkillos en los campos implica casi el insumo de energía para el crecimiento de las cosechas o tal vez el apaciguamiento de los diablos y espíritus de los muertos que están fuertemente asociados con esta época del año y fertilidad. Varios informantes han llamado a estos instrumentos "Los instrumentos del diablo" o han descrito su sonido como "La música de los diablos", más aún si estos instrumentos son tocados fuera de la temporada (es decir desde antes del carnaval hasta poco antes de Todos Santos), en muchas áreas se considera que saldrán cuernos al músico como el diablo. Cuando los pinkillos se tocan para una fiesta no se prestan obedientes a la iglesia y los instrumentos son muy rara vez (si acaso) llevados a la iglesia.

CLASES Y FORMAS MUSICALES

Las piezas o Huayños tocados por pinkillos son exclusivamente en tiempo doble, o cuadruple con mucho síncope. La forma es usualmente AA BB, la última nota tocada por todos los músicos. Cada año son compuestos nuevos huayños los que generalmente apuran poco a poco el ritmo desde en Todos Santos (el comienzo de la estación) hasta Carnaval. Esto tal vez refleja el crecimiento de la siembra, desde una lenta germinación hasta una exuberante flor o fruta.

3 Huayño - Taracari - Todos Santos

FORMAS DE DANZAS

Además de bailar en círculo en un paso pesado de danza, o de tocar el centro de un círculo de bailarines, la música de pinkillo no parece tener una forma organizada de danza. Pero para Candelaria (2 de Febrero) en Sacaca, las tropas de pinkillos donde fueron guiadas por los "Pasantes" del año de la fiesta de Agosto (Candelaria no es apadrinada) vestidos con monteras y llevando banderas blancas en elevadas varas, brincando y corriendo como animales salvajes. Después las tropas concentradas en un lado de la plaza tocaron hasta mas del atardecer en una cacofonía ensordecedora rodeados de círculos de bailarines quienes transpiraban bajo montones de tejidos.

(4) Huayño - Chuslakari Estancia : Sacaca, Candelaria.

3. Charanggos:

"Chaki" Charango, (Charango seco) Charanguito de Pascuas.

HISTORIA

El charango está ciertamente basado sobre influencia europea datado de la época - colonial y en el Norte de Potosí tuvo un gran impacto. Aunque los principios técnicos siguen aquellos de la familia de la guitarra y mandolina importada, su construcción es enteramente única de la región de los Andes y usan materiales obtenibles en el lugar.

DESCRIPCION TECNICA

Dos clases principales:

1.- Tipo Pocoata

Usan el caparazón del quirquinchu para la parte de la espalda del charango. Ahora más frecuentemente usan madera imitando esta forma generalmente pintado con un verde distintivo.

2.- Tipo Anzaldo

La parte de la espalda es lisa, semejando una pequeña guitarra.

CUERDAS AFINACION

Los charangos de los campesinos usan cuerdas metálicas usualmente de 5 órdenes, variando de una o tres cuerdas (a veces en octavas) por cada nota entonada. Se - usan varios temples y terminológicamente se confunden a menudo entre áreas.

AFINACIONES

Natural, falso natural, natural seguido, diablo, falso diablo, diablo seguido, rosario, transporte, guí-sa temble, diana, k'ewa, falso temble. Los comunmente usados son: natural y diablo, pocos músicos pueden tocar más de dos o tres afinaciones.

En el Su Oeste de la región (Ocurí y Micani) se usan cuatro órdenes de cuerdas mayormente, y este tipo de charango es exclusivo de Pocoata.

AFINACIONES

Pascua, Cruz, Churikala, Huankarani, Jallewa, Huallamayoc y San Pedro.

Los estilos de tocar charango varían ampliamente de músico a músico, pero hay ritmos ciertamente asociados con áreas particulares. Mucho análisis e investigación adicional es requerido antes que una firme conclusión pueda ser sostenida sobre este tema. Sin embargo, generalmente el estilo campesino es dominado por un rasgueado hacia abajo, con un solo dedo plectro y es menos rápido que el estilo "cholo"

CONSTRUCCION Y FUENTES

I. Tipo de Pocoata

Materiales:
"Alamo" (del lugar), "mara", "cedro" (Santa Cruz), "pino" (minas), "cerda", "najna", y "arra" (valles , Depto. de Chuquisaca).

Hecho por "cholos" (no son verdaderos campesinos), artesanos de comunidades vecinas en el pueblo de Pocoata (ver mapa). Estos instrumentos son usados a través de las regiones del Norte de Potosí.

II. Tipo Anzaldo

Materiales:
"Mara" (Santa Cruz), "pino" (minas). Hechos por "cholos", artesanos del pueblo de Anzaldo, depto. de Cochabamba, y más recientemente por artesanos campesinos en el pueblo Laymi de Cala-Cala, situado en el Altiplano.

Tocados en toda el área del Norte y en la región de Pocoata, pero es particularmente popular en la provincia Bustillos.

EPOCA DEL AÑO Y OCASIONES EN QUE SE TOCA

Teóricamente el charango es solamente tocado durante la estación de invierno y a fines del carnaval (marzo) hasta octubre. Sin embargo en muchas de las regiones se puede ver tocar alrededor de todo el año a pesar de la creencia en alguna área que si tocan en estación de lluvia habrá helada y se congelarán las papas.

El charango es más que todos el instrumento de los jóvenes solteros y extremadamente importantes para el cortejo. En una fiesta de buen charanguista, esta siempre rodeado de mujeres, quienes igualmente son escenciales para la música. Un huayño nunca es completo si faltan las mujeres para cantar, y durante las fiestas se toca el charango (o la guitarrilla) y se canta todo el día y toda la noche en "chicherias" y bares de alcohol, bailando en círculo, o corriendo por las calles formando círculos en las esquinas.

Igualmente para caminar largas distancias el charango o guitarrilla proporcionan un medio excelente de compañía y de pasar el tiempo y son pocos los jóvenes campesinos que se vean caminando sin uno.

SIMBOLISMO Y ASOCIACIONES

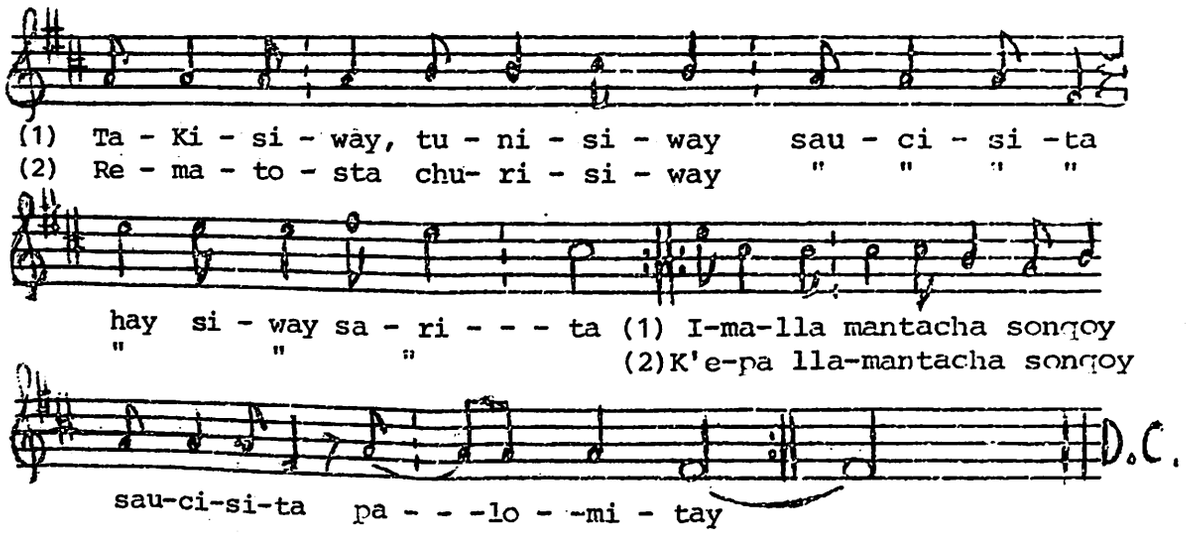
Los instrumentos de cuerda en el Norte de Potosí, están primariamente asociados con la recreación y el cortejo, sus simbolismos son menos específicos que los de los instrumentos de viento. Sin embargo, la letra de los huayños que los acompaña parece tener considerable importancia en el ciclo de la agricultura.

CLASES Y FORMAS MUSICALES

En muchas áreas hay una diferencia fundamental entre los huayños de la estación de lluvia y la seca. Ejemplo: formalmente entre los Laymis, los Huayños de la - estación de lluvia son cantados en el lenguaje Aymara más tradicional, mientras que en las estaciones de verano son cantados en Quechua.

Particularmente en la zona de Chayanta, las palabras "Siway saucisita", y nom -- bres de flores como "Rosasay" aparecen frecuentemente en los caracteres de huayños de la época de lluvia (Todos Santos, Carnaval). Estos huayños son acompañados usualmente por guitarrillas y tienden a tener unos pocos versos repetidos intercambiados por un coro en la forma: AA BB.

(5) Huayño - (Tikanoma) Comunidad Sacaca
Candelaria 2 de febrero.



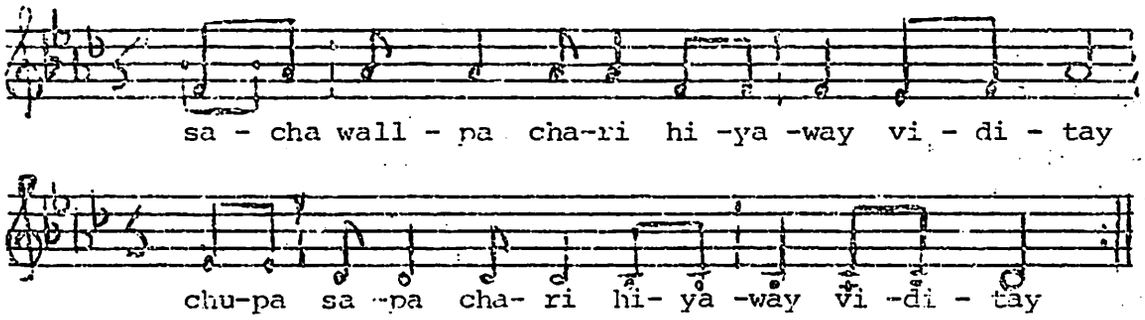
TRADUCCION

Ayúdame a cantar, ayúdame a bailar
saucisita, hay siway sarita,
ayúdame a poner las palabras (en la canción)
hay siway sarita,
Por qué es mi corazón así? Saucisita
palomita.
1 Va atrás mi corazón 1 Saucisita palomita

En contraste los huayños de la época seca (invierno) de esta área a menudo incluye palabras "hiyaway vidita, "hiyaway" tiene claramente sentido no específico = "Un pedazo, huayño" o una exclamación ej. un grito oído tal vez durante el "Tinku"."Vidita", a menudo pronunciando "wiritay" es una corrupción de la palabra en español "vida".

Irónicamente este tipo de huayño es cantado durante el invierno, cuando la época de agricultura está muerta. La forma musical usualmente consiste en una pequeña frase seguida de otra similar de respuesta, ambas terminando con una o ambas palabras anteriormente mencionadas.

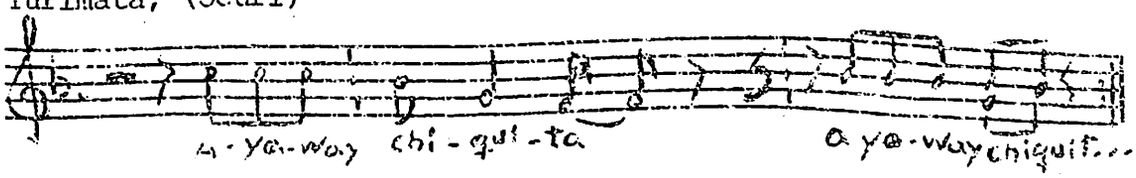
A pesar de que hay una pequeña variación musical, las palabras toman prioridad y contínuamente cambian como si cantaran una historia, los ejecutantes a menudo improvisando palabras que van con la ocasión. Entre estas serios o versos el charango se toca al mismo tiempo del zapateo enérgico.

(6) Chicopukusuku Estancia, (Laymi)
Fiesta de San Juan, Carasi (24/6)

hiyaway viditay

Sacha wallpa chari	Arbol gallina deber ser
Chupa sapa chari	todo cola debe ser
"	"
Imaman jamunchis	A que hemos venido?
Takey tusuj chari...	a cantar a bailar debe ser
Maymanta chaymanta	De dónde? de allá
Ch'ila Carasiño	pequeña carasiño
"	"
Nita caraseño	Tampoco caraseño
Ch'ila jamayitu	pequeño janayitu
Maymanta chaymanta	De dónde? de allá
Ch'ila janayitu	Tampoco janayitu
Nita Janayitu	Tampoco janatitu
Chila Chukichambi	Pequeño Chukichambi
"	"

En el sudeste de la región (Ocurí Micani) se usan cuatro órdenes de cuerdas para el charango, se toca un diferente estilo y ritmo de huayño. La letra es cantada en cortas frases de compás casi como pregunta y respuesta, contínuamente cambiando la narración o improvisación según la ocasión. En el zapateo, entre los versos cantados, el charango se lo toca con un rápido estilo de rasqueo, mientras los cantantes bailan, a menudo con movimientos pequeños, rápidos y repetidos de un pié mientras el otro se mueve apenas.

(7) Huayño Kanchis Blanco. Comunidad
Yurimata, (Ocurí)



	Traduccion
Ayaway Chiquita	
Ayaway Chiquita	(Hiyaway) Chiquita
Ayaway Chiquita	(Hiyaway) Chiquita
"	"
Fiestaman ripuschaycu	A la fiesta estamos yendó
Ayapuni chiquita	hay siempre chiquita
"	"
Ripuna chiquita	vamos chiquita
chincana chiquita	no hay que perder chiquita
"	"
Charango	
Makaway hinata	Pégame así
asiway hinata c	reíme así
"	"
Sapa laditullapi	En cada lado
hina laditullapi	Así en mi lado
"	"
Chaypuni hinapi	Esto siempre es así
hina casadupuni	así casado siempre
"	"
Charango	
Sapa mama fiestapi	Cada mama en la fiesta
iskay ramantapis	dos ramas aunque sea
"	"
uskallapi casado	es un ahujero casado
puku pukunkama	soplar hasta soplar
"	"
Phiska puku pipis	Aunque en 5 soplas
iskanhuanpis kanman	dos más puede haber
"	"
Phiska ruku pipis	Aunque en 5 resbalones
chikan karay kanman	tan grande puede ser
"	"
Charango	
Charango karajo	Charango karajo
imapaj casarayki	Para qué te has casado?
"	"
Piwanpis ari	Con cuien sea
casarachinayki	debes hacerle casar
"	"
Hina casun nispaj	Así a estar diciendo
casarachiwanki	me has hecho casar
"	"

CANTO

Las mujeres son consideradas las principales cantantes, pero también los hombres cantan: el estilo del canto incluye muchos glissandos que particularmente aparecen al final de la frase. Un rasgo distintivo de estos huayños es la alta tensión en tonada por las voces de las muchachas cuando cantan la octava. También los hombres cantan en falsete, especialmente en el área de Ocurí. Al igual que en la música instrumental, nunca se usan armonias vocalizadas (e. 3as y 6as) aunque un simple ejemplo de imitación canónica ha sido encontrado. Todas las melodías en

la región están al unísono en octavas paralelas. (Lichiwayus, Tarkas y sicuris tocan en 4as y 5as paralelas).

FORMAS DE DANZA

Los huayños en charango o guitarrilla se bailan generalmente por los cantantes en círculos a veces alrededor del charango moviéndose en sentido del reloj, y en sentido contrario, o bailando en el sitio. Entre los versos cantados, los que cantan bailan el zapateo, y puede ser muy enérgico en algunas regiones y claramente pausado en otras. En el área Norte de Sacaca las mujeses a menudo saltan con los dos pies juntos durante estas secciones manteniendo su cuerpo y brazos casi inmóviles.

Otras veces los grupos corren a través de las calles formando círculos en cada esquina. Grandes grupos a menudo forman un círculo en la plaza principal del pueblo durante la fiesta, el que toca el charango o guitarrilla al centro, rodeado de bailarines quienes se tienen de las manos o cruzan alternando manos. Los bailarines van hacia adentro y fuera del centro, circulan en ambas direcciones, se mueven cruzando la plaza (manteniendo el círculo), en una danza salvaje, exuberante y veloz.

4. Guitarrillas

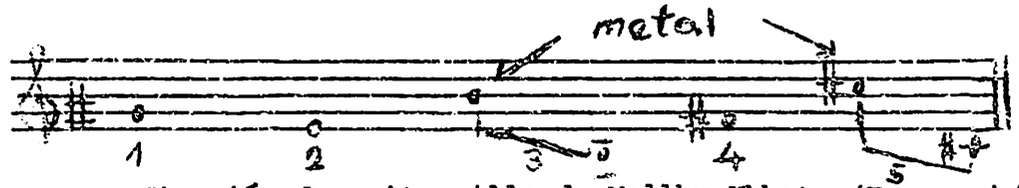
Para guitarra (guitarra de lluvia), Guitarra, Talachi (quchua), khonkhota (aymara) Charanguito de Carnaval, Guitarrón.

HISTORIA

Como el charango la guitarrilla es definitivamente basada en influencia colonial, pero la técnica de tocar y su construcción es diferente a la guitarra o vihuela europea.

DESCRIPCION TECNICA

Tiene un pequeño número (5-6) de trastes muy elevados, y originalmente se usaban cuerdas de tripa, las cuales han sido reemplazadas por nylon, juntamente con algunas de metal. El instrumento tiene cinco órdenes de cuerdas y una afinación principal, según la afinación de la cuerda de más abajo (bordona) ya sea que esta se encuentre en la octava alta o la baja, se llamará "tara" o "k'ewa".



Afinación de guitarrilla de Mallku Kkhota (Toracari/Sacaca)
(Todas las cuerdas de nylón, excepto las indicadas).

En el área de Ocurí existen también dos afinaciones llamadas "antes de Temble" y "Diablo". De las cinco órdenes de cuerdas hay amplias variaciones a través de la región, en el número de cuerdas duplicadas en cada órden, siendo difícil encontrar dos instrumentos con similares combinaciones. Los instrumentos varian mucho en la forma y tamaño, el más grande de caja profunda se llama guitarrón, y la variedad más pequeña, usando cuerdas enteramente metálicas, es de la misma forma un poquito más grande que el charango de Anzaldo.

Como charango de campesio, la guitarrilla se rasguea con un solo dedo y relativamente en un ritmo lento, tocando acordes para acompañar el canto pero a menudo aproximándose a la melodía (con acordes) durante la acción del zapateo. Rara vez se usan más de seis posiciones de acordes (pisadas) y en la mayoría no pisan más que una sola cuerda; se considera más fácil que tocar el charango.

CONSTRUCCION Y ORIGEN

Material: álamo (local) pino (minas).

La mayoría de los instrumentos están hechos en Pocoata, aunque hay algunos campesinos que los hacen en otras áreas. A menudo las guitarrillas están decoradas con colores brillantes y casi siempre mantienen un diseño con motivos de plantas en la parte superior de la caja enfatizando su asociación con la fertilidad y la producción agrícola.

EPOCA DEL AÑO Y OCASION EN QUE SE TOCA

Las guitarrillas se tocan durante la época de lluvia (Noviembre a Marzo) y como los pinkillos se considera que le creceran cuernos como el diablo si se toca en la época seca, inclusive cuando sea el caso de provocar la continuación de la lluvia. Sin embargo con el nuevo tipo de huayño político se toca en festivales y demostraciones, se lo puede oir tocando en combinación con el charango alrededor de todo el año.

Este instrumento se vuelve un exacto reemplazante del charango durante la época de lluvia. (Aunque tiene un simbolismo diferente) y es usado en el mismo contexto, con igual importancia en el cortejamiento, el canto y el baile.
Los huayños, sin embargo están confinados usualmente a la "Saucisita" (como el charango previamente discutido en el acápite 3.-)

REUNION ANUAL DE ETNOLOGIA *

1 9 8 7

FIESTAS TRADICIONALES AYMARAS

Roberto Fernández Erquicia
Museo Nacional de Etnografía y Folklore

INTRODUCCION

El trabajo que presentamos es un avance de investigación sobre fiestas tradicionales aymaras.

En Bolivia, los Aymaras tienen una población estimada en 1.200.000 habitantes y constituyen, junto a los Quechuas, las mayorías étnicas del país. Tienen su territorio en el altiplano de los departamentos de La Paz, gran parte de Oruro, norte de Potosí y algunas poblaciones en los valles de Cochabamba y Chuquisaca (Díez, 1986).

Investigamos las fiestas tradicionales aymaras siguiendo los siguientes criterios de trabajo:

1. Cuando hablamos de fiestas tradicionales nos referimos a las fiestas santorales que, a lo largo del año, celebran las comunidades campesinas aymaras con participación de autoridades políticas, sindicales y pueblo en general.

2. Consideramos su estudio importante, porque los sistemas de fiestas, que muestran una percepción particular del tiempo y el espacio, tienen relación con antiguas divinidades andinas que influyen en la agropecuaria, los fenómenos naturales y la organización política, religiosa y social de las comunidades campesinas aymaras.

3. Los datos recogidos provienen de las siguientes fuentes:

a) Investigaciones de campo en poblaciones rurales del altiplano norte de La Paz.

b) Archivos sobre fiestas existentes en el Centro de Documentación Antropológica del Instituto Nacional de Antropología y Biblioteca Especializada del MUSEF.

c) Bibliografía referida al tema, especialmente Van Den Berg (1985, 1987) y Layme (1982).

Desarrollamos el presente trabajo partiendo de consideraciones teórico-metodológicas sobre la tradición oral y la ideología religiosa. Luego analizamos a las fiestas tradicionales y sus connotaciones sociales y rituales. Seguidamente presentamos un calendario parcial de las fiestas tradicionales en relación a las estaciones climatológicas, actividades agropecuarias, rituales e instrumentos musicales.

---

* Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz-Bolivia (25-27 Agosto)

Respecto a este último aspecto, existiendo una inmensa variedad de instrumentos musicales con distintas denominaciones, diferenciamos en términos generales a aquellos propios de época de sequía y de lluvia. No hemos incluido a las orquestas de instrumentos de cobres ni danzas que requieren un tratamiento especial.

Concluimos con algunas consideraciones sobre las fiestas tradicionales.

Siendo este trabajo un avance de investigación, algunas aseveraciones pueden ser válidas para unas comunidades y para otras no, porque entre ellas puede haber diferencias y peculiaridades propias.

1.0 LA TRADICION ORAL

Considerando a la tradición como "una categoría socio-sicológica que refleja relaciones sociales estables, fijadas en actos y conductas de los hombres, que han surgido a partir del ser social y que se transmiten de generación en generación" (Pronicheva en: Cáceres 1976: 161); es a través de este recurso, transmitido en forma oral, que las comunidades campesinas andinas se cohesionan, reunen y transmiten su cultura y experiencia histórica.

Así, las prácticas culturales transmitidas mediante la tradición oral, que forman parte de la ideología andina, sólo pueden ser comprendidas en función de los procesos históricos por los que tuvieron que pasar.

Desde la conquista hasta nuestros días las comunidades agrarias andinas reinterpretaron y reelaboraron las manifestaciones culturales e ideológicas externas de acuerdo a su propia historia y concepción del mundo, dándole así, su propia característica manifestada actualmente en su identidad.

En este sentido, la actual identidad andina es resultado de un cruento proceso histórico que trataba de satisfacer las necesidades del sistema de opresión colonial y, posteriormente, republicano.

Este proceso estructural, a nivel ideológico se manifiesta en la contraposición de dos concepciones del mundo: la andina y la occidental. Sin embargo, la cultura e ideología dominantes no lograron avasallar totalmente a la cultura andina, que hasta nuestros días mantiene diversas prácticas culturales relacionadas a su antiguo calendario agrícola, sus dioses, ritos de paso y otros.

En este contexto se inscriben los sistemas de fiestas que conforman los calendarios tradicionales.

2.0 RELIGION E IDEOLOGIA

Resulta problemático definir en el campo de las ciencias sociales a la fiesta. Sin embargo, para aproximarse a una interpretación de ella, debemos construir un modelo de análisis sobre la religión y la ideología, porque es en este campo que se inscribe, en sus variadas formas, la fiesta.

En este sentido hagamos algunas consideraciones sobre la religión y la ideología.

Genéricamente la religión, como hecho sociológico, es un sistem de ideas sobre la realidad. O, dicho de manera más explícita, es "un reflejo fastástico de lo real en la mente de los hombres" (Godelier 1978: 346) y no está al mar

gen de la historia y la sociedad, transformándose conforme se transforman éstas.

Por su parte, la ideología designa en términos generales a "una 'representación' de la relación imaginaria entre los individuos y sus condiciones reales de existencia" (Althusser, 1979: 123), que incluye a las ideas jurídicas, políticas, morales, filosóficas y religiosas históricamente determinadas.

Es por esta razón que la religión constituye una parte de la ideología.

Feuchtwang (1977) para analizar la religión parte del hecho de que "toda actividad social tiene un contenido ideológico por el hecho de que se la utiliza con ciertas intenciones y con cierta conciencia" (p. 92), que repite y reproduce las relaciones de producción de la formación social. Y estas formas de reproducción de las relaciones de producción -añade- "se manifiestan en diversas ocasiones y organizaciones como un calendario de fiestas, un sistema de capillas locales o un sistema educativo, establecidos específicamente para la repetición y reproducción de las ideologías" (ibid).

Otro autor que trata el tema de la religión desde el punto de vista de la antropología social es M. Godelier (1978).

Para este autor, la religión se origina en épocas remotas a partir de las cuales el hombre representa de diversas maneras ante su conciencia a la naturaleza. Godelier señala los siguientes criterios teórico metodológicos para analizar los hechos religiosos:

1. "En principio, ésta (la naturaleza) aparece como un dominio de poderes misteriosos y superiores a él. (En esta representación...) el hombre primitivo piensa la naturaleza por ANALOGIA, el pensamiento primitivo piensa espontáneamente la naturaleza de forma análoga al mundo humano. (Esa analogía...) representa las fuerzas y las realidades invisibles de la naturaleza como SUJETOS, es decir, como seres dotados de conciencia, de voluntad, que se comunican entre sí y con el hombre. La naturaleza -prosigue-, por encima de sus apariencias materiales, se puebla para la conciencia de transmundos imaginarios habitados por sujetos ideales que personifican las fuerzas invisibles, los poderes superiores y misteriosos de la naturaleza" (p. 333).

2. "Las idealidades creadas por el pensamiento humano que reflejan de una manera fantástica e ilusoria las condiciones materiales de existencia, aparecen como sujetos semejantes a los hombres pero con poderes superiores de acuerdo a diversas jerarquías de dioses" (ibid".

3. Estas idealidades que el hombre crea de acuerdo a sus condiciones materiales de existencia se presentan "como un mundo coherente y organizado de representaciones ilusorias" (ibid), que influyen sobre la práctica y conciencia humanas y son representados en diversas formas materiales e ideales.

4. La religión tiene dos formas de existencia:

a) "Bajo una forma teórica (representación-explicación del mundo)" y;

b) "Bajo una acción práctica (acción mágica y ritual sobre lo real), por consiguiente, como medio para explicar (...de manera ilusoria) y para transformar (de manera ... imaginaria) el mundo" (p. 336).

5. La religión no es solamente una representación ilusoria en sí misma, sino que al ser creada de acuerdo a las condiciones reales de existencia de los hombres, va unida a una serie de restricciones y sanciones "que se convierten en deber para los hombres y en una acumulación de poder de los dioses" (ibid).

Aplicando estos criterios el análisis de los sistemas de fiestas aymaras, podemos considerar que las actividades agropecuarias van unidas a rituales en que el pensamiento por analogía hombre -naturaleza- seres ideales se manifiesta en el culto a la Pachamama, Mallkus (cerros sagrados), Uywiris (protectores de comunidades, tierras de pastoreo, ríos, etc.), Achachilas y demás componentes del panteón religioso andino.

3.0 FIESTA Y SOCIEDAD

Podemos considerar a la fiesta como la forma práctica de la religión, en que los participantes festivos realizan acciones rituales y mágicas sobre lo real para relacionarse en forma recíproca con lo sagrado.

Al romper con la vida cotidiana de los hombres y al establecer un vínculo ritual con los seres divinos, la fiesta conforma un Tiempo Sagrado o una hierofanía como señala M. Eliade (1976), que separa radicalmente lo profano y lo sagrado, rompiendo con lo real.

Pero siendo el campo ideológico también un campo de conflicto, es en la fiesta donde se manifiestan las siguientes connotaciones sociales observadas por Montes (1986: 317):

1. La fiesta constituye"un instrumento de liberación, porque a través de este acto, en el caso de las comunidades indígenas, los dioses andinos vuelven a ocupar el lugar de preponderancia que les fue arrebatado por la conquista".

2. Constituye también un instrumento de opresión, porque "al dar rienda suelta a todos los impulsos reprimidos, la fiesta es una válvula de escape que disipa toda tensión acumulada durante un año de dominación y la hace soportable hasta que la siguiente festividad vuelva a abrir las compuertas. Añade este autor que, la fiesta "es una suerte de tributo ritual pagado a las divinidades que representan al opresor y legitiman el orden establecido, y en consecuencia reafirma simbólicamente las relaciones de explotación. Además la fiesta en sí misma refuerza las diferencias sociales, pues los cargos, precedencias y privilegios religiosos dentro de la jerarquía socioreligiosa se otorgan según el status económico y el prestigio de los participantes".

3. A lo anterior podemos incluir la racionalidad económica andina manifestada en los gastos económicos rituales que se realizan a través del Presterío y las instituciones de reciprocidad que funcionan a nivel económico ritual, como la Mink'a y el Ayni. Esta racionalidad económica de prestigio es contrapuesta a la racionalidad económica capitalista acumulativa.

4.0 ALGUNOS COMPONENTES DE LA FIESTA ANDINA

Siendo la fiesta andina un complejo económico, político y religioso totalizante, resulta dificultoso percibir todos sus componentes, Sin embargo, podemos señalar algunos importantes:

1. Las bebidas alcohólicas

Un elemento esencial, aparte de la coca, son las bebidas alcohólicas (chica de maíz, de quinua, alcohol), que, al transformar la personalidad de la persona que ingiere, la traslada a un estado más próximo al campo sagrado.

2. La Ch'alla

Ceremonia que consiste en verter a la tierra alguna bebida alcohólica o sangre del animal sacrificado, ofreciéndola a la Pachamama que de esta manera permite y se integra a la fiesta protegiendo a quienes cumplen el ritual. Este acto fortalece los lazos de parentesco sanguíneo y ritual, cohesionando a la comunidad participante, puesto que, mediante la Ch'alla, personas inclusive desconocidas se integran al grupo.

3. La danza

Es una actividad colectiva de movimientos en que la personalidad de los danzantes se transforma debido a la acción que sobre ellos ejercen la comunidad, la tradición, las bebidas alcohólicas, el tipo de máscaras o vestimentas rituales que llevan, etc. Respecto a la danza, Pritchard (1975) señala que "la elación, energía y autoestima del danzarín están en armonía con los sentimientos de sus compañeros danzarines y este armónico concierto de los sentimientos y acciones individuales produce la máxima unidad y concordancia de la comunidad que es intensamente sentida por cada miembro" (p. 181-83).

La gran variedad de danzas andinas existentes como son los Arachis, Wiphalitas, Cambray, Sicuris y muchas más tienen un sentido ritual en que los danzantes se relacionan recíprocamente con los dioses andinos.

4. Las Máscaras

En las fiestas participan grupos de danzantes con máscaras. Estas representan a los antepasados, dioses y personajes míticos andinos. Quien se coloca una máscara o careta se transforma, ya no es el mismo, entrando a otro nivel de vida temporal, acaso sagrado.

Así, tenemos máscaras y caretas de cóndores, monos, Jukumaris y otros animales míticos; máscaras de Mistis (mestizos) y doctores españoles que satirizan a los opresores; y de héroes andinos como el Inca Atawallpa que revive la historia y el mito del Inkarey en la danza de los Incas.

5. Las cofradías

Estas instituciones que organizan las fiestas religiosas católicas fueron promocionadas por la iglesia a partir del siglo XVI, como una manera de contraponer, sin éxito total, la religión estatal colonial a la religión andina considerada "idólatra". Estas cofradías, que más tarde incluyeron a los Prostes y "Pasantes", en algunos momentos llegaron a poseer terrenos de cultivo propios para costear las fiestas (ver: Meyers y Celestino 1981).

6. Pasantes o Prestes

El Presterío podría considerarse como una institución económica tradicional de prestigio, redistribución y reciprocidad económica en la comunidad, culturalmente determinada y sancionada. Los Pasantes o Prestes son quienes costean la fiesta, recibiendo también ayuda económica mediante aynis. Esta responsabilidad recae en autoridades sindicales y tradicionales, y en matrimonios que tienen posibilidades económicas. Cohesionan su grupo familiar, incrementan sus lazos de parentesco ritual y adquieren respeto de la comunidad.

7. La música

Dejando de lado las bandas de instrumentos de cobres, podríamos diferenciar música e instrumentos propios de época de lluvia (Jallupacha) y de sequía (Awti).

En el primer caso tenemos pinquillos y charangos en toda su variedad, que son instrumentos musicales relacionados al agua o para pedir o detener lluvias. Son instrumentos que se interpretan a partir del mes de noviembre (pidiendo lluvias) hasta fines de marzo. Los pinquillos son utilizados para solicitar lluvias y las tarkas para detenerlas previniendo inundaciones.

Los demás meses del año se interpretan instrumentos abiertos como son las distintas variedades de sicus y kenas, a los que se añaden los pífanos.

Si acaso se interpretaran instrumentos musicales propios de época de lluvias en otra época podrían ocasionar granizadas o sequías prolongadas.

De esta manera, la música de pinquillos se identifica con la fertilidad y lo femenino y los sicus como complementación, con la sequía y lo masculino. Hay casos excepcionales en los cuales se interpretan ambos tipos de instrumentos a la vez, como son los matrimonios. En esta oportunidad, como sucede en la provincia Camacho, al día siguiente de realizado el matrimonio les corresponde realizar una fiesta a la familia de la mujer el próximo a la familia del hombre.

En la fiesta de la mujer se interpretan pinquillos y en la del hombre sicus.

5.0 OBLIGACION, SANCION Y RECIPROCIDAD EN LAS FIESTAS ANDINAS

La fiesta, al ser un ritual colectivo para relacionarse con los dioses andinos o santos católicos andinizados, que ocupan el lugar de los anteriores, reproduce a nivel ideológico la reciprocidad indígena. Es decir, si se cumple el ritual y los cargos de prestigio, la deidad en reciprocidad concederá los favores solicitados. Caso contrario, si la persona o comunidad no cumplen con el ritual, la deidad les castigará y no les ayudará, arruinando las cosechas, enviando plagas de gusanos, heladas y otros infortunios.

6.0 FIESTAS ANDINAS Y AGRICULTURA

Los sistemas de fiestas tradicionales andinos aymaras son manifestaciones ideológicas religiosas enmarcadas en el contexto de la agricultura, actividad principal de los campesinos andinos, que, para llevarse a efecto tiene que controlar o enfrentarse a fenómenos climatológicos (Van den Berg 1987).

En los andes existen dos épocas climatológicas: JALLUPACHA (época de lluvias) y AWTI (época seca). JALLUPACHA comprende la época de verano, desde el 21 de diciembre hasta el 21 de marzo. AWTI incluye las estaciones de APTHAPI (otoño), THAPACHA (invierno) y LAPAKI (primavera).

A lo largo del año se realizan fiestas en regiones donde existen varias comunidades, celebrando cada una de ellasuna fiesta principal y otras menores, constituyendo de esta manera sistemas de fiestas regionales que, pase a llevar nombres de santos católicos, sirven para realizar rituales de fecundidad del ganado, petición de lluvias, rituales de muerte, rituales políticos de cambio de autoridades, de siembra, de cosecha y otros.

Obviamente no todas las fiestas religiosas aymaras tienen las mismas características, existiendo diferencias entre regiones y pueblos.

En este contexto, tratamos de aproximarnos a la elaboración de un calendario de fiestas o sistema festivo aymara, en baseal calendario agrícola aymara elaborado por el Prof. Félix Layme (1982), todavía inédito, quien tuvo la amabilidad de proporcionarnos para la elaboración de este trabajo.

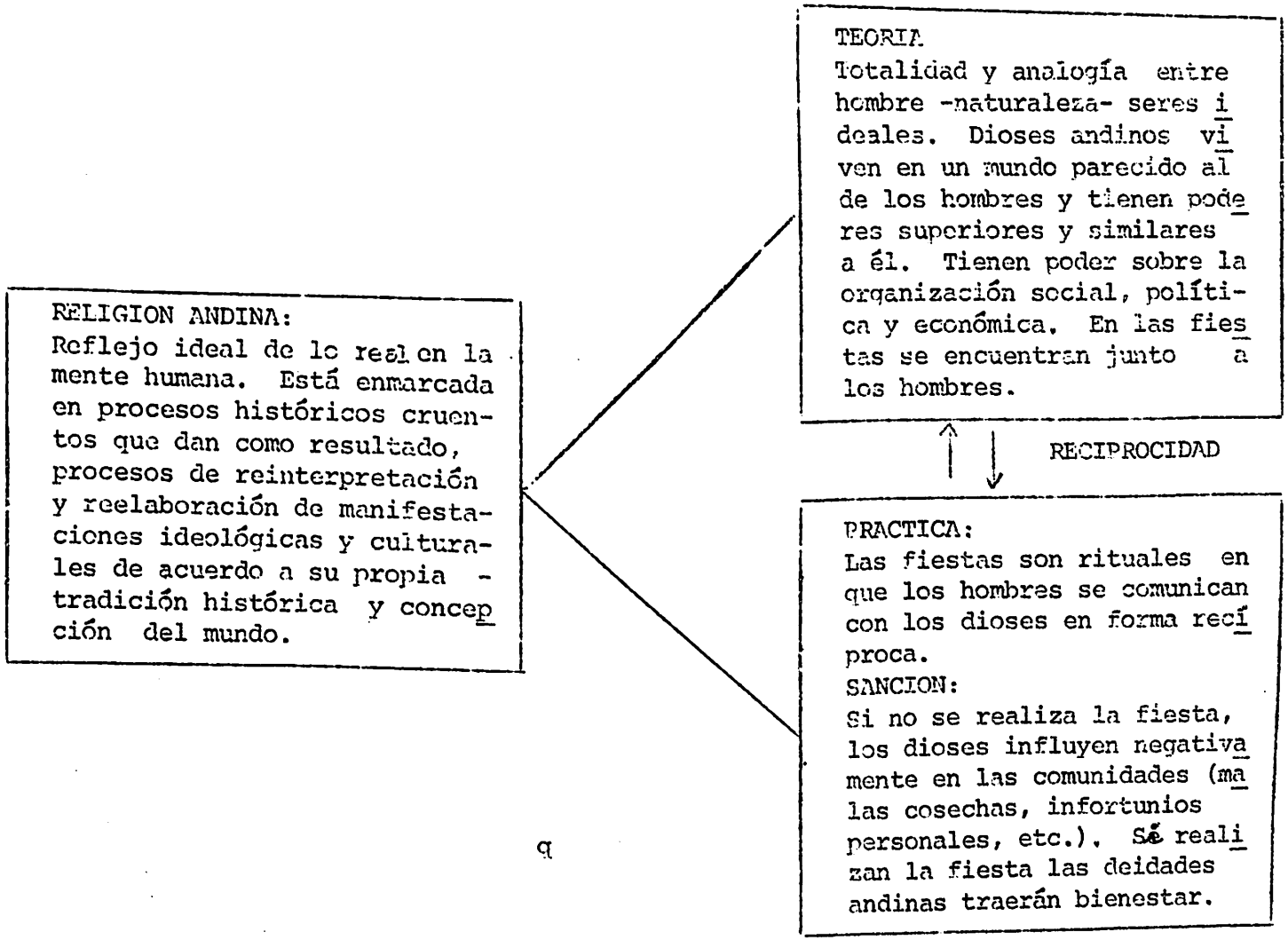
Dentro del calendario festivo aymara las fiestas principales son aquellas relacionadas al culto a la muerte (noviembre); Santiago, "santo relacionado al rayo e identificado con la antigua divinidad del trueno (Illapu)" (Van den Berg, 1985: 172); Carnavales, culto a la fecundidad; La Cruz, que se realiza el 3 de mayo fiesta de cosecha; Reyes en fecha 6 de enero que sirve para el cambio de autoridades políticas y Corpus Christi para agradecer por las cosechas, entre otras.

7.0 OBSERVACIONES FINALES

Resumiendo lo expuesto diremos que:

1. En el contexto de la ideología andina aymara, las fiestas podrían representarse de la siguiente manera:

I D E O L O G I A


RELIGION ANDINA:
Reflejo ideal de lo real en la mente humana. Está enmarcada en procesos históricos cruentos que dan como resultado, procesos de reinterpretación y reelaboración de manifestaciones ideológicas y culturales de acuerdo a su propia tradición histórica y concepción del mundo.
TEORIA
Totalidad y analogía entre hombre -naturaleza- seres ideales. Dioses andinos viven en un mundo parecido al de los hombres y tienen poderes superiores y similares a él. Tienen poder sobre la organización social, política y económica. En las fiestas se encuentran junto a los hombres.
RECIPROCIDAD
PRACTICA:
Las fiestas son rituales en que los hombres se comunican con los dioses en forma recíproca.
SANCION:
Si no se realiza la fiesta, los dioses influyen negativamente en las comunidades (malas cosechas, infortunios personales, etc.). Si realizan la fiesta las deidades andinas traerán bienestar.

2. La ideología andina religiosa manifestada en las fiestas constituye en elemento importante para la producción y reproducción de las comunidades campesinas.

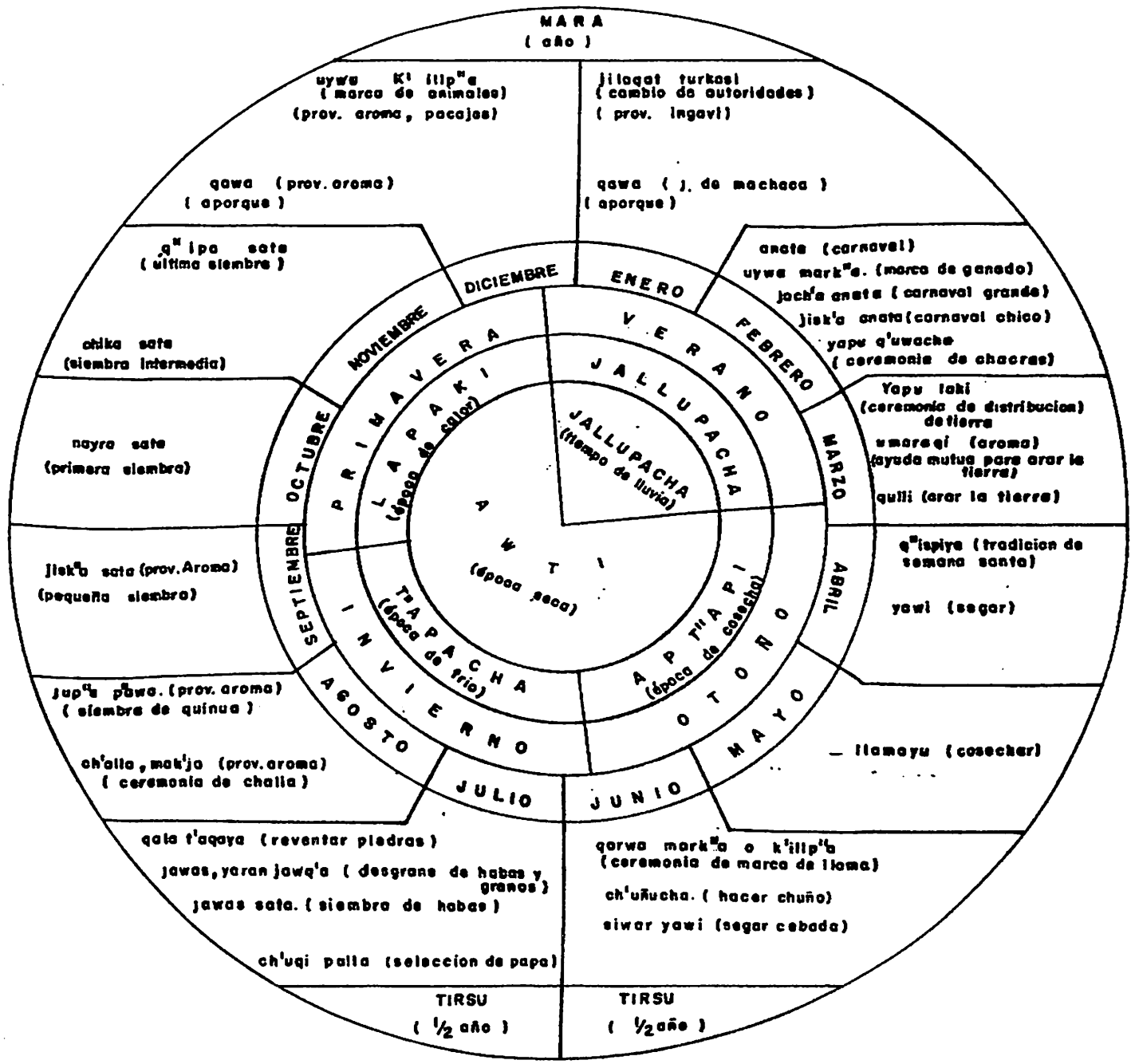
3. Como señalamos anteriormente, los sistemas de fiestas muestran, aparte de la percepción temporal, formas ritualizadas de organización política y social, fuente de memoria histórica, control de fenómenos naturales, culto a los antepasados y organización del trabajo agrícola y pecuario, entre otras posibilidades de interpretación.

4. Todo lo anterior, abstrayendo las connotaciones de dominación que también existen en los sistemas de fiestas (culto a divinidades opresoras y diferencias económicas, principalmente), hacen de los sistemas de fiestas tradicionales instrumentos ideológicos contestarios frente a la ideología dominante.

5. Sin embargo, en la actualidad, las fiestas, tal vez último reducto de pervivencia de la religión andina, que se mantuvo a través de siglos, se enfrenta en condiciones desfavorables a nuevas formas de alienación cultural como son las múltiples sectas pseudo-religiosas que, como condición para implementar proyectos agropecuarios, prohiben participar a sus seguidores en las fiestas, desestructurando de esta manera a las comunidades andinas y sus instituciones ancestrales, ocasionando luchas internas, fraccionalismo y promoviendo el individualismo.

6. Por estas razones anotadas y muchas más, debemos entender que los sistemas de fiestas, no son objeto turístico ni exótico propio para mercantilizarlos, sino que, siendo resultado de cruentos procesos de opresión a la cultura andina se constituyenen un instrumento de identidad y liberación.

CALENDARIO AGRICOLA AYMARA



Fuente: Layme Pairumani (1982)

S I S T E M A D E F I E S T A S T R A D I C I O N A L E S

A Y M A R A S

Roberto Fernández Erquicia
M.U.S.E.F.
1967

EPOCA	ESTACIONES CLIMATOLOGICAS		MESES	ACTIVIDADES AGRICOLAS Y PECUARIAS	FIESTAS PRINCIPALES	INSTRUMENTOS MUSICALES	TIPO DE RITUALES
AWTI (EPOCA SECA, SE IDENTIFICA CON LO MASCULINO)	THAPACHA (EPOCA DE FRIO)	INVIERNO	JUN	. Elaboración de chuño y tunta	24. San Juan	INSTRUMENTOS AEROFONOS ABIERTOS: QENAS DE DISTINTAS VARIEDADES. INSTRUMENTOS RELACIONADOS A LA SEQUEDAD Y LO MASCULINO.	MARKHA (marcación) de llamas y ovejas. Pronósticos para el año agrícola.
			JUL	. Siembra de habas, arvejas, tarwi . Desgrane de habas y granos	16. Virgen del Carmen 25. Santiago 26. Santa Ana		Rituales para la procreación de caballos, ovejas y llamas. Carreras de caballos. Culto a Illapa, divinidad andina identificada con el trueno para que proteja y no arruine los sembradíos
			AGOS	. Siembra de papa temprana y quinua	1. WAXT'A a la Pachamama 5. Virgen de las Nieves 10. San Lorenzo 15. Asunción 23. Santa Rosa 24. San Bartolomé		WAXT'AS (ofrendas) a la Pachamama con motivo de la siembra. Sacrificios de llamas y ovejas a la Pachamama para obtener buenas cosechas
			SEPT	. JISK'A SATA (pequeña siembra) . Siembra de papa en las alturas, para chuño y tunta . Siembra de quinua, arveja y cebada . Esquileo de animales	8. Natividad 14. Exaltación 24. Señora de las Mercedes 28. San Miguel		Rituales de siembra
	LAPAKI (EPOCA DE CALOR)	PRIMAVERA	OCT	. NAYRA SATA (primera siembra) de papa . Esquileo de animales . Limpieza de acequias	4. San Francisco 7. Rosario 19. San Pedro y San Pablo		Rituales de siembra en los que ofrendan ritualmente a bueyes. Rituales contra enfermedades
			NOV	. CHIKA SATA (siembra intermedia) de quinua . Mercado de ganado . QHIPA SATA (última siembra)	1. Todos Santos 2. Difuntos 11. San Martín 30. San Andrés	INSTRUMENTOS AEROFONOS CLARADOS: PINQUILLOS DE DISTINTAS VARIEDADES. SON UTILIZADOS PARA ATRAER O PARAR LAS LLUVIAS. INSTRUMENTOS RELACIONADOS A LA FERTILIDAD Y LO FEMENINO EN ALGUNOS LUGARES INTERPRETAN CHARANGOS Y GUITARRILLAS.	Rituales de muerte. Los difuntos vuelven al mundo de los vivos donde permanecerán hasta carnavales (O. Harris, comunicación personal).
			DIC	. Aporque . Cuidado de cultivos	4. Santa Bárbara 8. Concepción 25. Natividad		Rituales de petición de lluvias, ocasión en que degüellan llamas y ovejas, predicción año agrícola viendo vísceras de animales sacrificados Rituales contra el granizo y heladas
JALLUPACHA (TIEMPO DE LLUVIAS, SE IDENTIFICA CON LO FEMENINO)	JALLUPACHA (TIEMPO DE LLUVIA)	VERANO	ENE	. Aporque . Cuidado de cultivos	6. Reyes 20. San Sebastián 24. Nuestra Señora de La Paz		Rituales políticos de cambio de autoridades tradicionales, sindicales y estatales. Rituales para prevenir inundaciones (S. Sebastián)
			FEB	. Cruce y apareamiento de llamas y alpacas . Actividades de pre-cosecha	Carnaval o ANATA Compadres Comadres Miércoles de ceniza Domingo de Tentación		Rituales de fertilidad. CH'ALLA de sembradíos, casas, vehículos, animales y bastones de mando. Ritualización del poder, territorio, fertilidad de la tierra, ganado y dinero. Degüello de llamas y ovejas en pago a la Pachamama.
			MAR	. Primera cosecha . AYNIS (sistema de cooperación recíproca)	8. San Juan de Dios 19. San José 30. Domingo de Ramos		Rituales de cosecha
AWTI (EPOCA SECA)	APTHAPI (EPOCA DE COSECHA)	OTOÑO	ABR	. Cosecha de papa y ocas	Semana Santa 25. San Marcos	INSTRUMENTOS AEROFONOS ABIERTOS: QENAS DE DISTINTAS VARIEDADES Y PIFANOS. INSTRUMENTOS RELACIONADOS A LA MASCULINO	RHISPIVA, robo ritual de mujeres en edad de hacer hogar el día Viernes Santo; además de robos rituales de chacras aprovechando que Dios ha muerto"
			MAY	. Trilla de quinua, cañahua y otros cereales	15. San Isidro Espíritu Corpus Christi		Agradecimiento a la Pachamama Ofrendas (T'INKA) Consumo de llamas y ovejas. HUAYA (enfermedad) a Pachamama y Achachilas Ofrendas de agradecimiento a la Pachamama por las cosechas y la fecundidad del ganado
			JUN	. Selección de papas . Marca de llamas . Segar cebada			

BIBLIOGRAFIA

ALTHUSSER, Louis 1979 — LA FILOSOFIA COMO ARMA DE LA REVOLUCION. Cuadernos de Pasado y Presente No. 4, Novena edición, México.

CACERES, Jaime 1983 — LA TRADICION COMO COHESIONADOR DE LA ECONOMIA AGRICOLA. en: Antropología Cultural, Jornadas Peruano-Bolivianas de estudio científico del altiplano boliviano y del sur del Perú. Casa Municipal de la Cultura Franz Tamayo. La Paz. pp. 159-167.

CHAMORRO, A. y DIAZ, M. del C. — ENFOQUE INTERDISCIPLINARIO PARA EL ESTUDIO DEL SISTEMA DE FIESTAS. en: Revista INIDEF No. 6 - Caracas, diciembre, pp. 55-62.

DIEZ ASTETE, Alvaro 1986 — MAPA ETNOLISGUISTICO DE BOLIVIA. Suplemento de Revista Arinsana No. 1, abril. Cuzco.

D'HARCOURT, Marguerite y Raoul 1959 — LA MUSIQUE DES AYMARA SUR LES HAUTS PLATEAUX BOLIVIENS. en: Journal de la societé des americanistes. Nouvelle Serie. Tomo XLVIII. París. pp. 5-133.

ELIADE, Mircea 1976 — EL CHAMANISMO Y LAS TECNICAS ARCAICAS DEL EXTASIS. FCE. México

FERNANDEZ, Roberto 1985 — LA FIESTA ANDINA DE LOS DIFUNTOS. MUSEF. La Paz.

FEUCHTWANG, Stephan 1977 — LA INVESTIGACION DE LA RELIGION. en: Análisis marxista y antropología social. Maurice Bloch - (comp). Anagrama. Barcelona. pp. 79-102.

GODELIER, Maurice 1973 — ECONOMIA, FETICHISMO Y RELIGION EN LAS SOCIEDADES PRIMITIVAS. Siglo XXI, Madrid.

GUAMAN POMA DE AYALA 1980 — EL PRIMER NUEVA CORONICA Y BUEN GOBIERNO. Edición crítica de John Murra y Rolena Adorno, Tomo I, Siglo XXI. México

LAYME PAIRUMANI, Félix 1982 — DICCIONARIO BILINGUE AYMARA-CASTELLANO, CASTELLANO AYMARA. Inédito, La Paz.

MEYERS A. y CELESTINO, O. 1982 — LAS COFRADIAS EN EL PERU: REGION CENTRAL. Iberoamerikane Reihe. Frankfurt - Main.

MONTES, Fernando 1986 — LA MASCARA DE PIEDRA. Ed. CEUB, La Paz

PRITCHARD, Evans 1975 — LA MUJER EN LAS SOCIEDADES PRIMITIVAS. Península. Barcelona

VAN DEN BERG, Hans 1985 — DICCIONARIO RELIGIOSO AYMARA. CETA-IDEA. Iquitos.

VAN DEN BERG, Hans 1987 — CALENDARIO LITURGICO AYMARA. en: Presencia Dominical, suplemento del periódico Presencia de domindo 25 de enero de 1987. pp. 7 y 11, La Paz.

REUNION ANUAL DE ETNOLOGIA *

1 9 8 7

ESTUDIO ETNOMUSICOLOGICO SOBRE LAS COPLAS DE PASCUA EN EL VALLE DE TARIJA

Gonzalo Iñiguez Vaca Guzmán

LUGAR DE INVESTIGACION: Pueblos de SAN LORENZO y PADCAYA (Departamento de Tarija).

FECHA: Marzo - Abril de 1986

COOPERANTES: Patrice Lecoq/Embajada de España en Bolivia.

PLAN DE INVESTIGACION

I. OBJETIVO

Ampliar el estudio "Etnomusicológico" de nuestro territorio, abarcando áreas extra-altiplánicas poco exploradas.

II. JUSTIFICACION

a) Se trata de un valle de singularidad "Etnico-musical", con sus propios medios expresivos, usos y costumbres.

b) Pueblo con gran riqueza musical, donde pervive el canto o "copléo" con reminicencias hispánicas y seguramente prehispánicas como máxima expresion musical.

c) Esta particularidad, en las formas expresivas musicales están en vías de perder sus valores auténticos y predispuestas a deformaciones.

d) Se hace necesario su "rescate" a tiempo, para su conocimiento y valorización, lo mismo que para su difusión y estudios comparativos a partir de su contexto cultural.

III. ELEMENTOS DE INVESTIGACION

a) La "copla", como expresión de sensibilidad estética

b) La copla y su relación con el "copleo español"

c) La copla como estilo

d) La Festividad y sus connotaciones pagano-religiosas

e) Los usos y costumbres durante ella

f) El comportamiento social

g) La Pascua antes y ahora

IV. FUENTES DE INVESTIGACION

a) De Laboratorio: Bibliográfica

b) De Campo: "In situ", durante la Pascua Florida en Tarija

---

* Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz - Bolivia. (25-27 Agosto)

V. SISTEMA DE RECOLECCION

a) Recolección de datos en Tarija

b) Recolección de "coplas" en cinta magnetofónica (San Lorenzo-Padcaya)

c) Documentación Fotográfica de La Pascua Florida (San Lorenzo-Padcaya)

VI. CONCLUSIONES

a) Interpretación del hecho folklórico

b) Interpretación de la copla como hecho poético

c) Interpretación etnológica del "coplero"

d) Difusión audiovisual y literaria

INVESTIGACION

I. CRONOGRAMA DE TRABAJO

Día 1 - Investigación y recopilación de datos (Tarija)

Día 2 - Investigación y recopilación de datos (San Lorenzo)

Día 3 - Trabajo de campo (San L renzo)

Día 4 - Trabajo de Campo (San Lorenzo)

Día 5 - Trabajo de Campo (Padcaya)

Día 6 - Trabajo de campo (Tarija)

II. MATERIAL UTILIZADO

(4) Tipos de fichas de Fiesta y anexos

(2) Máquinas fotográficas con lentes y flash (Nikon)

(2) Grabadoras Stereo (Sony)

(6) Películas Fujicrome

( ) Películas Kodacrome

(6) Cassettes Sony (60)

( ) Cassettes Sony ( )

INTRODUCCION

I. ASPECTOS GEOPALEONTOLOGICO

El valle de Tarija, esta inserto dentro de lo que se denomina: "Sierras Sub - andinas", que se encuentran bordeando en toda su extensión a la Cordillera Oriental de los Andes; morfológicamente, es una faja de tierras anticlinales y valles sinclinales alineados y paralelos entre sí, con una altura promedio entre 2.500 a 500 m.s.n.m.

Esta región subandina dentro de la cual se encuentra comprendido el valle tarijeño, pertenece geológicamente a la era cuaternaria, que fue el último de los grandes períodos geológicos donde se completa el total desarrollo de la humanidad, aunque este período geológico es de corta duración con relación a

los otros; la era cuaternaria ha sido teatro de fenómenos muy importantes como ser; la evolución de los grandes valles fluviales, produciéndose así el relleno aluvional de valles, formando sistemas de terraplenes aluvionales.

Este nuestro valle tarijeño, según mapa geológico elaborado por YPFB-Geobol - (1978), de acuerdo al proyecto ERTS-GEOBOL, nos dá para esta región subandina como composición cuaternaria: depósitos aluviales, fluviolacustres, coluviales terrazas, dunas (gravas, arcillas, limos, arenas).

Tarija con una altura de 1.950 m.s.n.m. y montañas que llegan a 4.000 m.s.n.m. nos proporciona además una riqueza paleontológica de gran magnitud e importancia para las Ciencias Naturales de Bolivia y el mundo. Desde antíguas épocas, se sabía de su riqueza fosilífera, cabe señalar entonces la crónica que nos entregara el R.P. Fray Manuel Mingo que dice:".. los R.P. Jesuitas remitieron desde aquí (Tarija) un cajón de dichos huesos y en el año pasado de 1874, por encargó del Gobernador de Potosí, Don Joaquin de Pino, se buscó y halló otra - grande porción de tales huesos para despacharlos a España..." El interés se acrecienta después de los numerosos viajes y estudios científicos europeos y americanos que realizan en la cuenca tarijeña, entre los cuales se encuentran: J. Jusieu, A. D'Orbigny, P. Gervais, el Baron Nordenskjold, Buffon, Humboldt, Weddel quién fué el primero en hacer excavaciones de importancia, pues en 1845 llegó a formar toda una colección, la misma que fue remitida al Museo del Louvre, otros investigadores fueron Florencio Ameghino, Burmeinster y Cuvier, M. Boule escribe su obra "Los Mamíferos Fósiles de Tarija" y nos explica la presencia de fósiles del terciario y aún del paleozóico en los altos de Junacas y - Carlazo. Este inmejorable material paleontológico ha enriquecido los más importantes Museos de Ciencias del mundo entero.

II. ASPECTOS ETNOARQUEOLOGICOS.

Es evidente que durante la época de los Señorios Post-Tiwanaku, hubo relaciones de intercambio y trueque entre los Lípez (Potosí) y los Tomatas que habitaban el valle, esto estaría determinado por varios aspectos, unos sería el tipo de cerámica clasificada por Ibarra Grasso como estilo "Tarija Inciso" cuya antiguedad no está datada pero probablemente sea de antes de Cristo y cuyas características están relacionadas con el estilo "Lipez inciso" de color terracota y gris, con signos geométricos escalonados incisos.

El intercambio entre pisos ecológicos existió y es evidente ya que esta relación de tipo económico se realizó con los Lípez quienes por sus "rutas de llameros" transportaban sal hacia los valles desde los salares de Uyuni. Así también lo hacían a otras regiones como ser hoy, el Norte Argentino y Chileno. El Señorío de los Lípez, obtenía a cambio, maíz, calabazas, madera y cañas para fabricación de instrumentos musicales, por excedentes de minerales, ganado y sal.

La cerámica "Tarija polícroma" según también el mapa arqueológoco de Ibarra - Grasso, nos dá una cerámica cuya antiguedad datarían aproximadamente del año - 1.000 d.C. y que tendría relaciones estilísticas con la "Mojoccya" inserta dentro de lo que se denomina "Horizonte Tricolor del Sur". También estaría relacionada la cerámica "Tarija polícroma" con el estilo "Chaco-santiageño" del - Norte Argentino, pues encontramos similitudes en sus características de color terracota pintado en fondo claro con dibujos geométricos en negro, rojo y marrón..

III. ASPECTOS ETNOHISTORICOS

No existen estudios lo bastante completos, de carácter científico sobre la etnohistoria del valle de Tarija, pero a pesar de esa carencia de material apropiado para la investigación actual, hemos podido recolectar algunos datos importantes que servirán a futuras investigaciones sobre nuestro asombroso valle.

Sabemos que a la llegada de los españoles, habitaban el valle de Tarija, la etnía de los Tomatas, que juntamente con otros grupos o pueblos tales como los Churumatas, Coimatas y otros, formaron parte del Señorío Post-Tiwanaku de los "Chichas", cuya nación lindaba al Oeste con los Línez (Señorío Mallku según Arellano-Berberian) y al Este con los Chiriguanos, famosa nación guerrera, que con sus incursiones helicistas asediaban contínuamente a los pueblos agro-alfareros ubicados a lo largo de las regiones subandinas correspondientes a la Cordillera Oriental o Real de los Andes y como consecuencia de esas desvastadoras invasiones, se dió lugar a la construcción de importantes fortificaciones (pukaras) para su defensa, tanto durante la época prehispaniza rreana como posteriormente en la colonia, donde se aplicó el plan de fundación de ciudades con este motivo defensivo; tal es el caso de la fundación de San Bernardo de la Frontera de Tarija por ordenanza del Virrey Toledo, el 4 de Julio de 1574.

La nación Chicha fue conquistada por la expedición de Tupaj Yupanki Inka, entre los años del 1471-1493, para formar parte del Tawantinsuyo, luego sabemos por crónicas que los Chichas con sus milicias tomaron parte activa en el ejército Inka para la conquista de Quito.

Esta valerosa nación, como consecuencia de la conquista incaica primero, y luego con la hispánica, sufrió cambios significativos, sin embargo todavía se conservan muchos de los rásgos culturales inalterados.

En el valle de Tarija, la etnía de los Tomatas, no conservó su propia lengua pués parece ser que fué totalmente absorvida por el "runa-simi" o quechua impuesto por los Inkas. Tal es así que aún se conservan algunas voces quechuas en el léxico del campesino tarijeño "Chapaco", pero debido a la corta permanencia incaica, luego se estableció el dominio linguístico hispano en los pueblos del valle tarijeño, pués actualmente el "Chapaco" habla castellano, salvo en las Provincias del Gran Chaco donde aún se conservan algunas lenguas de raíz guaranítica.

A la etnía denominada "Tomata" cuyo habitat es la actual provincia Cercado, podemos estudiarla desde el punto de vista de la antinómia tradicional entre individuos y sociedad, cuyas consecuencias dan como resultado un ensamble existente entre ambas, produciendo una variante étnica actual y regional que es genéricamente hablando "el Chapaco", quien nos dá si se quiere, un estilo cultural subregional con características propias, sobre todo en el arte musical y en sus propios usos y costumbres.

IV. ASPECTOS ETNOMUSICOLOGICOS

El aspecto en cuanto se refiere a las manifestaciones musicológicas del hombre lugareño, posee un amplio espectro para su investigación y explicación a raíz de una gran riqueza expresiva poético-musical en existencia. Para revelar los motivos que lo impulsan a ese peculiar modo de "expresarse" con dis-

tinto al de otros medios expresivos andinos, antes debemos plantearnos varias premisas, entre ellas en este estudio partiremos de la base en lo cual el arte tiene una "trama social" basada en la solidaridad familiar y étnica, que establece en este caso, como expresión musical los encuentros sociales como -- eran por ejemplo, la iniciación, los matrimonios, la distribución de los territorios de caza y siembra y luego a la venida de los españoles, se trasunta especialmente el arte de la copla en las fiestas de tipo religioso diversificándose por los aspectos puros y los importados, sobre todo en lo sagrado y lo profano.

Las manifestaciones musicales en el valle de Tarija en cuanto a encuentro social se refiere, basado en la solidaridad étnica, la encontramos bien manifiesta por ejemplo en la "rueda chapaca" danza de hombres y mujeres entrelazados por las manos y al compás de un "Tocador de caja" (1) y "erke (2) para la época de carnaval, otro ejemplo sería el "cañero" durante la Festividad de - San Roque, donde en forma pausada, rítmica y profunda recorre su itinerario entrecruzando su "caña" (3) con otros cañeros, estableciendo una comunicación coreográfico-musical de hondo sentimiento étnico. Es decir que el arte es un medio de comunicación de sentimientos y el hombre es el medio por el cual nosotros recibimos el mensaje.

En el proceso de la evolución folklórica tarijeña, tiene mucha importancia para el campo de la investigación la tradición oral de los pueblos. La escritura oral: en cuanto al aspecto "coplero" del hombre que canta los versos en - castellano, haciendo una conjunción del copleo traído de España y la forma casi metafórica con la que hoy introduce el verso, ese hombre campesino, el chapaco produce una representación de sus vivencias cotidianas y filosóficas.

Es de admirar y analizar, como ese "chapaco" crea a través de su copla todo - un sistema de signos y símbolos con un sentido armónico-musical-poético de - hermosas variaciones melódico-compositivas; el punto de arranque debe ir desde un aspecto comparativo, es decir se ha producido un proceso de racionalización e intelectualización desde antes enraizado en la expresión autoctona pura, hasta la llegada de influencias que vienen desde "lo español" (árabe) (4) esto se nota sobre todo en las inflecciones armónicas de tipo "morisco" en - las tonadas tarijeñas. De todas maneras la presencia de arte tan particular en un pueblo, es señal de evolucion y el valle tarijeño posee dentro de su patrimonio, un grado muy alto de expresión musical.

El mejor medio de conocer una cultura y comprenderla, es analizar la "personalidad básica" de sus integrantes, en este caso la "personalidad del chapaco" es un importante punto de arranque ya que su estructura es similar a la de todos los miembros de una cultura dada y según Lefort "...es en el seno de una personalidad básica donde las mismas instituciones cobran sentido y, la captación adecuada de aquella por el etnólogo es lo único que permite comprender la cultura que caracteriza..." esa personalidad básica de la que nos habla -

---

(1) Instrumento de percusión similar a un tambor, con "chirlera".
(2) Instrumento de viento que consiste en un cuerno de buey que en su parte - delgada lleva adosada una boquilla de caña hueca.
(3) Instrumento de viento que consiste en una caña bambú de 4 a 5 mts.de largo en cuyo extremo lleva una especie de cono encorvado trabajado en cuero.
(4) En realidad mucho de lo que se cree como "aporte hispánico", es en verdad aporte árabe; ya que los españoles lo asimilaron a raíz de la ocupación islámica durante varios siglos y que fuera transmitida a nuestro continente - por la conquista.

Lefort, muy bien podríamos adoptarla como punta de lanza en este estudio, la tradición agroalfarera del chapaco es similar a la de todos los habitantes de los valles subandinos, en lo que a nuestro criterio existe una variante sustancial, es en algunas de sus manifestaciones particulares como ser las de carácter poético y musical sobre todo.

DESARROLLO DE LA FIESTA

I. INTRODUCCION

En la ciudad de Tarija y en distintos poblados del departamento, la Festividad de La"Pascua Florida" es una tradición de antígua data, festejándose año tras año y con características propias en cada poblado. Son dos los elementos aglutinantes a cuyo alrededor se celebra la fiesta y son: el aspecto religioso por un lado y la música o "tonada de la pascua", por otro.

Los orígenes, podemos decir se remontan a la época colonial con las manifestaciones de tipo religioso católico traídas desde España por los Jesuítas, aunque pueden haber antecedentes prehispánicos como ocurre en general. Esta celebración y fiesta se difundió rápidamente y con fervor en distintos poblados, no solo de Tarija sino del país. Actualmente, esta fiesta se conserva pura todavía en algunos poblados, distorsionada en otros y en vías de extinción en los demás.

II. LA PASCUA EN LA CIUDAD

En la ciudad de Tarija, la Pascua tal como se celebraba hasta hacen 30 años aproximadamente ya no existe, se han perdido los "arcos floridos" para el paso de la procesión y las ferias populares. Este año se realizó un festival de tipo folklórico pero desnaturalizado, el Sábado por la noche y el Domingo, en algunas casas de los barrios populares, había chicha, coplas, rueda y zapateo, pero de manera aislada.

III. LA PASCUA EN PADCAYA

El pueblo de Padcaya ubicado en la Provincia Arce del departamento de Tarija, se encuentra a una distancia de 50 Km. de la ciudad capital. En este pueblo es tradicional el Viernes Santo, pués se mantiene viva la profunda escencia cristiana y la celebración casi intácta.

La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, se celebra desde la época colonial, fue transplantada desde Sevilla por los Padres Jesuítas, lommismo que las imágenes protagonistas de la procesión, como el Cristo articulado y la Virgen Dolorosa que mueve sus manos por medio de un mecanismo especial.

a) PREPARATIVOS

Los preparativos comienzan desde la mañana del Viernes Santo, con la recolección de la "Rosa Pascua" elemento fundamental de la festividad, que proporciona un aroma especial al ambiente y sirve para toda parafernaria, además de ramas y otras flores. Se prepara un altar constituído por ramas y rosas pascua en la puerta de la Iglesia donde se ubica el Cristo Crucificado, las personas importantes del pueblo preparan en las calles, 12 "Monte calvarios" (altares) donde descansarán las imágenes durante la procesión nocturna, conformados por mesa, elementos escenográficos, sirios, ramas y rosas pascua. Una familia por tradición arreglará el "Santo Sepulcro", donde se colocará el Cristo para

la procesión. Se prepararán también una gran estrella y una cruz con iluminación en su interior. Mujeres del pueblo preparan las coronas de "rosa pascua y espinas" que llevarán en sus cabezas las "piadosas", mujeres promesantes. Las imágenes de la Virgen Dolorosa y San Juan se sacan del interior de la Iglesia y se las colocan al lado del altar de flores donde esta Cristo Crucificado.

Los promesantes se denominan "piadosas" las mujeres y llevan vestimenta blanca y una corona de rosa pascua y espinas en la cabeza, las que vienen del campo están descalzas. Los hombres promesantes, se denominan "penitentes", llevan también vestimenta blanca y un pañuelo cubriendo la cabeza.

a) Preparativos.

Los campesinos "penitentes" y "piadosas" que vienen todos los años al Viernes Santo de Padcaya son de las localidades de Huacancqui, Chalamarca, Pora de la Cruz, Orozas, Tariqui, Cañas, Chaguaya, Emborozú, Mecoya, Camacho y Colón.

b) DESARROLLO.

A eso de las ocho de la noche, se congrega la población en la Plaza delante del crucificado, llega una compañía de la Policía que custodiará el Santo Sepulcro durante la procesión y el cura Párroco de la localidad de Chaguaya que oficia la liturgia dirige un Sermón "dramático" a los asistentes e inmediatamente se produce el "desclavamiento" de Cristo en forma tan realista que muchos promesantes lloran y entran en una especie de "paroxismo".

Mientras el Cristo es desclavado y es descendido de la cruz para ser colocado en el Santo Sepulcro, la imágen de la Dolorosa, por medio de su mecanismo levanta y baja las manos dando la impresión de secarse el llanto.

Luego la procesión dá comienzo encabezada por una estrella y una cruz grande iluminada, le sigue una cruz de madera, la imágen de San Juan, la Dolorosa y el Santo Sepulcro que recorren todo el pueblo descansando y haciendo oraciones en cada "monte calvario" preparado para esta ocasión.

Durante todo el recorrido, los participantes van cantando temas religiosos antíguos que vienen de generación en generación y que llevan escritos en cuadernitos o libretas, algunas muy desgastadas, que las familias van conservando, cada grupo familiar cuenta con una solista: (la de mejor voz), quien entona la canción y es respondida por el grupo familiar a manera de coro, lo mismo sucede con grupos de hombres, pero son más los grupos femeninos, los solistas llevan una vela encendida durante todo el trayecto. Los cánticos si bien son de orígen religioso, en su parte literaria están algo modificados por su uso y las melodías que se entonan con estos, son tonadas del lugar, denominadas "chapacas". Esta norma musical es lo característico en cuanto a expresión musical tarijeña, que en cada zona se identifica por sus inflexiones particulares.

Después de dar toda la vuelta al pueblo, la procesión regresa a la Plaza y las imágenes son introducidas nuevamente en el Templo -siempre en medio cánticos - luego los participantes promesantes "velan" al Señor durante toda la noche con sus cánticos dándo siete vueltas a a Plaza, hasta que a los cinco de la mañana el acto litúrgico termina con la celebración de una misa y procesión.

Mientras se celebraba este acto litúrgico de profunda unción religiosa, se realizó una feria donde se vendían bebidas, hecho que produjo un conflicto entre los participantes y las autoridades municipales, pués los "penitentes" se opo-

nían que se vendiera bebida durante la noche, con amenazas de no participar en la procesión y no volver para el año próximo. Las bebidas eran las tradicionales como el "canelao" (té de canela con singani), "diana" (leche caliente con singani) y "ponche" (vino caliente con canela)! En cuanto a la comida, sólo había empanaditas fritas, de queso, queso y cebolla, queso cebolla y ají.

IV. LA PASCUA EN SAN LORENZO

El antíguo pueblo de San Lorenzo, situado a 18 Kms., de la ciudad de Tarija, en la Provincia Méndez, fue también llamado "Tarija La Vieja", pues fue la primera población fundada por los españoles en el Valle, por ordenanza del Virrey Toledo en el año de 1574, donde se hizo construir una capilla y un fuerte en el lugar denominado "Tarija Cancha", luego destruído por los Chiriguanos.

Bajo la advocación de San Lorenzo Mártir, esta localidad es tradicional para los festejos de la Pascua Florida, años atrás era muy concurrida por gente de la ciudad, además de los campesinos del lugar y alrededores.

a) Preparativos.

La fiesta de la Pascua de San Lorenzo, se celebra durante los dias sábado por la noche y domingo, durante todo el día especialmente, los preparativos comienzan el día sábado por la tarde con la preparación de los "arcos floridos" realizados por los campesinos de las comunidades aledañas de: Rancho Norte, Monte Lajas, la Calama y Tarija Cancha; quienes ornamentan la plaza del pueblo con los "payos", "palma" o "caña", sobre los cuales se ornamenta la característica "rosa Pascua", además de otras flores como las dalias, pantis y otras, dando al ambiente una fragancia especial. A la vez que en la Iglesia se prepara y ensaya la liturgia, en el puente a orillas del arroyo se prepara la feria popular donde se pasará toda la noche en medio de coplas, zapateo y tragos.

b) Desarrollo

La parte religiosa de la fiesta de Pascua de San Lorenzo, dá comienzo con una solemne misa de Sábado Santo, después de celebrada la misa a horas 8 de la noche la población se va congregando en la Feria, produciéndose la Fiesta popular donde la parte folklórica asciende a su máxima expresión con la riqueza de las "coplas de pascua", que en San Lorenzo tiene su particularidad melódica, los copleros (hombres y mujeres que cantan) manifiestan en sus coplas los sentimientos, amorosos, costumbristas y hasta políticos de manera solista, escuchándose voces extraordinarias.

La otra característica musical para la pascua es el "violín chapaco", instrumento elaborado por el campesino y donde ejecuta la música para el "zapateo", baile característico de la Pascua.

A eso de las cinco de la mañana, después de celebrarse otra misa, sale en procesión el Santísimo, pasando por entre los arcos floridos y descansando en cuatro altares preparados en las cuatro esquinas de la Plaza por familias tradicionales del pueblo, durante la procesión se acompaña con cánticos religiosos de tipo coral entonados por feligreses y gente principal del pueblo.

En los fogones a orillas del riachuelo, sigue la fiesta popular en medio de coplas y zapateao, donde se sirven bebidas calientes como: "canelao" (té de canela con singani), "diana" (leche con singani). "ponche" (vino con canela), en

cuanto a comidas, sólo hay empanaditas de queso y ají, esto hasta la mañana, pues luego aparecen los platos típicos como el "saisi", "chancao", picante de gallina", "relleno de chancho" y caldos. Luego la gente, al compas de los violines y coplas se dirigen a las casas donde espera la "chicha" en los virques, servida en cutumas, donde se canta las "tonadas de pascua", mientras algunos parroquianos, juegan al "taco" o a la "taba", hasta el atardecer, cuando empiezan a retornar a sus hogares.

Esta fiesta,año a año va decreciendo ya que este año por ejemplo sólo vinieron unos 5 violinistas en detrimento del pasado año que eran 30 según nos informan también han desaparecido los caballos como medio de "galanura" y transporte de los campesinos. Se realizan asímismo concurso de zapateo y de belleza, hechos muy "citadinos" que deforman la espontaneidad de la fiesta popular, aún así,la música de las coplas y el violín constituyen el hecho folklórico fundamental de la fiesta.

CONCLUSIONES

Las conclusiones están ligadas al punto Aspectos Etnomusicológicos (IV) y el material audiovisual que presentamos sobre "La Pascua Florida en Tarija", a una futura edición discográfica, una publicación literaria, y un folleto con las Coplas.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ARDUZ RUIZ, MARCELO. "La tierra de uno". Editorial Playor. Madrid, 1985

AVILA ECHAZU, EDGAR. "Literatura prehispánica y colonial en Bolivia". Gisbert. La Paz, 1971.

IÑIGUEZ VACA GUZMAN, GONZALO. "Introducción para el estudio etnomusicológico en el valle de Tarija". Chitakolla. Año 2 N°4 La Paz, Enero 1984.

IÑIGUEZ VACA GUZMAN, GONZALO. "Introducción para el estudio etnomusicológico en el Valle de Tarija". Suplemento Domingo HOY 28/4/85.

IÑIGUEZ VACA GUZMAN, GONZALO. "La Pascua en el Valle de Tarija". Revista Domingo HOY 13/4/86

MINGO, FRAY MANUEL. "Historia de las misiones franciscanas de Tarija entre Chiriguanos Tomos I-II. Editorial Universitaria. Tarija 1981

MINUTOLO DE ORSI, CRISTINA. "Historia de Tarija" (Corpus Documental) Tomos I-II. Ediciones : Prefectura del Depto. y Universidad "Juan Misael Saracho". Tarija 1986.

SEPP, ANTONIO. S.J. "Relación de viaje a las misiones jesuíticas" (1691-1733) Tomo I. Editorial EUDEBA. Buenos Aires, 1971.

TRIGO, BERNARDO. "Las tejas de mi techo". Editorial Universo. La Paz, 1939.

VALVERDE TORO, MARIO. "La Fiesta de Pascua Florida que yo viví". Tarija

VARAS REYES, VICTOR. "Calendario Folklórico de Tarija". Editorial Universitaria. Alcaldía. Tarija, 1958.

DIRECCION DE EXTENSION UNIVERSITARIA "JUAN MISAEL SARACHO". Folleto. "Cnl. Eustaquio Mendez "El Moto". Cuaderno de Cultura. N°8. Año 1984

MATERIAL DISCOGRAFICO. "Los Hijos del Sol". Vol 2. Gonzalo Iñiguez y los Chapacos. Diapason Producciones Discográficas. Buenos Aires 1974.

Nota: Se anexan cuatro fichas en hoja, realizadas con la cooperación del Arql. Patrice Lecoq. (1) Hoja de Fiesta "A"; Hoja de Fiesta "B", Hoja de Cinta; Hoja de Expresión Folklórica.

HOJA DE LA FIESTA "A"

Ficha No.....
Cod. No .....

PROYECTO : .....
.....
COOP: .....
.....
Nombre de Investigador:
.....
.....
Pueblo:.....

Fecha de Investigación: .....
Nombre/Fiesta:.....
Nombre Popular:.....
Tipo de Fiesta:.....
Lugar:.....
Vía de Acceso:.....

LOCALIZACION:

Departamento	Provincia	Cantón	Comunidad	Ayllu	Estancia

1. Mapa G.M. .....
2. Area Cultural : . .....

Ubicación: .....

B. Participantes/Informantes:

Nombres	Procedencia	Sex	Est.Civ	Edad	Oficio	Función/Fiesta

II. DESCRIPCION DE LA FIESTA:

1. Origen/Leyenda: .....
.....
.....
2. Preparativos: .....
.....
.....
3. Desarrollo : .....
.....
.....
4. Fin/Conclusión: .....
.....
.....

HOJA DE LA FIESTA "B"

III. TIPO DE MANIFESTACION:

A. Religiosa .....
2. Pagana .....
3. Política .....
4. Feria .....
5. Artística .....
6. Artesanal .....
7. Vocal .....
8. Instrumental .....
9. Danza .....
10. Parafernaria .....
11. Otros .....
.....

B. Otros	Film	Foto
Comida/Tipo		
.....		
.....		
.....		
.....		
.....		
Bebidas		
.....		
.....		
.....		
.....		
C. Material Asociado		
Publicaciones		
.....		
Difusión		
.....		

D. Documentos Anexos

Film No/Cod .....
Film No/Cod .....

Foto/Tema .....
Foto/Tema .....

Cintas No/Cod .....
Cintas No/Cod .....

Cintas/No.Cod .....
Cintas/No.Cod .....

Otros No (Ver Anexos)

HOJA DE CINTA.....

Fecha: .....
Nombre/Fiesta: .....
Lugar : .....

Mon	Est
Marca Cinta	
Tipo	

Documento Anexo No. .....
Investigador:.....
Marca Grabador .....

Cinta	No.	Cod No	Hora	Velocidad	Film	Foto Documento	MON	EST

-Fecha:..... Investigador:.....

-Nombre: ..... Informante: .....

-Lugar:..... Nombre/Intérprete:.....

HOJA DE EXPRESION FOLKLORICA No. .....

Documento:.....

Lugar:.....

Tipo de Manifestación	Instrumentos	Lugar	Razón Social: Profesión	Sex	Edad	Est.	Oficio: Solo	Duo	Mus	Grabación: Cinta	Cod	Film	Foto
1. Vocal													
Tipo de Canto													
Nombre													
Estilo													
2. Música													
Tipo de Música													
Nombre													
Instrumentos													
3. Coreografía													
Tipo													
Pasos													
Zapateo													

REUNION ANUAL DE ETNOLOGIA *

1 9 8 7

CONTRIBUCION A LA ETNOGRAFIA DE LA MUSICA DE KANTU: EL CASO DE LA COMUNIDAD DE QUIABAYA. EL APRENDIZAJE MUSICAL.

Andrée Langevin

Este texto es una adaptación del francés al castellano de la primera sección del primer capítulo de un trabajo etnográfico que se realizó como parte de mis estudios de segundo ciclo en antropología, en la Universidad Laval (Québec, Canadá). En 1983 y 1984, durante un total de 3 meses, me dediqué a recoger datos sobre la vida musical de la provincia Bautista Saavedra (depto. de La Paz), más especialmente de la comunidad de Quiabaya. Una buena parte de estos datos conformaron una memoria intitulada "La production sociale de la musique de kantu dans un village quechua de la provincia Bautista Saavedra, Bolivie: premiers jalons d'une ethnographie".

En éste trabajo presenté datos etnográficos sobre la producción de la música de kantu por la comunidad de Quiabaya, cuyo conjunto de kantu es considerado, desde varios años como uno de los dos mejores de la provincia, al igual que el conjunto de Niño Korin (comunidad ubicada entre Quiabaya y K'aata). Mis datos fueron distribuídos en tres capítulos: el músico (su aprendizaje, su estatus social), la orquesta de kantu (su organización musical y social), los instrumentos de la orquesta de kantu (los materiales, la fabricación de las zampoñas y del bombo, - el registro de las zampoñas, la nomenclatura de las zampoñas, las zampoñas de - dos hileras).

Mis datos fueron obtenidos principalmente con la técnica de la entrevista, recurriendo a la ayuda de 35 informantes. Además, 40 alumnos del Colegio de Charazani (con 8, 9, 10 años de escolarización) han contestado una serie de preguntas de manera que pudiese comprender mejor ciertos datos procedentes de Quiabaya.

EL APRENDIZAJE MUSICAL

En Quiabaya, se toca la música de kantu más frecuentemente que las demás músicas del lugar y es, cronológicamente, lo primero que uno aprende. La formación del músico de kantu es un proceso cuyo principio y fin es difícil y tal vez inútil ubicar. Un poco arbitrariamente se puede dividir en cuatro etapas. En la primera, el niño escucha y asimila el repertorio de la comunidad y lo canta o silva cuando caminan después, solitariamente, aprende a reproducir las melodías memorizadas con una zampoña completa (que contiene todos los tubos necesarios para el motivo - es decir "arka/ira"); una vez integrado al conjunto de la comunidad, debe adaptarse al juego musical de la orquesta (tocando el arka o el ira), en fin puede mejorarse y conseguir un puesto de músico más prestigioso.

---

* Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz - Bolivia (25 - 27 Agosto)

La primera fase no recibió ninguna atención específica de mi parte. Tanto en Quiabaya como en el resto de la provincia, se termina normalmente entre la edad de 8 años y de 14 años (un promedio de 12 años) y excepcionalmente a los 6 o 9 años), cuando el niño decide conseguir un instrumento. Aquí hay que diferenciar esta edad estadística de la edad ideal en que uno debe empezar a tocar, edad que puede variar de una comunidad a otra, según las normas culturales del lugar. En Quiabaya, se dice que los niños tendrían que empezar a los 8 o 10 años. Sin embargo (básándome en una muestra que equivale a la mitad de los músicos presentes en Quiabaya en 1984), la mayoría empieza un poco más tarde. Es que este dicho hace parte de una estrategia de estímulo a convertirse en músico que tiene que prevalecer en una comunidad desventajada por su número reducido de habitantes (30 familias), pero que tiene que producir para varias fiestas, entre el 3 de mayo y la fiesta de la Virgen de los Remedios (noviembre), un conjunto (el Kantu) que tiene el mismo número de músicos que los conjuntos de los vecinos pueblos. En cambio en Niño Korín, comunidad dos veces más grande, no hay mucho problema para juntar los 24 flautistas del conjunto normal de kantu, y seguro un informante del lugar, es libremente y sin presión social que los jóvenes escogen volverse o no volverse músicos, y es normal que uno empieze su aprendizaje a los 15 o 16 años para entrar al conjunto a los 22 o 24 años.

(En Quiabaya, lo veremos más luego, esta integración puede suceder a los 10 o 12 años). En Amarete, comunidad muy numerosa, la situación está al revés de la de Quiabaya. Allá se dice que un joven de menos de 12 años no tiene la capacidad de aprender un instrumento musical -lo que parece un truco ideológico para limitar el número de músicos.

Durante la fase del aprendizaje instrumental, el novicio tiene que llegar a dar con un instrumento melodías que hasta entonces solo sabía cantar o silvar. En Quiabaya, practucamente todos los músicos aprendieron primeramente la zampoña. En varias partes de la provincia, la zampoña es el instrumento privilegiado para empezar pero en menor proporción: un poco más de la mitad de los jovenes de la muestra provincial empezaron a tocar con este tipo de flauta, mientrás los demás lo hicieron con una flauta de pico, una kena o una flauta traversa. Lo que en Quiabaya es una norma, no es más que una tendencia a nivel provincial. Cada comunidad dá mayor importancia a algunos instrumentos en detrimento de algunos otros, pero pocas son las que no utilizan la zampoña. Por lo mismo, lo que precisa Girault al fin de la siguiente cita no podría revestir hoy día el aspecto de una generalización: "Muy joven, el indio aprende a tocar de un instrumento de viento; hacia los ocho, diez años, mientras vigila el rebaño en los pastos, tiene costumbre de tocar melodias con una flauta, ya una kena, ya un pinkillo" (1973:142). Actualmente, el aprendiz - al igual que el músico ya hecho - lleva a menudo consigo mismo el tipo de instrumento que estará utilizado durante la próxima fiesta. Puede ser una zampoña como es el caso a menudo en Quiabaya o un pífano, una flauta traversal que en Quiabaya y en otras comunidades es frecuentemente utilizado como solista aunque en el caso de Quiabaya casi no se toca en las fiestas.

Hoy día, en Quiabaya como en el resto de la Provincia de Bautista Saavedra, el aprendizaje instrumental es generalmente una actividad solitaria. En el interesante trabajo: "La syrinx dans les regions andines de Bolivie" de Girault (1973) el autor dice.

"En nuestros tiempos -y ciertamente desde siempre- la educación musical de los niños es proporcionada por los parientes o amigos un poco más de edad, siguiendo un sentimiento cuyo carácter es estrictamente oral, hay que agregar los dones -

de observación e imitación que también tienen algún papel para esos niños cuando están en presencia de las danzas de sus mayores" (p. 149). Pero desgraciadamente, Girault no dice lo que entiende por "educación musical". Lo que muestra mi investigación es que en general los parientes no están implicados en el aprendizaje del repertorio y de la técnica instrumental de sus hijos. Habitualmente sólo los dones de observación e imitación" son utilizados, además, en el caso del aprendizaje instrumental previo la incorporación al grupo musical, se trata de una imitación diferida o indirecta, porque el novicio reproduce melodías previamente memorizadas. Los dos tercios de la muestra provincial y de mis informantes de Quiabaya han aprendido a tocar sin ninguna ayuda exterior. Los demás han podido recurrir a la ayuda de su padre o de un hermano, principalmente. En Quiabaya esa ayuda suele ser de poca duración o nó didáctica. Por ejemplo los hijos escuchan al padre que acostumbra tocar en la casa, (de noche más que todo) y tratan de tocar las mismas melodías. Pero esos casos son excepcionales e implican padres e hijos particularmente aficionados a la música.

Sabemos cuándo y donde el trabajo solitario de aprendizaje instrumental tiene lugar ("pasteando el rebaño" o "caminando en el cerro" según 80% de los informantes) pero no sabemos bien cuáles técnicos utiliza el aprendiz para llegar a manejar musicalmente su instrumento. La realidad es probablemente más complicada que lo que hace pensar esta cita de Buechler (1980:55):..."la mejor parte de los niños de Compi aprenden a tocar instrumentos de música tradicional cuando están pasteando ovejas.

Las melodías nunca están memorizadas repitiendo pequeños segmentos de la pieza hasta que cada uno esté dominado, como hacen los europeos. Un tocador simplemente trata de silvar una melodía que escuchó en algún lugar", Cómo prácticamente todos los jóvenes de la muestra provincial saben silvar y cantar, y como la mitad de ellos afirmaron que silvar y/o cantar les había ayudado al momento de aprender su primer instrumento, hay que preguntarse si una parte de los debutantes no proceden silvando o cantando una parte de la melodía para luego reproducirla con el instrumento. De hecho ciertos compositores proceden de tal manera para componer nuevas piezas; una vez pude escuchar a un debutante de Quiabaya actuar así.

A la mayor parte de mis informantes, les tomó una o dos jornadas para lograr reproducir su primera pieza con instrumento. Ciertos han mencionado un lapso de tiempo más largo (hasta diez días) o más corto (una hora), pero todos están de acuerdo para decir que después de éste esfuerzo original, es mucho más fácil aprender las demás piezas del repertorio.

Antes de hacer preguntas sobre el aprendizaje instrumental inicial, tuve la curiosidad de formular la pregunta poco precisa "En cuanto tiempo aprendiste a tocar?"

Cerca de la mitad de los informantes (16 respuestas válidas) han mencionado un período comprendido entre cinco y siete días; se puede repartir las otras respuestas igualmente entre las tres categorías siguientes: entre 1 y 3 días, 1 mes, entre 1 y 3 años. Estas cifras y el comentario siguiente de un joven de Amaretos muestran que el aprendizaje no es percibido como un período caracterizado y de una determinada duración: "Se puede aprender las primeras piezas en algunas semanas, pero para estar bueno, hasta un año".

En Quiabaya casi todos mis informantes han empezado a prender un segundo instrumento el mismo año o un año después de empezar con la zampoña.

En Quiabaya el aprendiz esta integrado al grupo musical de kantu en promedio de un año y medio después del principio de su aprendizaje. Este período varía entre uno y tres años y la edad de la integración varía entre 10 y 17 años. Sin embargo, cuando la orquesta toca en la capital provincial (Charazani), esos minimos cambian. Como explica E.R. (de Quiabaya): "Para ir a las fiestas de julio y agosto en el "pueblo" (Charazani), los tocadores deben tener dos años de experiencia, o un año y medio por lo menos. En Charazani, la gente nos puede mirar, pueden decir: "Cómo va a saber tocar este niño, eso no es kantu". En cambio, en otros lugares, como Curva, hay poca gente. La edad mínima para tocar en Charazani es 13, 14 años. A otros lugares hemos llevado personas que tenían apenas 10 años".

Esta nueva etapa en la formación del tocador de kantu es una adaptación: el músico que integra la orquesta conoce la mayor parte de las piezas que se puede tocar y podría tocarles con una zampoña doble que tiene todas las notas de la escala. Pero desde entonces su instrumento no tendrá más que una parte de las notas, antes de entrar al conjunto, el músico escoge entre la zampoña "arka" y la zampoña "ira" (practicando con su amigo para ver cuál le sale mejor) y muy raramente después cambiará su tipo de instrumento.

El aprendizaje del nuevo integrante se efectúa ahora por imitación directa: el tiene que aprender a "contestar" a los que tocan del otro tipo de instrumento.

Ciertos músicos tuvieron problemas técnicos después de incorporarse al conjunto de kantu. Uno por ejemplo podía salvar todas las piezas, pero no podía tocarles con su zampoña al momento de ingresar al conjunto, retrasaba, pero poco a poco contesto a su "par" (el músico que toca una zampoña complementaria del mismo tamaño y que se ubica delante o atrás de él, cuando el conjunto está en dos filas). Algunos otros entraron ya bien preparados y no tuvieron ningún problema de adaptación.

Este corto período de adaptación yá completó el aprendizaje del músico es más globalmente musical que estrictamente instrumental. Ahora el músico debe "igualar" con su "par" y con la música. Es decir, primero, que los dos músicos de cada par deben soplar en su instrumento con la misma fuerza, y, después, que cada músico debe producir (idealmente) todas las notas exigidas por su tipo de zampoña, sin fallar rítmicamente. Las responsabilidades del músico, en realidad, van más allá del campo de la música: desde el principio hasta el final de cada fiesta, tiene que poder entrar a tocar en cuanto el guía lo exige; debe recordar las piezas igualar con los demás músicos; en fin, cuando las circunstancias lo exigen (por ejemplo cuando su grupo se encuentra con otro grupo) ,tiene que tocar con más fuerza El cumplimiento de esas exigencias depende en buena medida del control de su grado de ebriedad. El músico tiene que llegar a estar medio borracho, más borracho puede ser que no recordara las piezas.

Hay que agregar que los músicos no tienen el pleno control de su intoxicación, porque el o los comanditarios de la fiesta son los que mas proporcionan alcohol a los tocadores.

Vemos entonces que el eprendizaje del músico es un proceso bastanee largo del cual una de las fases (el aprendizaje instrumental) es escencialmente solitaria. La fase subsecuente de adaptación al juego orquestal estaba (hasta hace más o menos veinte años) facilitada por el agrupamiento de los jóvenes para practicar; - pero hoy día, a veces, esta adaptación se hace bruscamente, especialmente cuando a último momento faltan tocadores.

Una vez en la orquesta, el músico tiene que ajustarse musicalmente ("igualar") y socialmente con el conjunto de músicos.

REFERENCIAS

Buechler, Hans C.
1980 — The Masked Media: Aymara Fiestas and Social Interaction in the Bolivian Highlands. La Haye, Mounton.

Girault, Louis
1973 — La syrinx dans les regions andines de Bolivie
Diplome de l'EPHE, VI section, París.

REUNION ANUAL DE ETNOLOGIA *
1 9 8 7

FOLKLORE Y MITOS EN LA FIESTA PATRONAL DE COVENDO TIERRA DE LOS MOSETENES

Gonzalo Aguilar Dávalos
Programa de Asentamientos Humanos
La Paz-Bolivia

Hablar de Covendo es hablar de los mosetenes: un grupo humano nativo dueño antigüamente de una región más grande de la que actualmente posee (1).

Los primeros datos que se conocen en el hemisferio occidental sobre este pueblo es a través de las crónicas de los misioneros que incursionaron en la zona (corriente arriba del rio Beni), esto a finales del siglo XVIII.

D'Orbigny, en su obra "El Hombre Americano", editada en 1839 consigna como territorio mosetén el comprendido a lo largo del rio Beni y sus afluentes, desde el río de la Reunión al norte de Cochabamba, hasta el norte de La Paz, en una extensión de 30 a 50 leguas geográficas de montañas comprendidas entre los grados 15 y 16 de latitud sur y 69 a 71 de longitud oeste de París (2).

La intensión de este artículo no es desentrañar su pasado misterioso y fascinante, sin embargo, a fin de ilustrar la apariencia que tenían antigüamente, citaré primero la visión que tuvo D'Orbigny sobre ellos, esto a fines de la segunda década del siglo XIX y luego la de un misionero franciscano de la región de Covendo.

Aparte de su contextura y forma de vida D'Orbigni dibuja así a los mosetenes "Su vestido consiste en túnicas sin mangas, de un hermoso color violeta, ribeteado de rojo confeccionadas con tejidos bastante finos de algodón. Esas túnicas descienden hasta las rodillas. Tienen los cabellos cortados en forma cuadrada por delante y reunidos atrás en una trenza, de la que cuelga su cuchillo. No se arrancan las cejas; su rostro está pintado o mejor dicho marcado con tres rayas azules, una en forma de arco, y que pasa de las mejillas al labio superior; la segunda por debajo del labio inferior, y la tercera sobre la nariz. Llevan argollas en las orejas y para bailar se adornan la cabeza con plumas de ala de papagayo. Cuando viajan llevan sus cosas sobre el hombro izquierdo en su zurrán de hilo tejido". (3)

Otra descripción que hace el padre Francisco Serafín Marquina, misionero de Covendo en 1923 dice así: "Antigüamente usaban por todo vestido un camisón hasta las rodillas, sea de tejidos que sacaban de cortezas de árbol o de algún vasto hilado de algodón, indiferentemente tanto hombres como mujeres; pero merced a la labor constante en los misioneros, ya los hombres se visten decentemente con pantalón, camisa y sombrero; y las mujeres usan de unas batas sueltas y sin mangas, pero decentes, de tela ordinaria para el trabajo y de una más lujosa para las fiestas. Adornándose con muchas cintas, y sobre todo son aficionadas a collares, de los que llevan siempre una buena porción; y que, a falta de piedras preciosas...sue-

---

* Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz-Bolivia (25-27 Agosto)

len tejer de dientes de monos y tigres de plumas de pájaros raros, o de flores olorosas", etc...

Actualmente visten al estilo occidental o como dice el Padre Marquina, "decentemente", con pantalón y camisa, y de no tener ciertos rasgos faciales marcadamente indo-amazónicos y un dejo especial al hablar, pasarían totalmente desapercibidos en cualquier lugar.

Covendo que en lengua mosetena significa arroyo, está situada en la provincia Sud Yungas, en el departamento de La Paz, sobre una meseta entre la confluencia del río Cotacajes y del arrojo del mismo nombre de la localidad. El sector de la población es bastante aireado, lo que hace que pese a estar en una zona cálida, sea agradable la permanencia en ella.

El ingreso a la localidad de principio impacta a cualquier viajero. Las casas están urbanísticamente ordanadas alrededor de la única plaza; fueron construídas con ladrillos, adobes y tejas luego del último incendio a comienzos de los años 60 y contrastan con las viviendas típicas del oriente que son de charo (4) con techo de alguna palma. Al fondo se levanta la iglesia y la casa parroquial; todo construido en tiempos en que Convendo era Misión. Finalmente como para sellar la presencia de la cristiandad, al centro de la plaza está erguida sobre un pedestal de tierra y piedra, una cruz de vitaca, madera muy dura, de aproximadamente cuatro metros de altura, que dicen es la misma que se colocó en la fundación de la misión, esto en 1861.

Por medio de la plaza cruza una acequia que fue abierta manualmente por los mosetenes, también en tiempo de la Misión y cuya toma del arroyo Covendo dista varios kilómetros arriba hasta retornar al mismo. Esta acequia cruza por debajo de la pista aeronaútica, en una extensión de por lo menos 150 metros, pista muy utilizada en la época de la explotación de la quina y que hoy sirve sólo como área de pastoreo, con pastos de muy mala calidad para el ganado de la comunidad y de la Parroquia.

En el auge de la explotación de la corteza de la quina, materia prima de la quinina, Covendo se constituyó en un centro de confluencia de primer orden, no sólo por haber en sus alrededores el apreciado árbol quina-quina, sino también por contar con aquella pista de aterrizaje (también construída por los mosetenes), donde el flujo aéreo llegaba en algunos días a 8 aeronaves y permitía el rápido traslado de la cascarilla a los centros comerciales. En esa época los quineros (nombre por el que se conocía a los explotadores de la quina), desplegaban sobre los nativos toda la prepotencia que puede generar el poder económico.

PREPARACION DE LA FESTIVIDAD

Principalmente quiero resaltar en estas notas, la festividad de cada año que se celebra en Covendo el 8 de diciembre, fiesta religiosa de la patrona del lugar, la Virgen de la Inmaculada Concepción.

Año tras año (seguramente desde la fundación de la Misión) los mosetenes festejan la fiesta. Lamentablemente la inaccesibilidad a la documentación de la Misión, no permite conocer la evolución que tuvo la celebración desde su fundación.

El 5 y 6 de diciembre empiezan a llegar los nativos a Covendo, desde sus chacos situados en el monte, y luego de dejar en sus casas lo que trajeron (productos agrícolas y animales cazados) se reúnen por la noche los participantes de cada tropa en la casa del cabecilla y allí empiezan el "ensayo" haciendo tocar sus instrumentos de viento y de percusión. Entre danza y danza empiezan a beber chicha de maíz o yuca que fue preparada dos o tres días antes.

El "ensayo" no significa innovaciones en la coreografía de las danzas o en la vestimenta, al menos en lo que se refiere a los conjuntos de callawayas y morenos; sólo consiste en reunirse para tocar y bailar las piezas musicales tradicionales. En cuanto a los grupos de zampoñaris, ellos sí renuevan su repertorio con melodías de actualidad, lo que significa que para su presentación deben realizar ensayos previos.

Fuera de estas fechas, no se interpreta públicamente la música tradicional y menos se la baila. Muy rara vez se oye cantar en lengua mosetena a algún hombre o mujer, cuando el grado de embriaguez ha llegado a un nivel alto.

LA VISPERA

El 7 de diciembre por la tarde hacen el ingreso por la parte baja de la plaza, las diferentes tropas, luciendo su vestimenta y bailando al son de la música.

Habitualmente se presentan cuatro grupos: dos de ellos con música tradicional mosetena y los otros dos con música altiplánica (con zampoñas). Hay que señalar que sólo los hombres bailan en la "entrada" mientras que las mujeres los acompañan, por detrás con sus bidones de chicha para refrescar de tiempo en tiempo a los bailarines y a los músicos.

Uno de los conjuntos lleva el nombre de Callawaya, nombre de la danza que representa a los médicos itinerantes de los Andes. Al igual que en el siguiente conjunto que describimos, entre los bailarines hay danzantes enmascarados y sin máscara. Los bailarines sin máscara de esta tropa, avanzan ordenadamente en dos columnas, encabezados por los que llevan paraguas, que son girados como en la danza altiplánica. Los restantes llevan en su mano, una varilla delgada de bambú la cual es mantenida en forma vertical o tomada por su pareja en algún momento del baile. Todos ellos llevan un sombrero común de paño, de cuyo centro salen varias cintas de colores cosidas sobre la superficie y que terminan en la parte superior del ala.

Como vestimenta llevan unas camisas azules de manga corta con dos franjas transversales amarillas y una cinta ancha del mismo color que la sobreponen a un hombro. Los pantalones cortos son también azules y acaban con un ribete amarillo. Camisas y pantalones los llevan sobrepuestos a los que usan de ordinario.

Finalmente llevan colgado en la espalda, un marico o pequeña bolsa cuadrada, de cuya parte inferior penden unas laminillas de metal de unos 3 cm. de largo, cuya forma rectangular es semejante a la hoja de un arbusto. Estas laminillas chocan entre sí a cada paso rítmico de los danzantes, produciendo un tintinar acompasado.

A continuación y sin ningún orden establecido, bailando por el centro y los costados de las columnas, están los enmascarados: los "monos", los "viejos", los "osos". En años pasados también se presentaban enmascarados representando a "gallos", "perros", "tujus" (5) y otros animales. Las caretas de los "monos" y "viejos" están hechas de madera balsa muy pintadas con colores muy brillantes. Además llevan en la cabeza unos bonetes, algunos con plumas de aves del lugar y espejos.

Los "monos" llevan una camisa de diversos colores y pantalón corto amarillo o rojo, con ribetes de otro color; también sobrepuestos el pantalón largo. Sobre los hombros tienen un cordel, de cuyos extremos van amarrados pañuelos, los cuales son agitados al son de la música. Los "viejos" llevan unas chaquetas similares a un frac y pantalones cortos, siempre sobrepuestos sobre los comunes. Los colores predominantes del traje son azul entero o chaqueta roja y pantalón corto azul, cruzado en bandolera llevan la waska o látigo de tela, que durante la entrada la despliegan dando latigazos al aire, produciendo un chasquido como lo hacen los domadores de animales.

Los "osos", cuya careta es de piel de venado cubierta de tela negra con una franja blanca que va de la frente hasta el hocico, tienen semejanza a primera vista a un equino. Indagando posteriormente se sabe que son de osos. La camisa y el pantalón son negros con un ribete blanco al final. Las camisas tienen en la espalda una cruz, a veces con base, tal que parece un avión y en otros casos llevan un círculo, el que se halla dividido por varios radios, estas figuras son blancas.

Los bailarines conforme se acercan a la cruz de la plaza, resaltan su presencia haciendo estallar un cartucho de dinamita. Luego ya junto a ella, los enmascarados se suben al promontorio: la abrazan y la tocan insistentemente, incluso algunos de ellos hace el ademán de querer subir por ella. En medio de esta demostración, mientras sigue la música, estalla otro petardo de dinamita y los enmascarados se lanzan al suelo e incluso alguno cae del promontorio. Cuando pregunté la simbología de esa representación, algún danzante me dió una respuesta no muy convincente: "Es la adoración de la cruz" o simplemente "así se acostumbra". Considero que esa demostración debe tener su origen en un mito antiguo que cambió sus matices con la presencia de los religiosos de la Misión, como un acto de desagravio a los símbolos cristianos.

Luego el conjunto continúa su marcha hasta llegar a la iglesia, a donde ingresan al compás de su música. Ya junto a la imagen de la Virgen, que está a un costado, empiezan a venerarla, entonando canciones en castellano, con acompañamiento de música.

Los instrumentos que usan son: flauta traversa de caña hueca de seis orificios, un bombo y un tamborcito. Las melodías que entonan tienen el ritmo oriental.

El segundo conjunto con música propia, es el de los Morenos. Sus melodías no tienen ningún parecido a las de la Morenada tradicional, sin embargo la adopción del nombre se debe al ritmo que realizan y al uso de unas matracas fabricadas con material del lugar, es decir con bambú (caña).

No tienen ninguna vestimenta especial excepto un sombrero de cartón muy similar al sevillano, de cuya parte posterior caen mechas de papel seda de varios colores y en la parte del frente llevan unos dos o tres penachos

también de papel seda. Seguramente esos penachos en algún momento eran de plumas de aves. Estos bailarines que también van en dos columnas, llevan en una mano la matraca y en la otra una banderilla de papel seda.

Los enmascarados, similares al anterior grupo hacen la misma representación antes descrita junto a la cruz para ingresar a la iglesia y venerar a la Virgen.

Los instrumentos que tocan son iguales al anterior conjunto, pero con la única variante que en este conjunto usan en la percusión un par de platillos, desde luego ajenos a su cultura.

Finalmente, recibiendo la influencia de las migraciones altiplánicas, se formaron dos conjuntos de zampoñas con todas las características de la música y danza andinas, aunque entre sus componentes se cuenta con algunos disfrazados de "viejo", "mono" u "oso". Es oportuno remarcar la preferencia que tienen los mosetenes por este tipo de música.

EL MITO

Algunas informaciones logradas últimamente nos indican que en las danzas los "viejos" representan a unos brujos (en algún momento también hablan de brujas) que antigüamente comían gente. Aparecían en Covendo en forma de hermosas wawas cerca de los ríos y las mujeres que las encontraban tenían que criarlas. Dicen también que son los padres del arco iris, porque el arco iris nace en los ríos. Estas wawas crecían muy rápidamente y abusaban de las mujeres pues tenían un pene muy largo; de allí la waska o látigo que usan en la danza, con la cual amenazan con picardía a las mujeres durante la danza. Estos brujos o brujas vivían en las cercanías del arroyo Colorado, aproximadamente 20 kms. río arriba sobre el Cotacajes. Dice la tradición que sólo dos de ellas eran malas y se les reconocía por los ojos rojos que tenían, similares al wayruru o keri-keri, en lengua mosetena. Los demás eran buena gente y hablaban con los pobladores en su lengua.

Cuando crecían se comían gente y luego se iban monte adentro. Entonces los brujos buenos decidieron matarlos y los siguieron, cruzando el río Cotacajes haciendolo sin hundirse, pues caminaban sobre el agua como arañas. Muchos intentos de victimarlos resultaron infructuosos, pues apenas los mataban, revivían nuevamente, por eso que en la representación junto a la cruz cuando revienta la dinamita y caen al suelo es sólo por unos momentos pues se levantan nuevamente, es decir mueren y reviven.

El último recurso de los brujos fue juntar mucho ají y leña para quemar su morada. El incendio que provocaron fue sofocante, especialmente por el ají quemado, hasta que dijeron "basta de ají, ya los leones quieren salir, están mascando fierro y van a romper la piedra"; finalmente todos los brujos murieron, malos y buenos.

En el interior de la cueva encontraron gran cantidad de huevos de tucanes, de patos, de mutunes, y de toda clase de aves y ovillos de hilo de cayto, todo dispuesto en graderías: era un pueblo subterráneo. Luego de terminado el incendio, mucha gente ingresó a la cueva y entre ellas las mujeres que se llevaron varios ovillos para hacer sus tejidos; pero grande fue su sorpresa ya en Covendo, al ver convertidos los ovillos en gusanos.

Desde esos tiempos lejanos la cueva se halla sin ser visitada y cubierta por la maleza. Sin embargo el mito continúa pues dicen que las brujas pueden volver algún día (6).

LA PROCESION DE LAS VELITAS Y DE LOS FAROLES

Ese mismo día alrededor de las 19:00, cuando ya está anocheciendo, en la parte izquierda de la casa parroquial, se reúnen los pobladores en fila de dos, agarrando cada pareja un palo del que pende una vela sin encender.

Los participantes avanzan hacia la iglesia, imbuidos de esa "magia" indescriptible que produce el fervor religioso. Ya dentro del templo, la comitiva llega al altar y los palos con velas son recogidos por el sacristán. Inmediatamente se reza al rosario, dirigido por el párroco.

Terminadas las oraciones, el pueblo se reúne a ambos costados de la parte baja de la plaza, para iniciar la procesión de los faroles.

Al frente de un grupo, a manera de emblemas llevan unos grandes faroles con la representación de un sol y una luna y al frente del otro un avión y un escudo de Bolivia. Inmediatamente después están los pobladores llevando en sus manos un farolito. Tanto los emblemas como los farolitos están hechos con papel seda de diversos colores.

Ambas comitivas avanzan hacia la iglesia y se cruzan frente a la iglesia para bajar nuevamente dando así dos vueltas a la plaza. Como Covendo no cuenta con luz eléctrica, la procesión parece un gran cúmulo de luciérnagas que recorren ordenadamente la población. Se les pregunta ¿Cuál es el significado?, responden "la costumbre".

LA PROCESION

Como es habitual en cada 8 de diciembre la misa empieza a las 9 de la mañana, con la asistencia de todos los nativos y visitantes.

Inmediatamente concluida la celebración litúrgica, la imagen de la Virgen es sacada de la parroquia y llevada en andas alrededor de la plaza. Mujeres por delante, luego los hombres, después la Virgen seguida por el sacerdote y finalmente los músicos mosetenes que con violines rústicos ejecutan música religiosa.

En cada esquina de la plaza se despliegan grandes esteras de hoja de motacú, donde la imagen de la Virgen hará una estación, para que el sacerdote dirija oraciones.

El 10 de diciembre se realizará nuevamente la procesión con las mismas características.

LA COMILONA Y EL BANQUETE

Posiblemente rememorando la olla común que alguna vez existió en los grupos familiares selváticos, se organiza la comilona o banquete, donde participan todos los nativos e invitados. Esto, el mismo 8 de diciembre.

Las esposas de los componentes de cada tropa preparan sopa de arroz con pescado, mono, jochi o gallinas que es servido indistintamente en la mesa común.

Cuando algún grupo invita a comer a una casa (comida preparada generalmente por ocho o más señoras), se supone que se está aceptando a todo el grupo y por tanto se debe comer lo preparado por todas ellas, lo que significa que luego de tal banquete se tendrá que aceptar chicha de maiz o yuca de cada una de ellas. Después de semejante comilona, invitan un pequeño trago de alcohol con agua que de no tomarse ese bajativo, realmente uno quedaría indigestado.

LA CAZA DEL OSO

Dicen que antigüamente la población era atacada por osos y que su caza significaba una empresa difícil, por la fuerza y voracidad de estos animales.

Los cazadores, que son los "viejos" y los "monos", con sus arcos de chonta, disparan flechas incfensivas a los "osos" y también a los espectadores e incluso a la campana de la casa parroquial. Los "osos" son hostigados por un "perro" que ladra constantemente, a fin de acorralarlo.

Entre los disfrazados se destacan dos varones, representando a una pareja de esposos. La "mujer" con tipoy, cargando en un marico a su wawa de juguete, es acompañada por el hombre que como vestimenta sólo lleva una falda de tela que le llega hasta las rodillas. Ambos representan la vida familiar, en algunos momentos con golpes y masazos; pelea que llega a extenderse a todos.

Los diálogos los realizan en lengua mosetena, produciendo constantes carcajadas entre los espectadores. Es bueno señalar que no existe un acto único, sino que paralelamente se desarrollan varias representaciones.

En medio de este desahogo teatral, no deja de verse la persecución de que es objeto la "mujer", por parte de los "viejos" y los pícaros "monos".

Finalmente, después de "golpes", "jalones", "flechazos", "peleas", incluso dentro de la acequia, logran cazar a los osos, los que son llevados entre dos cazadores, atados de pies y manos, atravesando por debajo de las ataduras con un palo.

FOLKLORE CULTO

Durante todos los días de la fiesta cada tropa se reune en diferentes casas de los integrantes o visitan a las de los otros grupos o vecinos.

Los anfitriones invitan chicha o alcohol y en el lapso de permanencia se ejecutan piezas musicales no presentadas habitualmente.

Una de ellas, llamada el baile del gallo (7), es interpretada por los kallawayas y tienen la siguiente coreografía: los banderilleros se colocan en grupos de cuatro y cruzan sus varillas agarrando cada pareja los extremos. Mientras tanto los "monos" de dos en dos, danzan sobre un pie manteniendo el otro enganchado con el de su pareja y rotando; cambiando de tiempo en tiempo de pie y de sentido de rotación.

Durante la ejecución de la pieza se escucha un sonido similar al que emite el mono que es realizado por algún danzante.

Otro baile que ejecutan es el baile del grillo, el del perro y si existe ánimo, cantan canciones en mosetén.

LA KACHARPAYA

El 10 por la mañana se realiza otra procesión con la Virgen y por la tarde luego de elegir a los nuevos prestes para el próximo año, se preparan para la despedida o kacharpaya.

Desde diversos puntos del pueblo salen las tropas hacia la plaza. Hacen la última visita a la Virgen, mientras se escuchan algunas explosiones de dinamita.

A diferencia de la "entrada", donde se conservaba un orden coreográfico, en la despedida todos bailan sin ninguna restricción, mujeres y hombres solos, hombres con hombres, mujeres con mujeres o parejas. El entusiasmo de las mujeres en los últimos momentos de la fiesta, hace que aquellas que tienen wawa, las lleven dentro de un marico en sus espaldas, sujetándolo con la frente o con los hombros.

Luego de dar la última vuelta a la Plaza, se dirigen los conjuntos hacia la cancha de futbol y aunque la caída del sol anuncia las primeras sombras de la noche, ello no impide que al pasar por el puente de la acequia algunos danzantes jueguen con agua y mojen a las personas circundantes.

Ya en la cancha los músicos terminen de entonar sus melodías y de bailar los acompañantes (8). Luego todo calla. "Es triste" - dicen - porque ahora viene el silencio". Y es así efectivamente, porque a partir de ese momento no se escuchará en el pueblo, ni en los chacos, ningún bombo, flauta o zampoña, aunque muchos seguirán bebiendo.

Lo que no dejará de oirse en todo ese territorio, es la carcajada sincera y explosiva de los mosetenes, expresión que hará vibrar a Covendo y a sus alrededores.

---

(1) En 1923 en una descripción del P. Marquina se consignan 90.000 hectáreas.

(2) D'Orbigny, Alcides. El hombre americano. Buenos Aires, Futuro,1044 p. Futuro, 1944 p. 213.
Los grados geográficos de los meridianos señalados por D'Orbigni no corresponden a los de la cartografía actual, debiendo ser éstos en consecuencia 66 30 a 67 30'.

(3) D'Orbigny, 1944.

(4) Charo: carrizo que crece en las orillas de los arroyos y ríos del oriente. en otras zonas se conoce como chuchio.

(5) Los Tujos o cepes son hormigas que avanzan con todo lo que encuentran en su paso.

(6) Información proporcionada por el mosetén Adan Misange.

(7) Existe en el archivo del Museo Nacional de Etnografía y Folklore el registro magnetofónico de varias melodías mosetenes.

(8) La misma representación del 7 al 10 de diciembre la realizan en Navidad y en Año Nuevo. Las tres fechas constituyen las únicas festividades donde los mosetenes bailan.

REUNION ANUAL DE ETNOLOGIA*

1 9 8 7

FERIAS Y MERCADOS PACEÑOS (NO ARTESANALES)

Lic. Marie Lissette Canavesi de Sahonero

A MODO DE PROLOGO

Dentro del marco de estudios antropológicos, he destacado el interés de los Mercados y Ferias de la Ciudad de La Paz, como operante de adquisiciones dentro de las diferentes áreas a nivel popular. Este estudio quiere denotar en medio de un marco folklórico, el aspecto social y el vaivén de la esonomía informal introducida impersonalmente en la Economía Nacional.

EL INVESTIGADOR Y SU OBJETO DE ESTUDIO

Se puede explicar el surgimiento de esta investigación, si hemos leído con - profundidad "Race et histoire" de Claude Levi-Strauss, quien explica las connotaciones que se dan con la diversidad de culturas. O sea la relación directa e indirecta entre las sociedades, colocando un juicio de relación entre - costumbres o personas diferentes. Es el famoso "esto hay", "pasa" o "no pasa". La Dra. Sonia Romero, opina que Levi-Strauss hace en esto una puntualización interesante, que es el derecho a la diferencia y a la especificidad de los distintos. Porqué? Porque hay que tener en cuenta que siempre tomamos como punto de referencia nuestra propia cultura.

En cuanto a la objetividad del antropólogo, se ha dicho, se ha escrito, y todos opinamos que se debe tener una mirada objetiva, pero entre la distancia - del investigador y su objeto de estudio existe cierta compenetración, por lo que se hace en muchos casos imposible ser objetivo, convirtiéndose ésta en un "mito". Si tomamos el caso de Robert Cresswell, en "Elements d'etnologhie", que nos relata su experiencia de vivir varios meses sin resultados aparentes. Superando la situación de neutralidad, obtuvo un gran bagage de conocimientos, tomando parte en situaciones definidas, condicionándolo. Un antropólogo puro va a tratar de priorizar lo intrínseco del objeto de estudio, por ello hay que tratar de evitar las ideas a priori, porque se pueden trastocar las realidades. Hay que tener una objetividad científica, porque la realidad de estudiar la antropología en forma científica es el estudio del "fenómeno", no la descripción de objetos o hechos concretos, estos pueden llevarnos a un fin determinado, que no es el que buscamos dentro de la investigación científica.

Para qué sirve un antropólogo dentro de su propia sociedad? Debemos plantearnos el definir su posición, sus objetivos, además de denunciar los hechos que va descubriendo, es más difícil este tipo de antropología, que la del antropólogo extranjero que realiza una labor investigativa en el mismo medio, porque tiene otro parangón en sus apreciaciones. Porqué? Porque desde nuestro nacimiento estamos rodeados de nuestro entorno, entra en nosotros mismos un sistema complejo de existencia, con la reflexión de nuestra educación, de nuestra cultura, y sólo notamos los cambios, nos encontramos con un etnocentrismo natural.

---

* Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz-Bolivia (25-27 Agosto)

Como este sistema de referencia lo llevamos en forma consciente e inconsciente, se plantea la necesidad de expresar por escrito la subjetividad del observador, porque se cuenta a si mismo entre ellos.

Podemos entre otras cosas tomar la cultura como aquella que se fija en los procedimientos sociales standarizados, y de allí tomaremos las técnicas, conocimientos, etc. porque todo procedimiento aislado no puede darnos cultura, de aqui el surgimiento de esta investigación y de este medio.

METODOLOGIA

Se ha utilizado una metodología analítica, tratando de descomponer sus elementos y así observar su naturaleza, sus causas y sus efectos.

Cada Feria y cada Mercado tiene una planificación determinada. Cada uno de los estudios realizados comprende el aspecto físico del mercado o de la feria, los vendedores y los compradores, el punto de vista social y el punto de vista económico, los productos, la sanidad, los precios y su atención.

Fue un propicio para trabajar con estudiantes universitarios, a fin de incorporar las más diversas modalidades de trabajo de campo.

En la investigación se utilizó las técnicas de informantes claves, informantes ocasionales, cuestionarios, muestreos, observación directa, etc.

Se introdujo en el ambiente con la mayor naturalidad, ganando la confianza de los informantes. Se trató de orientar la investigación hacia lo que se quería saber y se respetó lo recogido. Se llegó a la observación directa sin juicios a priori, tratando de ser lo más objetiva posible.

Luego de recogido el material en forma sistemática, se llegó a una conclusión clara y objetiva.

Como herramientas de trabajo se utilizaron: Grabador magnetofónico, video - cassette, fotografía, slides, dibujos, esquemas, gráficas, material bibliográfico conceptual, metodológico y específico. Se cuenta con un diario de trabajo y fichas de informantes.

I. ANALISIS SOCIAL

Para poder hacer un estudio antropológico de algo, primero debemos saber quienes habitan ese territorio y quienes son los portadores de las características a las que haremos referencia. Para nuestra investigación nos interesa solamente la que corresponde a la familia aymara, dentro del Altiplano de La Paz. El indio aymara o "kolla" es un individuo de color oliva oscuro., con una estatura media de un metro sesenta y dos centímetros, de estructura fuerte, maciza, con una fisonomía seria, triste, taciturna, o sea se puede decir lleno de "melancolía". El mestizo o cholo (tomaremos este - término no en forma peyorativa, sino como una especie de enclave sociocultural). Se forma de la unión del blanco o el hispano u occidental con el indígena. Son individuos que no aceptan su posición intermedia, son rebeldes, y muchas veces mezquinos. Para este tipo social el factor económico ocupa un sitial preponderante en su vida. El criollo, o hispano-criollo, blanco u occidental, se encuentra formado por inmigrantes procedentes de Europa y de países latinoamericanos de estracto europeo. En ellos se encuentra el espíritu de conquista, además del sentimiento nobiliario trasplantado a América y que es traducido por medio de la conducta paternalista, que sirvió para establecer una división sociocultural seriamente estratificada.

El criollo por haber tenido mayores oportunidades de educación, dentro de la tradicional y sistemática copia de la educación extranjera, se cree con el derecho de hablar en nombre de las mayorías nacionales.

Se cree autosuficiente ante otras culturas e impone un esquema de vida determinado, pretendiendo hacer valer los intereses de su grupo son los intereses nacionales.

LENGUAJE

La lengua oficial es el castellano o idioma español, lo que hace que se vaya perdiendo la dicción del aymara, aculturando el idioma, tomando término del español como propios. El aymra es una lengua completa, con una gramática muy amplia, posee guturación dura, con sistema numérico de base decimal. El Ing. Iván Guzmán de Rojas, ha realizado diferentes investigaciones donde nos explica que por medio del idioma aymara y mediante nueve sufijos modales se puede formular cualquier enunciado simple o compuesto que cumpla inequivocamente con las tablas de verdad de la lógica trivalente. Esto fue comprobado mediante el análisis de enunciados en aymara. Estos sufijos sirven de operantes algebráicos, que con capaces de generar las funciones lógicas que estan representadas, siguiendo reglas muy sencillas que se relacionan entre sí.

ESTRATIFICACION SOCIAL

Para realizar un análisis de este tipo debemos hacer notar que nuestro enfoque se centrará en el análisis de las relaciones que crean el sistema de estratificación, por su valor estratégico para comprender los procesos de cambio. Con la Revolución de 1952, se produjo la caída de la clase alta tradicional propietaria de grandes extensiones de tierra y de la minería. Este sector constituía el 4% de la población. Los campesinos eran el 65% de la población dentro de los sectores más desfavorecidos. El reparto de tierras y la desaparición del "patrón", produjeron una fragmentación del movimiento organizado campesino. Si tomamos en cuenta que la marginalidad es el resultado del funcionamiento de la estructura social, los componentes del estrato social campesino, se hallan en los límites del sistema, porque carecen de fuerza de presión sobre los centros donde se toman las decisiones, su condición de marginados no les permite desarrollar la organización necesaria para superar dicha situación.

No se pueden dejar de tomar en cuenta los sectores medios, producto de la heterogeneidad que lo caracteriza, donde están inmersas diferentes categorías sociales tales como: profesionales, pequeños industriales, comerciantes, propietarios, burócratas, etc. Poseen como características comunes el carácter urbano y la importancia de su estructura organizativa. Los sectores medios consolidan su poder a partir de la revolución del 9 de abril de 1952, donde una élite de la clase media, apoyada por los obreros y campesinos, se sublevan cambiando la historia del país en forma sustantiva. En su evolución la Revolución de 1952, relegó a un segundo plano a los sectores populares y dió prioridad de beneficio a los sectores medios mediante la redistribución de ingresos. Como para dar una conclusión a este aspecto, podemos decir que el problema fundamental de la sociedad boliviana, no es otro que el de las profundas desigualdades entre los diferentes componentes de la escala social.

II. ANALISIS HISTORICO SOCIOECONOMICO

Este análisis se realiza desde los antecedentes de 1952 hasta la fecha, pero

por creer que es de importancia para esta obra, como influencia fundamental - desde 1982 hasta la fecha, en este caso daremos lo demás por conocido.

1982-85 El primero de octubre asume la presidencia el Dr. Hernán Siles Zuazo. Se da en este período la desdolarización que beneficiaba a los grandes deudores y permitió de este modo la fuga de los capitales nacionales a la Banca en el extranjero. Se da una gigantesca hiperinflación. Se realiza la venta de los consulados honorarios en el extranjero. Se conceden préstamos de honor en el Banco Agrícola de Bolivia. En el Banco Central se encontró malversación de - fondos. La inflación es elevada por una constante devaluación de la moneda. Se da el ocultamiento y la especulación de los productos de primera necesidad. Este gobierno por sobretodas las cosas tuvo que poner a los ojos del mundo, que se vivia después de mucho tiempo en democracia, con estabilidad política, y pagando el altísimo precio que produjeron las medidas económicas que se tomaron, porque en vez de frenar la inflación y la crisis, se llevó al país al desastre económico.

1985-87 Teniendo como antecedentes lo mencionado sube, el Dr. Victor Paz Estenssoro. Se decreta la estabilización monetaria, cese de la inflación. Paridad real del dolar. Pacto por la Democracia. Alianza ADN-MNRH. Se establece la reactivación económica. Se dan campañas a de vacunación a nivel infantil. Se establece el código del Anciano.

COMERCIO NO REGISTRADO

Dentro del pueblo de Bolivia y en muchos paises latinoamericanos se percibe un fenómeno que se da cotidianamente, como economía de supervivencia, soportando la crisis como forma de conciencia colectiva, siendo esta una de las explicaciones que se puede dar al surgimiento de esta actividad. Este fenómeno económico-social, abarca el 50% de la producción nacional y la mayor parte de - las fuentes de trabajo tienen la misma informalidad. El tipo de comercio no registrado que nos interesa para este tipo de trabajo es el denominado "pequeño contrabando" o "contrabando hormiga", que se da por la existencia del desempleo extremo y se especializa en la "importación" de bienes de consumo básico de bajo valor unitario (llega por tierra).

III. ANALISIS ANTROPOLOGICO

El estudio sobre "Ferias y Mercados Paceños, no artesanales", es realizado dentro del área popular de La Paz, en los barrios del centro de la ciudad, Villa Victoria, Calacoto, Los Pinos, Obrajes, Sopocachi, Bolivar, Strongest, Villa Armonía, Vino Tinto, etc.

Posiblemente este estudio no abarque la totalidad de todos los mercados y ferias, pero sí tomará los que tengan mayor influencia dentro del área desde el punto de vista socio-económico, No se tomarán por ser un estudio aparte, el Mercado Negro, el Mercado Rodríguez, el Miamicito, etc. Este estudio a realizarse será enfocado desde otro punto de vista, que el de las necesidades básicas del consumidor y modus operando del proveedor, como es nuestro caso. Es más profundo y encara la parte económica con relación campo-ciudad, como así también el contrabando o comercio no registrado y blanqueo de capitales. Como estos mercados distorsionan el trabajo encarado con anterioridad, se tomaran como formas de interrelación económica, proveedores, etc.

Nos interesó trabajar en este tema, dentro del marco de la Antropología Aplicada, donde además de dar las pautas generales de atención, productos, surtido, factor humano, especulación, etc., se dará a conocer los pro y los contras de cada uno y su zona, para que pueda darse el mejor desarrollo de los

mismos, y dar una mirada objetiva a los cambios que deben producirse a efectos del Gobierno Municipal, como así también por los vendedores para atraer mayor afluencia de público, Se estudió por un lado las ferias, que en la actualidad son muy pocas, y luego nos volcamos al estudio de los mercados estudiando los de mayor preponderancia, sea por el tipo de barrio, por la zona o por encontrarse dentro de los más importantes y de mayor venta.

Las ferias son lugares al aire libre, casi nunca están bien organizadas desde el punto de vista de la infraestructura, donde se encuentran mezcladas las áreas de productos entre si y no por sectores como debiera ser. Ejemplo Carnes: allí expender carne de res, de cerdo, de pescado de pollo, de cordero, o sea todo lo referente a carnes. Abarrotes, lo mismo, etc.

Cuando hablamos de Mercados nos referimos a espacios cerrados, debidamente autorizados por la Honorable Alcaldía Municipal. Allí existe mejor organización y funciona con horario, todos los días de la semana. Los mercados a que hacemos referencia son los más representativos dentro de su medio, son mercados - minoristas y los mayoristas-sea mercados o ferias-quedan para un estudio posterior donde nos referiremos a la relación ciudad-campo, como hemos dicho, y la distribución de los productos.

FERIA DE ALTO OBRAJES

Esta feria se encuentra situada en la zona sud de Alto Obrajes, ubicada al final de la calle 10, donde cambia su nombre por el de Avenida Maks Portugal Zamora (Prof. y Arqueólogo 1907-1984), denominada también Avenida del Maestro. Esta feria fue creada en 1971, al comienzo en la calle 9 y debido a la falta de trasporte fue cambiada al sitio donde se halla hoy. Cuenta con 140 puestos, los que poseen todo lo necesario para abastacerse en la canasta familiar y puestos de comida -venta-.

Todos los puestos son atendidos exclusivamente por mujeres, a excepción de - uno en el que se encontraba un ñiño.

En primer lugar se aprecia que el comportamiento económico se vió alterado y desvirtuado a partir del proceso inflacionario que afectó al país con características dramáticas en el período 1982-85, ocasionando como consecuencia un desface en la economía nacional, llegando al grado que las vendedoras escondan sus mercaderías y los compradores para obtenerlos debieran de pagar un sobreprecio, se produce así un desface en la relación comprador-vendedor.

Luego de 1985, gracias a la estabilidad del dólar, se da una mejor relación económica, que da un cambio favorable en la población económicamente activa pero también se suscita un factor negativo, que es el comercio no registrado, proveniente de paises como Brasil, Chile, Argentina, Perú y China. Se instaura el Decreto S. 21060, en el que el Gobierno permite la libre oferta y demanda, teniendo muy buena aceptación en los mercados y ferias, los precios se van acomodando a la realidad económica de cada grupo social,o sea que en los barrios marginales los precios son más bajos que en los barrios residenciales.

Dentro del contexto socioeconómico, sabemos que a partir de la década de 1950 la ciudad de La Paz, experimenta un crecimiento incontrolado como consecuencia de los flujos migratorios rurales-urbanos, que se generan a partir de la reforma agraria, en la creación del minifundio, que al pasar de padres a hijos no brinda un buen desarrollo del campo, convirtiéndose en parcelas mínimas para una subsistencia personal y pobre. Lo más importante hubiera sido - la cooperativización del campo (en forma indivisible y trabajo conjunto).

Todo esto desarticula la estructura económica-social vigente hasta el 52, pero no se pensó en los efectos posteriores, que traen consecuencias a los ciudadanos de hoy, La Paz, como capital económica de la República recibe el gran contingente de personas, que salen del campo a la ciudad en busca de nuevas expectativas de trabajo. Esto ha acarreado muchos efectos entre los que encontramos: la falta de vivienda, una población economicamente restringida, que debe crear nuevas fuentes de trabajo, como ser el negocio ambulante y callejero, que se puede apreciar también en la feria de Alto Obrajes.

La Alcaldía con apoyo del Banco Mundial, construyó el mercado que se encuentra dentro de los límtes de la feria, con las respectivas necesidades y comodidades, Pero debido a la idiosincracia del pueblo Boliviano es difícil erradicar las ferias. Podemos tener a modo de conclusión final, que el nivel de vida de las vendedores es similar. A pesar de que el Gobierno les ha instalado el mercado para la mejor atención, muchas de ellas optaron por quedarse con sus puestos externos y seguir con el mismo tipo de vida, ritmo de trabajo, posiblemente tengan más oportunidad al trasladarse de barrio en barrio.

FERIA FRANCA (CALACOTO)

Fue fundada durante el Gobierno del Gral. Hugo Banzer Suárez, está situada en las calles paralelas a Calacoto, en una extensión de tres cuadras, desde la calle 11 a la calle 8, bordeando el río de Irpavi, en su ladera derecha.

Se dan en este trabajo dos conclusiones, estas se irán verificando a lo largo del trabajo:

a) económica:

1. Aumento del comercio no registrado
2. Economía dinámica por parte de las vendedoras, porque ellas venden en todas las ferias y tienen una para cada día de la semana. Se puede decir que el margen de ganancia es de unos $us. 300.-, mientras que un profesional muchas veces no llega a $us. 50.-

b) Social:

1. La diferencia sociocultural de este sector de la población-Calacoto-y el de las vendedoras es notorio.
2. No existen normas de salubridad, que organicen la venta al público, por ejemplo, las vendedoras cobran y expenden con los manos sin lavarse.

FERIA SAN MIGUEL

La Feria se fundó en 1968 en la calle 21, cerca del consulado de los Estados Unidos. Por influencia de este en 1973 se trasladó hacia la calle 16 con 50 vendedoras.

Dentro de las conclusiones a las que se llegaron, tenemos las siguientes:

a) El problema sanitario: es algo que se va repitiendo siempre. La falta de higiene en los alimentos ocasionado por el viento que azota a la feria, los productos que están expuestos al sol y los que están colocados en suelo directamente, nos da un índice más alto de contaminación.

b) Falta de control policial: esto se da por la fuerza que ejerce el sindicato, que hace que los agentes de la policía no puedan cumplir con el control de los productos.

c) conflictos internos: este es el problema de mayor importancia para el desarrollo y crecimiento de la feria, debiendo esto a la mala administración del sindicato, que habiendo recaudado más de $us. 5.000.- no se vé lo invertido a favor de la feria.

Sugerencias: Instalación de baños públicos. Control de precio y calidad. Organización del mercado en sectores en áreas de productos. Que los consumidores ante irregulariades se presenten en la gendarmería respectiva. La Alcaldía debería crear grupos de limpieza, para cuando ha finalizado la feria. Ante los conflictos internos, para su solución hay que revisar todo lo actuado hasta el momento por el sindicato y sino cambiarlo.

FERIA LA ZARZUELA

Fundada en 1968. Su nombre lo recibe por estar en el momento de su fundación a orillas del río con ese nombre, ahora por encontrarse en las cercanías de la cancha Litoral, se le conoce con ese nombre. Funciona diariamente, y el al aire libre.

Esta feria vive una situación común a la de todas las zonas aledañas de la ciudad están como olvidadas, como si las zonas de importancia fueran tan solo la de los grandes contribuyentes.

Es un lugar de constantes necesidades, que necesita el máximo apoyo de las autoridades, ya no sólo las municipales sino también las estatales.

En un análisis sanitario, los productos contarían con el más alto índice de contaminación, pues se encuentra a orillas de un río de desague, basurero municipal, lleno de desperdicios, el polvo, las moscas y otras bacterias son de convivencia diaria, creando focos trasmisores de todo tipo de parásitos y gérmenos. Nos encontramos en un barrio marginal, donde la mayoría de las casas son de adobe, construidas en la llamada zona negra, sin ningún tipo de precausión para las épocas de lluvias, cuando quedan en la nada los dueños de las casas habitación, creando grandes peligros a los pobladores de las mismas. No existen autoridades que vigilen peso y reclamos de los compradores. Es un grupo carente de organización y sindicato, por ello puede ser que tampoco exista mucho progreso. Se reclama la creación de una infraestructura que permita el expendio de productos en buen estado sanitario, con agua, luz, buena fiscalización.

MERCADO ALTO OBRAJES

El mercado fue realizado mediante un convenio HAM-BIRF, terminado de construir en 1983, con el nombre de Mercado Corazón de Jesús. Es un mercado que cuenta con una excelente infraestructura, posee los servicios esenciales (agua, luz, baños, etc.). Está dividido en área de productos como ser: abarrotes, carnes, frutas y verduras. Tiene precios adecuados, pero la zona donde se halla ubicado es el Magisterio, cuyos salarios son muy bajos, por lo que la gente prefiere esperar el día de la feria para abastecerce. Por este motivo muchas vendedoras se están retirando, porque no les resulta rentable, apenas si les alcanza para vivir. Es un mercado bien surtido, que llena todos los requisitos de la canasta familiar.

A modo de conclusión podemos decir que no sólo es importante la infraestructura del mercado y la limpieza para que funcione, ya que en este caso no resulta rentable debido a la zona donde se halla situado. Se deben colocar los mercados como para que el pueblo pueda llegar hasta ellos en forma accesible, no podemos hacer que con un sueldo de $us. 25.- como gana un maestro, pueda adquirir

en forma contínua los productos ofertados, como la oferta existe, quiere decir que es un mercado superdimensionado para la zona. (Recordar que tiene capacidad para 150 vendedores y sólo trabajan 70).

MERCADO ANTOFAGASTA

Creado mediante el convenio HAM-BIRF, finalización de la obra en agosto 1982. Ubicado en la zona Norte, entre la calle Beni y Av. Chacaltaya, frente a la terminal de buses.

Se encuentra en óptimas condiciones de infraestructura, sanitaria, etc., Se encuentra en una zona donde la clase trabajadora (obreros) es la que más asiste, así como también las personas que se encuentran en las cercanías de la terminal de buses. La gente se da cita sobre todo a la hora del desayuno y del almuerzo, encontrándose los precios en forma muy razonable. Casi todos los puestos se encuentran en manos de vendedores que no son los dueños de los locales, lo que nos da idea que este es un mercado lo bastante rentable. La gente que atiende es de cultura media baja, con muchos deseos de superación. La gran mayoría proviene del campo.

Como conclusión podemos decir que los precios se hallan adecuados, los productos son buenos, la infraestructura es válida para la zona donde se ejerce el comercio, que se halla localizado en una zona óptima centrado en el barrio obrero y la autopista, creando así un ambiente muy bueno para la comercialización.

MERCADO BOLIVAR

El mercado fue creado en el año 1964. Se halla situado en la zona norta, en la esquina de la calle Bolivar y la calle Catacora. Este mercado no presenta gran afluencia de público, simplemente asisten las personas que viven en la zona, que por encontrarse en una zona de negocios, empresas y otros, no da lugar a la vivienda habitacional. No presentan gran cantidad de productos y los artículos que se ofertan tienen un precio mayor con respecto a otros mercados. En la actualidad predomina la venta de comidas, como ser almuerzos, además de desayunos, api, jugos, que abastece a las personas que trabajan en la zona principalmente de la Administración Pública.

MERCADO CALAMA

El actual mercado, fue en sus comienzos un matedero, hasta que en 1935, fuera desalojado, debido a la necesidad de crear fuentes de trabajo. Se encuentra en la esquina de la calle Calama y Batallón Victoria. Seccional No. 3. Es uno de los mercados más antiguos de la ciudad de La Paz.

Tiene una pésima infraestructura, con falta de agua, poca luz, pésimo servicio sanitario, con deficiencias higiénicas y de organización. No existe mucho capital de giro entre los vendedores, compran lo que se vende a diario. Esto hace que al no poder vender para una subsistencia adecuada y el local se encuentre en pésimas condiciones, los comerciantes están abandonando sus puestos para incurrir en el comercio no registrado, que no pagan ni impuestos ni sentajes, dando lugar a que las calles de nuestra ciudad se convierta en mercados ambulantes.

MERCADO HAITI

Su fundación data de 1948. Zona de Miraflores. El punto fundamental es que existen muchas madres con sus niños. Se debería crear una guardería donde los

niños ni tuvieran que permanecer al lado de sus madres junto con el frío, la suciedad, la humedad, etc. Se debe realizar una campaña masiva para el cambio de peso, ya que unas utilizan el kilo (como es lo correcto) y otras aún utilizan las arrobas, las libras, etc. Se debe de implantar mayor control en el peso y en los precios, además de la utilización de los guantes de goma para la atención del público, y sacarlos para el cobro de los mismos, el dinero es fuente de contaminación. Es un mercado con buena iluminación, y buena infraestructura.

MERCADO CAMACHO

El mercado Camcho se creo como tal en 1937. Se encuentra ubicado en la Av. Simón Bolivar y la calle Bueno. Nuestras fuentes nos indican que esta misma ubicación tenía con anterioridad el llamado Mercado San Agustín o Mercado el Quemado.

Análisis Social: las personas que trabajan son de escasos recursos, en muchos casos es esa la única fuente de ingresos. Es uno de los mercados más importantes de la ciudad, por su ubicación céntrica, como también porque se encuentra muy bien abastecido.

Análisis Sanitario: su ubicación es muy mala, en cuanto a este aspecto, pasa por su lado el río Choqueyapu, que es el basurero de la ciudad, fábricas, etc. En este lugar, justo sobre el río se encuentra la cafetería y el comerdor, que además por ser pequeños no pueden dar un buen servicio. Existe una limpieza muy irregular, siempre está maloliente. La iluminación pésima, está casi - todo en penunbras. Los servicios sanitarios son deficientes, no adecuados a la enorme cantidad de personas que mueve este mercado, entre vendedores y compradores cerca de 800. La estructura y no es la adecuada para un mercado de estas dimensiones económicas.

Sugerencias: implantación de un servicio de estacionamiento. La creación de un sindicato que realice mejoras tanto para el comerciante, como para el comprador.

MERCADO LANZA

Fue inaugurado en 1937. Las primeras vendedoras provenían de un antiguo mercado que se encontraba ubicado en la Plaza San Francisco.

Conclusiones: respecto a la calidad del producto es variable al precio, los artículos de la canasta familiar son de primera calidad.

La salubridad es regular, su limpieza es buena con respecto a otros mercados, pero hace falta agua, o sea el incremento de piletas y canillas. Se cumple a cabalidad con la ordenanza de mandiles y boinas aunque aún se sirve, por ejemplo la comida sin lavarse las manos luego de cobrar.

El mercado es funcional, cumple con la misión de proveer los productos a distintos sectores de la zona.

Uno de los mayores problemas es que no cuenta con fluidez vehicular, se carece de área de carga y descarga de productos.

Se debería remodelar el mercado, puesto que la estructura es muy antigua y no es la adecuada para la conservación de los productos.

Tendrían que anular los puestos dedicados a la economía informal, así como también los puestos acoplados-puestos colocados en cualquier espacio-, no sólo por el perjuicio económico que ocasionan al país, sino también porque incomodan al libre tránsito al obstaculizar el paso.

Se tomo referencia que no solo hay vendedores mayores, sino también niños y ancianos, Se debe recalcar que la presentación de los productos es muy importante, como su calidad.

Sugerencias: sería conveniente considerar el proyecto de reubicación del mercado y en su lugar dar paso al proyecto de área de equipamiento cultural. Debe de existir por parte de las autoridades pertinentes mayor control en cuanto a la reducción de los puestos dedicados a la economía informal y los que se encuentran en forma indevida interrumpiendo el tráfico peatonal.

Mejorar el servicio de agua potable. Crear normas de limpieza, donde las mismas vendedoras se preocupen por este importantísimo aspecto.

MERCADO SOPOCACHI

Este mercado fue fundado hace cuarenta años aproximadamente. Se encuentra situado en la calle Fernando Guachalla y Avenida Ecuador.

Se puede tener las siguientes conclusiones: es un mercado bien situado, con buena infraestructura edilicia, sanitaria y de control. Esta excelentemente abastecido, encontrando todo tipo de productos nacionales e importados con la consiguiente variación de precios. Se experimente un ambiente muy húmedo, y allí se dan lugar sea como cargadores, sea con sus madres en los puestos niños de corta edad que podrían llegar a enfermar. Se sugiere la creación de una guardería a estos efectos.

MERCADO STRONGEST

Se encuentra en la zona de Tembladerani en la calle Jaimes Freyre, sud-oeste de la ciudad, terminado de construir en 1981, mediante el proyecto convenio HAM-BIRF, por lo que cuenta con una óptima infraestructura.

Esta es una zona de escasos recursos, superpoblada e inmersa en el actual déficit económico que vive el país. Es un mercado limpio, buenas condiciones higiénicas, bien abastecido, pero la mercadería no se mueve.

MERCADO URUGUAY

Este mercado fue fundado en 1954, con la ayuda del Gobierno del Uruguay, de allí su nombre.

Este es un mercado que debería tener una mejor infraestructura, mejor sistema sanitario y mayor divulgación.

Es un mercado sin intermediarios, por lo que nos da productos frescos y más baratos. Lo que debería tener el campesino es facilidades de trasladar sus productos en forma económica, para que el mismo lo trasladara a los distintos centros de la ciudad.

MERCADO LOS PINOS, 24 DE SEPTIEMBRE

En 1966 se encontraba situado en la calle 24 de Calacoto, frente a lo que es la actual Gasolinera de Calacoto, en forma de feria. En 1974, los componentes de

la mencionada feria se trasladaron a la calle 25 de Calacoto, con una infraestructura muy pobre.

En 1985, se inaugura el nuevo local con un espléndida infrestructura y mayor - cantidad de comerciantes. El nombre del mercado proviene en forma anecdótica del equipo de futbol de los esposos de las vendedoras del mercado. La virgen de La Paz es la Patrona. La fiesta se festeja el 16 de julio con tres días de acontecimiento.

Conclusiones: la estructura edilica es superior a la ques se necesitaba para la zona, aunque no deja de ser el mejor mercado de la ciudad de La Paz, sea en estructura, en sanidad, higiene, ubicación, etc.

Se aprecia que la zona a pesar de encontrarse en la parte residencial de la ciudad, de que sus consumidores pueden responder al sobre precio de los productos, se aprecia que las ventas que se realizan no son tan importantes como para que las vendedoras vivan en forma desahogada y cómoda.

MERCADO VILLA VICTORIA

Villa Victoria es uno de los barrios más populosos de la urbe paceña, concentrando gran cantidad de probladores que conforman los diversos sectores de albañiles, carpinteros, comerciantes, vendedores ambulantes. Al encontrarse en una zona de bajos recursos, el mercado no evoluciona como es debido, y por lo tanto son reducidos sus ingresos. La infraestructura ni el ordenamiento son adecuados. Este es el único mercado que cuenta con servicio de guardería infantil, aunque esta no cumple con el principal requisito que es que los niños de las vendedoras salgan del ambiente del mercado no apropiado para la niñez y subsiste la guardería con los niños de los obreros de la zona. La sanidad e higiene en el mercado es muy precaria y se debería colocar una mejor iluminación.

MERCADO LOS YUNGAS

Este mercado comenzó a funcionar en lo que se conoce como la plaza del periodista. Hoy está en la calle Bueno e Illimani. Los productos que vendían en sus comienzos provenían de la zona de los Yungas de allí su nombre. El mercado funciona desde 1956 en la calle Yungas y Coroico. Este centro es atendido casi en su generalidad por gente de pollera, que se ha dedicado por generaciones al comerciones al comercio. La mayor parte de la gente es analfabeta y carece tanto de los conocimientos básicos de higiene como de urbanismo. Este mercado está situado en el centro de la ciudad de La Paz, y carece de un ordenación adecuada, para que los compradores puedan tener cierta orientación al abastecerse. Existe poco control y vigilancia en cuanto a la atención y la falta de higiene.

IV. ABASTECEDORES MAYORISTAS

Estos se dividen por sectores:

Verduras: mercado Rodríguez
Frutas: tambos
Carnes: mataderos y mercado Rodríguez
Abarrotes: calle Max Paredes, Murillo, Buenos Aires
Huevos: Max Paredes
Quesos: Mercado Rodríguez, distribuidores directos del campo
Cereales: Calle Murillo
Productos importados: entran en la mayoría de las veces por medio del comercio no registrado-contrabando- mayormente abarrotes.

Productos nacionales: frutas, verduras, pollos, cerdo, res, fideos y otros.

V. ANALISIS DE LA ALIMENTACION

Tenemos los dos aspectos de la alimentación:

Forma de vestir

La mujer boliviana que atiende estas ferias y mercados puede vestirse de dos formas:

La chola: mujer de pueblo, de polleras amplias, enaguas, chompa, sombrero, mantas de seda y mantas de lana, se calza plantillas y carga en aguayo.

La birlocha: es el paso más avanzado hacia la occidentalización. Se viste con vestido o con pantalones, no usa sobrero ni mantas de seda, carga en aguayo.

Alimentos

Para referirnos a este punto introdujimos las recetas básicas de los alimentos que se cocinan para la venta en ferias y mercados, a continuación solamente se colocarán los nombres de los mismos por carecer de espacio: Chairo, Plato Paceño, Lechón al horno, Chinan Chalona, Humintas, Ají de arvejas y Wallake de ispis.

VI. ANALISIS DE LA SALUBRIDAD

Sugerencias: se deben incorporar mingitorios y baños públicos en toda la ciudad. Se debería formar un grupo de limpieza en las calles donde hubiese habido ferias y en los mercados.

Sería conveniente que la ubicación de ferias y mercados se realizará fuera de los ríos y lugares contaminados, por ser focos de infección.

Se debería incorporar además de la gorra y el mandil para la atención al público, el uso de guantes de goma, bolsas de polietileno y canillas para lavar las manos y los productos.

VII. ANTROPOLOGIA APLICADA

Se cree necesario que cambien, modifiquen y creen los siguientes items.

a) Para el mejor servicio se debe de incorporar guarderías para niños en todos los mercados.

b) Aplicación de sansiones del Ministerio de Salud, ante el no uso de mandil, gorra, guantes de goma y envases de polietileno.

c) Inspecciones contínuas de la unidad de Bromatología ante posibles productos contaminados.

d) Creación de áreas verdes y áreas de parqueo.

e) Prohibición de que los monores se encuentren trabajando como cargadores u otros que son inadecuados para su edad.

f) Servicio de Visitadores Sociales, para que los niños se encuentren en el lugar que les corresponde y así poder formar los ciudadanos del futuro de nuestro país.

g) Que se cree un buen servicio de iluminación, agua potable y otros para los mercados así como vestidores, donde las vendedoras se puedan duchar y dejar sus pertenencias bajo llave durante la jornada.

BIBLIOGRAFIA

Doria Medina, Samuel. La Economía Informal en Bolivia. Bol. 1986.

Guzmán de Rojas, Iván. La estructura lógica del idioma aymara. Bol. 1979.

INE. Atlas Censal de Bolivia. Bol. 1983.

Montes de Oca, Ismael. Geografía y recursos naturales de Bolivia. Bol. 1982.

Pardo Valle, N. Bolivia condiciones sociales. Bol. 1984.

Romero Pittari, Salvador. Notas sobre la estratificación social. 1974.

Vasquez Machicado, De Mesa, Gisbert. Manual de Historia de Bolivia. 1983.

REUNION ANUAL DE ETNOLOGIA *

1 9 8 7

BREVES CONSIDERACIONES SOBRE ETNOMUSICOLOGIA Y METODOLOGIA

Andreé Langevin

Desde los primeros estudios dedicados a la música no occidental se formaron dos tendencias. La primera considera más que todo al producto musical y se desarrolla después de la constitución de los primeros archivos, tal el de Berlin, a principios del siglo XX. El producto musical, una vez fijado en un soporte que permite su reproducción, se vuelve más o menos artefacto; luego es posible caracterizar, comparar y tipologizar las músicas recuperadas de esa manera. La otra tendencia considera la producción musical y no se constituyó, sino tarde, como un tipo de estudio particular, quizás por ser visto como un sub-producto de la antropología. La producción musical por definición abarca al producto musical pero, de hecho, los investigadores que se dedicaron a este tipo de estudio, ya sean antropólogos o folkloristas, habitualmente no se atrevieron a analizar al producto musical, tal vez por no conocer la teoría musical occidental con la cual se puede comunicar ciertas características de esas músicas.

Así que desde hace años, se hace antropología de la música, dejando de lado - los posibles análisis sofisticados del producto musical, o bien se hace etnomusicología en el sentido estricto de la palabra, es decir musicología de - las músicas étnicas, utilizando conceptos que a menudo son ajenos a la realidad de los pueblos objetivados. Pocos trabajos han logrado unir estos dos - campos de investigación para presentar datos que se refieran "dialécticamente" a la música y a la sociedad.

En varias partes del mundo, frente a los cambios rápidos que afectaron y que todavía afectan al modo de vivir de las culturas autóctonas, se ha desarrollado una "antropología de urgencia" (urgent anthropology) para documentar lo - que va desapareciendo.

En Bolivia, en el campo que nos interesa, hallamos una "etnomusicología de urgencia", mas especialmente desde la llegada del investigador alemán Max Peter Baumann. Se trata entonces de rescatar la música todavía existente a través de grabaciones, recuperando los instrumentos utilizados para ejecutarla, y - anotando detalles del contexto de la producción musical, si es que la música tuvo lugar en su contexto natural. Todo este material, después, puede ser descrito.

Tal etnomusicología tiene el mérito de hacer conocer unos productos culturales desconocidos. También este tipo de estudio puede llegar a la formulación de algunas hipótesis sobre los contactos y las influencias que tuvieron lugar entre diferentes grupos sociales en el transcurso de su historia. Pero no llega a la comprensión del significado del hecho musical para el pueblo productor y para sus consumidores tradicionales (el público autóctono que acude a las fiestas). Tampoco permite que se conozca al medio social en el

---

* Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz-Bolivia (25-27 Agosto)

cual la música fue producida, ni las funciones que revisten cada manifestación musical. En fin, el análisis del producto musical no puede llegar a explicar la eficacia estética de la música, o, de una manera más general, su eficacia simbólica. Este conocimiento no se puede conseguir en algunas horas, ni en algunos días, pero sí, acercándose a la vida social del grupo y consumidor.

Un arqueólogo no puede renegar frente a los pedazos que encuentra porque no puede esperar más: los muertos no hablan. Pero frente a grabaciones, instrumentos, nomenclaturas contemporáneas, uno puede legítimamente quedarse frustrado porque se puede esperar mucho más conocimiento (musical y otro) de un grupo social que está produciendo cultura. Si me permiten unas comparaciones extravagantes, hacer lo que llamo etnomusicología de urgencia es como comprar una máquina nueva sin llevar las instrucciones; es como sultar los muebles de una casa antigua y excepcional que empieza a quemarse sin tomar en cuenta cómo estaba construida la casa y donde estaban ubicados los muebles que contenía. Si fueran colocados esos muebles en un museo, serían admirados por un público culto que discutiría la ingenuidad de su construcción, la semejanza de sus características formales con las de otros muebles de otras colecciones, o su función en la vida social de la familia que vivía en la desaparecida casa (y que se mudó a un lugar desconocido después de la venta de sus muebles a una organización dedicada a la protección del patrimonio nacional o mundial). Se escucharía por ejemplo: "Esta cama les servía más que todo para dormir". Pero entonces, nunca podríamos saber de la estrategia que utilizó el dueño de la cama para llegar a construirla o a comprarla, ni de sus criterios para ubicarla en su casa y tampoco de lo que señaba una vez acostado.

En realidad, lo que quiero decir es que tenemos que ser concientes del valor relativo de los estudios etnomusicológicos que enfocan el producto musical. La parte más difícil de la comprensión del hecho musical es la investigación de los procesos sociales y psicológicos implicados en el hecho y por ser más larga y complicada, tendría quizás que recibir más apoyo de las instituciones implicadas en la documentación de las culturas.

Para investigar la música como hecho social, cultural, psicológico y estético, es conveniente dirigirse hacia un grupo social caracterizado y reducido: una estancia, una comunidad, un ayllu o un grupo de pueblos que se reconocen una identidad común. Por ejemplo, en la provincia peruana de Sandia (Departamento de Puno), encontramos, ubicados en la parte más alta de cuatro afluentes del río San Gabán, cuatro comunidades, cada una separada de la siguiente por un medio día de camino; sin embargo, toda esa gente se identifica primeramente como los de Azaroma. Por consiguiente, las comunidades son exógamas y Azaroma es endógamo. Azaroma, entonces, puede ser considerado como un grupo social caracterizado y, con sus 500 habitantes, es todavía un grupo reducido.

Tal trabajo de investigación pide una metodología amplia que dirija la atención hacia varios aspectos de la cultura del grupo social escogido. La música tiene vinculaciones a la vez con la economía, las relaciones políticas internas (y, a veces, externas), las relaciones de parentesco (incluyendo necesariamente al parentesco "ficticio" o ritual), y, en fin, con la ética social y la religión. Partiendo de lo que, según el pensamiento occidental, "hace parte de la música", uno seguramente encontrará los demás aspectos de la cultura en su camino y, hasta cierto punto, tendrá que investigarlos en sí.

Daremos un ejemplo del "sentido estallado" que puede revestir un elemento cultural: una zampoña de Kantu en la comunidad de Quiabaya (cantón de Charazani, Prov. Bautista Saavedra).

- es hecha de tal material (que tiene su economía y su ecología).
- fue construida por tal persona, en tal lugar, en tal momento, durante tanto tiempo, a pedido de tal otra persona, por tal técnica, asimiliada en tales circunstancias, etc.
- tiene ciertas características formales (que pueden ser objetivadas por el investigador para fines comparativos etnológicos, y también para gente del pueblo consumidor para alguna evaluación estética, o algún motivo simbólico). También, el hecho de que está conformada de dos partes (arka e ira) y que cada parte puede tener una segunda hilera, puede tener implicaciones simbólicas, sociales (quien toca con quien para formar un "par"), estéticas (ubicación de los músicos en el espacio para lograr más eficacia musical), etc.
- tiene un potencial sonoro (que puede ser modificado en ciertas circunstancias).
- pide una técnica del soplo (que es conceptualizada).
- es un elemento en una serie (la tropa), y su posición en la serie está íntimamente ligada el prestigio que consigue el músico que la toca.
- tiene un nombre (nombre que tiene un sentido y una historia).
- tiene un valor (debido al trabajo empleado en su producción).
- tiene un dueño que la consiguió de tal manera (p.e. regalada por uno de los dos mayores, antes de la fiesta de la comunidad, o comprada por el padre de un joven deseoso de aprender).
- nueva, tiene que ser mojada en agua de romero, lo que puede tener un efecto mágico (ligado al fortalecimiento de la memoria) además de un efecto químico sobre el bambu.
- puede romperse y ser reparada; entonces tiene que ser cuidada durante las fiestas (aquí, la esposa del músico puede tener cierto rol) y entre las fiestas (para no pisarla).
- puede ser prestada (pero más fácilmente entre ciertas personas).
- etc.

Además de todo eso, que constituye un esquema sincrónico, la utilización de esta zampoña tiene una historia, una dimensión diacrónica.

Evidentemente, esta grupación de datos esta artificial y no refleja el desarrollo de la investigación. En realidad, para conocer al conjunto de procesos implicados en la producción de música, se necesita una metodología flexible que se ajusta al hecho estudiado a medida que avance la investigación. Pero según Alan P. Merriam (cuyo libro The Anthropology of Music (1964) tiene que ser consultado para mejores detalles) hay al menos seis campos de investigación que atender: la cultura material musical (que concierne más que todo a los instrumentos musicales y su economía, los textos cantados (su estructura, su contenido y la relación texto-música), las categorías conceptuales empleadas para clasificar los tipos de música y más generalmente la experiencia musical, el músico (su aprendizaje, su estatuto social, la cuestión del talento, (por ejemplo este concepto no existe en Quiabaya), las utilizaciones y funciones de la música es la integración social) y la música como actividad creativa (cómo se renueva la música).

Evidentemente, se podría agregar otros campos de investigación o reformular esas categorías. Cada uno tiene que seguir su camino, orientado por las indicaciones de la gente del lugar y en momentos de vacilación saber emplear las llaves que son el qué, el cómo, el dónde, el cuándo y -una llave que a menudo se queda agarrada en la cerradura- el porqué.

REUNION ANUAL DE ETNOLOGIA *

1 9 8 7

LA MUSICA AUTOCTONA PARA TARKAS Y SU CARACTER REPETITIVO

Nicolás Suárez Eyzaguirre

El presente trabajo es una parte de la tesis de grado titulada "La Música Autóctona para Tarkas y su carácter repetitivo" realizada por Nicolás Suárez Eyzaguirre.

Dicha Tesis es una investigación sobre la música autóctona para tarkas (instrumento musical de viento, componente de la organología aymara de Bolivia), a través del estudio de los rasgos usuales del instrumento, y del sistema de notación y métodos de transcripción y análisis de ejemplos característicos.

Por razones prácticas y de espacio sólo incluímos el último capítulo -Conclusiones- el cual, ordena e interpreta los resultados obtenidos en el transcurso de la investigación.

(En los archivos del Museo Nacional de Etnografía y Folklore existe un ejemplar completo -texto y cassette- de la mencionada tesis).

CAPITULO III
CONCLUSIONES

Aru Amunyas: "Arte y sabiduría de los sonidos".
Definición muy antigua de la música de arcaica procedencia aymara." **

"Horizontes que siguen a horizontes
lontananzas detrás de lontananzas"

Franz Tamayo

El presente capítulo ordena e interpreta los resultados obtenidos a través de la investigación de las características generales de la tarka, y del sistema de notación y métodos de transcripción y análisis del ejemplo.

Con el objeto de extender un poco el área de generalización de conclusiones, ofrecemos un APENDICE (al final del presente capítulo), donde entregamos un pequeño boceto analítico de otros ejemplos de tarkeadas, a cuyos resultados acudiremos en el propósito de ampliar nuestras explicaciones referidas al ejemplo analizado en el CAPITULO II.

1. DE LAS CARACTERISTICAS GENERALES DE LAS TARKAS

En el afán de presentar la mayor información acerca de los rasgos usuales de las tarkas, y con el fin de ofrecer un ordenado resumen de datos, subdividimos el primer capítulo (Introducción) de este trabajo, en seis partes o acápites.

---

* Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz-Bolivia. (25-27 Agosto)

**Diaz Gainza, José. Historia Musical de Bolivia. Segunda Edición. Ed. Puerta del Sol. La Paz, 1977. p.68.

Aunque todos los acápites mencionan para su ampliación y aclaración, diferentes citas bibliográficas, pensamos que los tres primeros: 1- Origen y ubicación histórica, 2- Contexto festivo, danzas y difusión en territorio boliviano y 3- Material y forma de construcción, prácticamente se sostienen en ellas; siendo según nuestro modesto entender, los tres últimos: 4- Familias, tamaños y relación física acústica, 5- Afinación y posiciones y 6- Interpretación, nuestro real aporte en este rimero de datos.

De estos tres últimos acápites extraemos las notas más relevantes:

- Sostenemos que la anata, pese a su cercano físico con la tarka, no pertenece a la familia de tarkas.
- Presentamos cuatro tipos de familias de tarkas - cada una formada por tres diferentes tamaños -, como única posibilidad de aglutinación por familias. Especificaciones de longitud y grosor.
- La interrelación física entre los tamaños grande, mediano y pequeño, se explica mediante la relación proporcional de dos terceras partes entre un tamaño y su inmediato mayor.
- La correspondencia fisica entre tamaños (2/3) interpretada acústicamente como la relación interválica de quinta justa, nos permite entender con mayor claridad el resultado acústico armónico (bloques de quintas paralelas) que presenta la música para tarkas.
- Hacemos constar la excepción en el tamaño pequeño de la familia de las ULLARAS, el cual presenta una relación (Acústica) de cuarta justa respecto del tamaño mediano.
- En una misma tropa de tarkas no se encontrará nunca una mezcla de tamaño de diferentes familias.
- Exponemos un cuadro de afinaciones, especificando los sonidos de difícil entonación, así como ubicando las notas dentro del sistema modal pentáfono.
- Presentamos toda la variedad de posiciones utilizadas en la ejecución de una tarkeada.
- De acuerdo con nuestro índice de digitaciones, el uso de las posiciones 1, 3, 4, 6 y 7 que forman un modo pentágono, tendrá siempre una respuesta acústica favorable.
- La práctica de las posiciones 0, 2, 3, 5 y 7 que forman también un modo pentáfono, presenta una respuesta acústica debil en potencia y nitidez.
- Una tarkeada es siempre interpretada en un grupo. No encontraremos tarkas solistas.
- Los límites de participación menor y mayor en una banda de tarkas, oscilan entre los cuatro y veinticinco instrumentistas respectivamente.
- Esbozamos un criterio de proporción, dentro de una tropa, en la repartición de tarkas por tamaños.
- Todos los ejecutantes de la tarkeada - en los distintos tamaños del instrumento - tocan la melodía en las mismas posiciones.
- La técnica de interpretación es común a las cuatro familias.
- Algunas agrupaciones actuales tienden a "armonizar" la tarkeada en terceras, sextas y octavas, en contraposición a la tradicional quinta justa.
- Aunque este tipo de música es netamente instrumental, hoy por hoy, algunas agrupaciones (especialmente de extracto urbano) tienen la propención a poner texto a la tarkeada; en este caso, se la interpreta intercalando voz a capella con instrumentos solos.

- Para la ejecución se exige un soplo fuerte en la embocadura (sin ataque de lengua) buscando siempre la trepidación del instrumento.
- La interpretación de la tarkeada exige antes que nada, un profundo conocimiento de su estructura.

Anotadas las principales características de las tarkas, debemos mencionar finalmente, que, mediante la investigación bibliográfica, observamos un total descuido - con raras excepciones - de parte de nuestros investigadores, al enfocar las características musicales específicas de un hecho folklórico. Es en este punto, donde surgen conceptos mal utilizados, informes técnicos ambiguos e interpretaciones confusas y poco idóneas del fenómeno musical estudiado, logrando con este procedimiento, un total desconcierto del lector.

La responsabilidad en la publicación de los resultados obtenidos a través del estudio, implica haber agotado todos los recursos y herramientas de investigación para llegar a ellos. En acontecimientos que exigen una detallada observación, su aventurada descripción solo logrará hacer que el ocacional lector se forme conceptos errados.

El lenguaje musical auna e incorpora en su entorno, elementos de notación, métodos de análisis y procedimientos de interpretación y enseñanza, a los cuales debemos recurrir en rigurosa observación (por lo menos a un principio). En una estricta línea musical, el etnomusicólogo deberá ser antes musicólogo, y antes aún músico.

2. DE LA NOTACION Y TRANSCRIPCION

La evaluación de criterios específicos acerca de la notación y transcripción de la música autóctona, nos permite plantear soluciones completas en función de la transcripción del ejemplo.

El proceso de transcripción de nuestra tarkeada cubre dos etapas:

1. Etapa previa de investigación y
2. Mecanismo de transcripción

La etapa de investigación implica los siguientes aspectos:

a) Selección del ejemplo y estudio de sus características generales

b) Seleccion del sistema de notación musical y justificación del uso de los signos de este sistema.

c) Planteamiento del objetivo de la transcripción.

d) Estudio de los métodos de transcripción propuestos:
   - de Bela Bartok
   - otros recursos propios

El mecanismo de transcripción está registrado mediante los siguientes pasos:

a) Constatamos el número de veces y la familia del instrumento, tocando el ejemplo en los diferentes tamaños y tipos de tarkas conseguidas.

b) Despues de escucharlo varias veces, asignamos los motivos que serán el punto de partida para anotación de variantes y estructuración de la pieza.

c) Determinamos el compás y la indicación metronómica.

d) Transcribimos todas las variantes que experimentan los motivos en las doc voces de tarkas, asi como escribimos las variantes de la percusión, durante el transcurso de toda la pieza. Cada repetición de la estructura global en una hoja separada.

e) Persistentemente, verificamos en nuestra propia tarka los motivos escuchados.

f) Usamos constantemente el cambio de velocidad (de 7 1/2 a 33/4) en la grabación, de manera de percibir mejor los giros melódicos.

g) Lo primero que obtenemos son las hojas de la transcripción completa, las procesamos de la siguiente manera:

- Hoja de motivos y variantes, especificando su pertenencia a la voz de tarkas grandes o a la de tarkas medianas.
- Hoja de variantes del acompañamiento de percusión (bombo).
- Hoja explicativa acerca del número de veces que se efectúa un adorno en relación a un motivo específico.
- Recuento de la repetición de motivos.
- Elaboramos nuestra transcripción final utilizando los motivos más escuchados en el transcurso de toda la pieza.
- Efectuamos varios tipos de transcripciones de acuerdo a las necesidades de análisis e interpretación.

De la adaptación de estas dos etapas de procedimiento en la transcripción , y del enfoque direccional de nuestro objetivo primordial, el cual es: "La obtención de una partitura que facilite la lectura y el análisis musical", se desprenden las siguientes conclusiones generales:

- En la selección de un sistema de notación musical funcional y claro, deberemos informarnos primeramente acerca de los convencionalismos (tradicionales o modernos, occidentales o no) en la escritura musical.
- Para los fines perseguidos, el sistema occidental de notación musical nos presta efectivos servicios.
- Para descubrir paulatinamente aquellos aspectos que establecen importantes particularidades de la música autóctona, recomendamos en primera instancia el trabajo minucioso y detallado.
- La transcripción se asiste enormemente cuando el transcriptor sabe ejecutar el instrumento musical que interviene en la pieza a transcribir.
- La noción de la interpretación del instrumento musical, favorece a la comprobación en la transcripción, especialmente, en el dicernimiento de las líneas melódicas y la corrección en el número de voces utilizadas.
- La partitura como guía del ejecutante, y el conocimiento acerca del mecanismo de interpretación del instrumento, se proyectan en la enseñanza de esta música.
- Durante la transcripción debemos llegar a la percepción conciente de la estructura del ejemplo.
- El motivo (como la más pequeña estructura musical interdependiente) es nuestro gérmen y punto de partida para la identificación de variantes y para la elaboración de la estructura total.

- Transcribimos todas y cada una de las variantes melódicas y rítmicas, que se presentan en el transcurso de la danza.
- Errores involuntarios no constituyen variantes.
- En la partitura final solo están transcritas aquellas variantes que tienen mayor número de repeticiones.
- De acuerdo con Bela Bartox, creemos que en la transcripción de música autóctona, solo podemos estimar dos parámetros: la altura y el ritmo.
- El resultado acústico de un sonido interpretado al unísono por los ejecutantes de una tarkeada, abarca un rango de frecuencia un poco más amplio que el que pueda determinar la ubicación de una nota en el pentagrama. Para resaltar esta característica, en todas nuestras transcripciones cubrimos la clave de sol con un fondo de trama tenue.
- La práctica de la transcripción debe llevarnos a conclusiones acerca de las particularidades musicales prioritarias que debieran ser escritas, y aquellas que no lo son, y por lo tanto, debieran ser suprimidas.
- Una tarkeada puede estar clasificada dentro de lo que Bartok llama "ritmos rígidos", siendo aconsejable en este caso, usar una normal indicación de tiempo (compás).
- Nuestro ejemplo no experimenta variaciones de pulso, consiguientemente, puede acomodarse al latido metronómico.
- Los pequeños motivos de la introducción y el final se presentan con notas de duración indeterminada, para su escritura utilizaremos el calderón.
- No se conocen signos musicales que puedan señalar con presición los cambios de dinámita de la música autóctona.
- Es especialmente notorio el "efecto de uniformidad" en la interpretación de una tarkeada, a través de la totalidad de sus ejecutantes.
- En síntesis, la música para tarkas, en sus dimenciones de expresión, presenta una dinámica natural y una articulación uniforme.
- La información tímbrica en la transcripción de música autóctona, no resulta funcional para la notación, el análisis, y consecuentemente para la lectura.
- En nuestra tarkeada, las alteraciones que presenta la armadura de clave, permanecen invariables durante toda la pieza.
- Las notas de adorno están claramente expuestas, para su notación hacemos uso de la apoyatura breve ligada a la nota principal.
- Lo descriptivo y lo prescriptivo de la transcripción deben ir -según nuestro parecer- en total conjunción.
- La aplicación conceptual y práctica del método de transcripción de Bela Bartok, sumada a otros recursos empleados, ha hecho posible la culminación de nuestro objetivo primordial.

Finalmente, haremos mención a otro aspecto muy importante del presente trabajo, la relación entre transcripción y método de análisis, referente a la variedad en la música autóctona. Este caracter diversificador de la música autóctona, se presenta ante el transcriptor desde dos puntos de vista: uno microestructural y otro macroestructural.

La faceta microestructural, se refiere a la modificación de variantes en sus diferentes repeticiones dentro de la estructura total y en una sola interpretación o versión (si el termino es válido).

El discernimiento macroestructural, en cambio, engloba a todas las variantes (morfológicas, paramétricas, etc.) que pueden existir en la cotejación de todas las interpretaciones de una danza, realizadas en diferentes ocasiones.

Creemos que hemos resuelto el aspecto microestructural de las variantes, mediante nuestro procedimiento de notación y transcripción, y a través de la presentación de las partituras finales.

La metodología de análisis -aplicada en nuestro ejemplo- exige un objeto concreto (partitura) para su directo estudio. En este sentido convergen transcripción y análisis.

Consideramos que la variabilidad en el sentido macroestructural, solo puede ser comprendida (al menos por el momento) como una característica general muy importante dentro de la música autóctona, que por su cualidad intrínseca no puede ser estimada dentro del estudio objetivo, planteado a partir de una transcripción, y a través del método de análisis correspondiente. No podemos transcribir y menos analizar el futuro musical de una tarkeada.

Pero aunque resulte paradógico, el trabajo de investigación debe dirigirse a la estructuración de variantes (o a la ubicación de un rango de variabilidad), aún sabiendo anticipadamente que dicha estructuración nunca sería completa. Solo el entendimiento profundo del caracter variable de esta música nos permitirá elaborar conclusiones acerca de su sistema musical. Desde este punto de vista, el estudio de la variabilidad se presenta como una de las limitaciones de nuestro trabajo.

3. DEL ANALISIS MUSICAL

En la selección del método de análisis musical, obtenemos por el plan utilizado por M.E. Grebe (publicado en la Revista Musical chilena No. 89 de Septiembre de 1984) para el estudio de un lied de Franz Schubert. Obviamente -dada la diferencia de estilos- tuvimos que efectuar en él muchas reformas (suprimimos algunos procedimientos y adicionamos otros) para adaptarlo al análisis de nuestra tarkeada.

Como señalamos al iniciar nuestro segundo capítulo, la formación cultural del investigador es determinante en el uso y aplicación del plan de análisis. Uno escucha lo que quiere escuchar y solo razona como está acostumbrado a razonar.

Por otro lado, tanto el sistema de notación como la metodología de análisis crean cierto tipo de acondicionamientos, a los cuales puede sucumbir el investigador, si es que no tiene plena conciencia de que el fenómeno musical a estudiar, al margen de ofrecer un otro sistema musical, presenta ciertos rasgos privativos que pueden sobrepasar en algún momento los alcances de notación y metodología propuestos.

Alertamos por estas observaciones y advirtiendo que un método de investigación no es necesariamente imparcial en sus usos y acepciones, planteamos diferentes recursos de análisis a medida en que el ejemplo musical iba siendo mas asequible a nuestro entendimiento. Insistimos en el análisis de

aspectos (poco considerados en el método de M.E. Grebe), que según nuestro criterio resultaban importantes características de la tarkeada:

- La Repetición y disposición de elementos comunes de secciones, miembros y motivos.
- La relación recíproca entre estos elementos.
- La modalidad.
- La correspondencia armónica-melódica.
- Los esquemas rítmicos y su relación recíproca.
- La correlación y densidad de elementos.

Estas características entre las más importantes.

En líneas generales, creemos que hemos obtenido un resultado aceptable en la aplicación de esta metodología de análisis, resultado definido también por las limitaciones de notación y enfoque del carácter de variabilidad. Dicho en otras palabras, el asunto está resuelto en el papel, pero aún quedan muchos sonidos -fuera del alcance del análisis- que continúan resonando en la atmósfera.

3.1. Del Análisis Morfológico.

Dos aspectos atraen nuestra atención en la interpretación de los resultados del análisis morfológico: la repetición y disposición de elementos comunes en la estructura global, y la constitución y sucesión de los motivos.

El uso de elementos comunes en las tres secciones nos hace concluir que no existe el criterio de contraposición de ideas musicales (llámese si se quiere, estructura pregunta-respuesta), y que tampoco existe una marcada jerarquización de tensiones y reposos, luego, no encontraremos en la tarkeada un clímax estructural, al menos en este sentido. Al no haber contraposición de ideas musicales ni clímax estructural, el análisis se dirige especialmente a la repetición y disposición de los elementos comunes, que es el punto de partida de nuestras conclusiones.

Hallamos entonces una primera caracterización; casi todo el material musical básico está ofrecido en la sección I, las secciones II y III, no entregan material novedoso en su estructura.

Cómo interpretamos esta particularidad. Podemos ver (o mejor oír) motivos que se repiten textualmente en las tres secciones, estos motivos, de acuerdo a su peculiar disposición en la estructura global, y mediante la ayuda de otros nuevos motivos, se encargan de romper todo tipo de repetición desde el punto de vista simétrico, y se presentan en la apariencia de ofrecer nuevas estructuras:

II sería una "nueva sección" pero con material de I

III sería una "nueva sección" pero con material de I

Por otro lado, nuestro oído recuerda o identifica fácilmente a los motivos mas repetidos, pero difícilmente puede ubicarlos en su respectiva sección, ello es debido principalmente a la funcionalidad de la variación estructural (Nuevas disposiciones en la repetición de motivos comunes de secciones). Lo explicamos. A pesar de la cercana similitud entre las tres secciones, cada una de ellas exhibe una privativa función. La primera sección (I) cumple la

función de presentar la idea musical inicial, la segunda (II) nos hace pensar en una nueva idea -al introducir un nuevo motivo- pero nos turba al regresar (mediante la repetición) a elementos yá ofrecidos en la sección I, luego, su función será la de confundir estas dos secciones, de manera de que nuestro entendimiento espacio-musical llegue a la trastocación. La tercera sección (III) aumenta esta confusión al repetir la parte común de las anteriores secciones, comportándose de esta manera, en algo así como un "eco" de las precedentes estructuras. Todos los elementos que intervienen en el total de la danza, contribuyen a la efectivización de las funciones de cada una de las secciones.

Anotamos entonces, que si todo lo anteriormente expuesto se efectiviza en la audición, se hará palpable en nosotros una cierta tendencia a confundir principio y final de la estructura total. O enfocado desde otro punto de vista -en que la audición no es necesariamente conciente; a fuerza de no lograr identificar los motivos, y ubicarlos en su respectiva sección, nos dejaremos llevar (en realidad esto es lo deseado) por la espiral de su estrustura.

La continuidad en la sucesión de los motivos que conforman la estructura total de la tarkeada, se encuentra caracterizada en especial, por la cualidad del motivo b . La presentación de este motivo, que es muy característico, marca por un lado, el inicio de los sectores de repetición, y por otro, garantiza la fusión entre motivos y secciones. De esta manera, los motivos fluyen naturalmente en la estructura total, corroborando a la continuidad de la pieza, en su sutil variación de estructuras aparentando ofrecer diferentes secciones.

Una última observación nos permite la interpretación de la FIGURA 8 (pag. 126). Como podemos notar, el resultado del recorrido de la estructura total a través de sus distintos elementos, señala que b y c son los motivos a los que más se recurre, y a y d los menos escuchados, siendo estos últimos solo una pequeña caracterización del comienzo de secciones.

El transcurso de la pieza, en su estructura total, esta -de acuerdo a las anteriores observaciones- dirigido hacia la atención de los motivos b y c. El tipo de presentación estructural hace que estos motivos se escuchen primeramente en discontinuidad, para seguir repetidos contínuamente durante las tres veces finales.

La necesidad en la identificación de estos motivos -creada por sus repeticiones- fuerza a que el auditor entre en un vértigo (si el término nos es permitido), vértigo que se acrecienta más en las tres veces finales de la repetición de los motivos b y c , por la fusión entre secciones.

La espiral resultante en el análisis cobra entonces significación. La repetición de los motivos b y c , y el juego de sus reposos y tensiones, prolongan casi interminablemente el final de la pieza, constituyéndose la estructura total en una especie de constante palpitación.

Todos los aspectos señalados, pueden ser encontrados también -en mayor y menor grado- en los resultados que presenta el análisis de los ejemplos que abarca el acápite de APENDICE. Solo citamos a guisa de información que, por ejemplo, la estructura de espiral en algunas tarkeadas, presenta dos, tres y hasta cuatro centros de atención, ampliando de esta manera, los alcances de lo que esta figura puede significar.

La rotación y libertad en la disposición de los elementos comunes, nos hace entrever la gran versatilidad de este sistema musical, en la presentación de su contextura cíclica.

3.2. Del Análisis Elemental o Paramétrico y de la Correlación Estructural.

Resulta de especial interés el hecho de que en todo el transcurso del análisis elemental o paramétrico, hayamos evitado inconcientemente definir la TONICA dentro del sistema armónico-melódico en general. Cuando la mencionábamos en el parámetro armónico (como III grado) no especificábamos si este centro model era la nota de la voz superior o la de la voz inferior. En el estudio del parámetro melódico, la ubicábamos en la voz inferior, pero esto solo resultaba a causa de la partitura de la transcripción, donde por razones de mejor visualización habíamos optado por anotar sólo la voz inferior; los resultados del análisis interválido estaban relacionados a esta voz, pero sólo como punto de referencia, ya que podrían ser aplicados -de acuerdo al principio de que la media es repetida a la quinta justa hacia arriba -también a la voz superior.

Han sido desde nuestro punto de vista dos razones -o quizás deberíamos llamarlos prejuicios- las que nos impidieron aclarar correctamente la ubicación del centro polar de este modo pentáfono.

Una estaba relacionada en nuestro concepto de que el sonido generador de un acorde)vayamos a decir en posición fundamental) se encontraba siempre en el bajo. La otra, enlazada al criterio de no correspondencia armónica-melódica, en el sentido de que la suma de los sonidos emitidos por las dos voces (criterio vertical) superaba en número a las notas contenidas en la escala modal pentáfona, aportando nuevos sonidos considerados a partir de una u otra voz (criterio horizontal).

Dos conceptos nos ayudaron a responder este problema. El uno radica en que, en la tarkeada, el instrumento guía al inicio de la danza es siempre aquél del tamaño mediano (Línea melódica superior), y el otro está relacionado con la peculiar clase de "armonización" que presenta este tipo de música. en la explicación de este segundo concepto, nos ayuda su directa relación con un método primitivo de armonía llamado Organum, del cual encontramos su explicación en la siguiente cita; "En un tratado que data del siglo X, años antes de la época de Odón, se comenta el tipo de respuesta coral conocido como organum paralelo. Se observa intacta la melodía original gregoriada y como una variante en dos partes, se añadía a la voz principal otra voz en paralelo (organum) a una quinta inferior, de manera que había una estricta concordancia melódica y rítmica entre las dos voces". *

Tenemos entonces, dos premisas que nos guían en la ubicación definitiva de la tónica:

- El precedente de que puede existir un tipo de "armonización" a la quinta justa inferior (y en paralelo) de la melodía principal.

---

* Fleming, William, Arte, Música e Ideas. Nueva Editorial Panamericana. Primera Edición. México 1971. p. 107.

- el hecho de que en la voz superior se encuentre la guía melódica.

Realizado nuestro análisis, concluimos que efectivamente la voz principal de la tarkeada se encuentra en la línea melódica superior, resultando la inferior, como su armonización al mencionado intervalo de quinta justa hacia abajo. En esta voz principal la tónica es la nota FA, de ahora en adelante, centro polar o modal del sistema musical de nuestra tarkeada.

Un posterior estudio señala que el Fa, en el registro auditivo real, es decir considerando las dos voces, es la nota mas escuchada en la danza, lo que vendría a completar el análisis presentado en la Figura 17, Pag. 158.

Una vez resuelto el problema, encontramos que la aplicación de su respuesta nos clarifica el fenómeno de los polos de atracción armónica, explicados entonces de la siguiente forma: Cuando la tónica se encuentra armonizada a la quinta inferior (III grado), nos encontramos en un momento de reposo (Primer polo de atracción), y cuando esta nota se halla armonizada a la quinta justa hacia arriba, nos encontramos sobre la "dominante" del modo (segundo polo de atracción).

A pesar de no tener el afán de estructurar enlaces armónicos, creemos que puede ser de gran ayuda la siguiente información respecto a la funcionalidad de los grados armónicos, situados en relación a los referidos polos de atracción:

I grado - Segundo polo de atracción, tiende a ir al V

II grado - TONICA, primer polo de atracción
IV grado - tiende a ir al III

V grado - tiende a ir al IV para ir luego al III

La información acerca del sistema armónico de esta música, puede ser complementada con algunos conceptos aún si estos nos resultan -a estas alturas- un poco obvios. En líneas generales, observamos que en la tarkeada:

- No existe el intervalo de tercera como componente armónico.
- No existen alteraciones accidentales, ni cromatismos, luego, no encontraremos ningún tipo de modulación.
- No existen figuraciones armónicas como ser: pedales, arpegios, etc.
- No observamos en la danza ningún tipo de progresiones o secuencias armónicas.
- El concepto contrapuntístico (de melodías independientes), y el de melodía con acompañamiento armónico, no son aplicados a este sistema musical.

Dentro de una rigurosa observación, podríamos colegir que la estructura armónica de esta danza autóctona no es estrictamente importante para el análisis técnico, en el convencimiento de que solo se presenta como un mecanismo de repetición a la quinta justa de una melodía básica; por esta razón, el oyente tendería a escuchar siempre una sola línea melódica, pues practicamente, la "armonía" no distraería su atención. Nada mas errado, por el contrario, creemos firmemente que el parámetro armónico cumple un rol mucho más importante que el que podríamos deducir a primera vista y con un criterio estereotipado. Lo explicamos; la propensión a identificar sonidos

que se repiten, nos lleva a buscar constantemente y de una manera inconciente, aquellas notas que se repiten Por consiguiente, este intento produce confusión en nosotros al mixturar las voces una y otra vez. De esta confusión se encargan las notas comunes (en una y otra voz) en la apariencia de un orden establecido.

Observamos yá en la FIGURA 18a, Pag. 159, las notas comunes de una y otra voz. Añadiremos que las más importantes son aquellas que se repiten textualmente (a distancia de octava), vale decir: las del primer tetracordo de la voz inferior y las del segundo tetracordo de la voz superios. Nuestro oído estará siempre presto a la identificación de estas notas, escuchándolas, ya en la voz superior como en la inferior y de una manera indistinta. Pero existe una diferencia importante entre las voces, y es que, cuando la melodía transcurre sobre el primer tetracordo de la voz inferior estamos sobre el segundo grupo armónico, y cuando su decurso está en el segundo tetracordo de la voz superior, estamos sobre el primer grupo armónico. Si expresamos este aspecto, usando una deducción lógica de igualdades, tenemos que:

primer tetracordo = segundo tetracordo
voz inferior voz superior

(el oído tiende a efectuar esta igualdad)

primer tetracordo = segundo grupo armónico
voz inferior

segundo tetracordo = primer grupo armónico
voz superior

luego:

segundo grupo armónico = primer grupo armónico

Lo que obviamente no es efectivo en la realidad. El segundo grupo armónico no es igual al primer grupo armónico.

Hallamos entonces, la función verdadera de la estructura armónica. El rol de este parámetro radica en tratar de mezclar o confundir una voz con otra, de manera de no producir un entendimiento melódico y armónico inmediato, rompiendo de esta manera, con la lógica que puede pretender escuchar un auditor esquemático.

Desde este punto de vista, la audición real, o por lo menos, el efecto acústico y estructural que esta música produce en nosotros se presenta con una variación fundamental; ahora tenemos una melodía con un ámbito de onceava mayor.

La Partitura # 5, Pag. 160 nos demuestra cómo puede ser la audición final en concordancia al aspecto de la correspondencia armónica-melódica que mencionamos.

Este hecho explica también la dificultad en la transcripción, en el seguimiento y ubicación de una voz, dificultad que se debe principalmente, a la constante alternancia de notas comunes entre una y otra voz.

En el análisis del parámetro melódico, es importante mencionar la formación de la escala modal pentáfona a través del círculo de quintas. Nuestro modo pentáfono, al carecer de semitonos, ofrece -según a nuestro entender- un tipo de música que en su caracterización es más vigorosa.

La importancia de la simetría en la construcción del modo pentáfono - donde la tónica es el centro físico- explica el funcionamiento de la línea melódica, función definida como una constante rotación de las notas del modo alrededor de su centro polar.

Mencionamos a guisa de información, que en la ubicación de motivos melódicos, procedimos de acuerdo a los resultados de la interpretación y a la unidad estructural que ellos (los motivos) presentaban. En este sentido, el motivo b empieza en síncopa y termina en tiempo débil, pero este motivo bien podría también empezar en síncopa y terminar en tiempo fuerte, haciendo de esta manera que el próximo motivo c , se inicie también en síncopa y termine en tiempo fuerte. Hemos optado por la primera opción (que es la que se realiza en nuestro análisis) al ser esta poco mas clara en la grabación. Creemos que el uso de una u otra elección no afecta en grado alguno al análisis melódico que hemos efectuado en este trabajo.

Son pocos, pero importantes, los aspectos que podemos concluir acerca del parámetro rítmico:

- La utilización de la síncopa - en su aplicación a la fusión entre motivos- que define la continuidad y el flujo natural de esta música, en la dimensión temporal.

- La métrica, como resultado de la observación anterior, presentando una interesante disposición de acentos.

- La relación recíproca, donde anotábamos que las tres diferentes secciones contienen el mismo esquema rítmico.

Todas estas observaciones nos llevan a la noción de la importancia de este parámetro en la configuración total de la tarkeada, importancia que se precisa mediante el alcance de sus funciones. Como ya anteriormente fue expuesto, el esqueleto rítimco de nuestro ejemplo, presenta esquemas que se repiten textual y regularmente. Desde este punto de vista, este parámetro ofrece a todos los demás elementos de la tarkeada, una especie de basamento (desde el punto de vista musical) sobre el que se elaboran todos los tipos de variantes.

La interpretación del acompañamiento de percusión, en su continua marcación del pulso y en sus esporádicos apoyos en síncopa, puede darse como un deseo intrínseco de remarcar una continuidad de sucesos y con el objeto de dilatar el tiempo, obedeciendo de esta manera a un interés esencial de la danza, cual es, lograr en el oyente el rompimiento de sus esquemas espacio-temporales.

Cobra ahora gran importancia, el hecho de que para finalizar la interpretación de la danza, se avive notoriamente el tempo en la última repetición de la estructura total. La única forma de romper con una continuidad interminable, es sustituyéndola con otra continuidad, que siendo mas rauda e impetuosa acrecienta el vértigo del ocasional oyente, dentro de la nombrada espiral de la estructura. Ahora si, si es que se puede hablar de un climax estructural en la tarkeada, creemos que lo podemos encontrar en esta última repetición,

donde se apresura el tempo, como si fuera el objetivo, desear consumirse en el torbellino estructural.

Finalmente dirigimos nuestra atención a las conclusiones que emergen a través de los resultados que presenta el estudio de la correlación estructural.

el siguiente pensamiento de John Cage ayuda al enfoque de nuestras conclusiones: "La tonalidad constituía, a juicio de Schoenberg, el medio de llegar a una estructura. Y esa estructura consistía en la división de una obra en partes. cuando se utiliza la tonalidad, la estructura depende de la cadencia, puesto que sólo la cadencia permite delimitar las partes de una obra musical " (publicado en su libro "Para los pájaros". Monte Avila Editores, C.S. Venezuela 1981. p. 31).

La correspondencia melódica-rítmica o armónica-melódica, la correlación entre morfología y movimiento melódico, la relación entre momentos de reposo y tensión con la constitución de los motivos, tanto así como el concepto de tónica, como eje modal armónico-melódico de nuestra tarkeada, sólo pueden explicarse en su interacción, e inherentes a su propio sistema musical.

Siguiendo los conceptos que emergen de la cita de John Cage, advertimos como la tonalidad implica una serie de elementos que finalmente conforman una estructura. De nuestro ejemplo, y siguiendo este proceso de razonamiento, diremos que la modalidad lleva también en su contextura, una serie de elementos y usus que le son privativos, y que juntos conforman otro tipo de estructuras.

El esquema de esta observación podría estar dispuesto de la siguiente forma:

totalidad ⟶ nota sensible ⟶ estructura
cadencia
esquemas rítmicos
funcionalidad armónica
etc.

modalidad ⟶ no existe sensible ⟶ estructura
otro tipo de cadencia
otros esquemas rítmicos
correspondencia
armónico-melódica
etc.

En síntesis, hallamos que dos son los principales aspectos que caracterizan a la tarkeáda en la correlación de sus estructuras:

- La disposición y repetición de los elementos en la estructura total (morfología), y el

- Movimiento interno de sus parámetros (rotación de las notas alrededor de la tónica, correspondencia armónico-melódica, la

métrica y los esquemas rítmicos, variabilidad en la interpretación) en la configuración de variantes estructurales.

El "desarrollo" final de esta música autóctona consiste en la fusión efectiva de estos dos aspectos.

La prolijidad en la disposición de medios dentro de la estructura total de la tarkeada, nos confirma y ratifica la coherencia de su sistema musical, que, aparentemente sencillo en su entendimiento exterior, pero con un complejo mecanismo interno, encuentra en la funcionabilidad ritual su objetivo final.

3.3. Otras consideraciones

A través del análisis de nuestro ejemplo, hemos querido ofrecer al lector las principales características musicales inherentes a la tarkeada. Aunque nuestra metodología implicó el estudio minucioso de todos los parámetros musicales, creemos que aún quedan algunos problemas que requieren de una investigación mas amplia:

- El estudio profundo de la pentafonía y sus diferentes posibilidades de presentación.

- A pesar de haber resuelto y definido los parámetros de expresión de la tarkeada como: Articulación uniforme y Dinámica natural.

Creemos que no hemos terminado con su estudio. El futuro investigador debe insistir en el análisis de estos parámetros.

- El parámetro armónico debe ser completado en su estudio, con la observación y análisis de ejemplos que ofrezcan en su contexto; tres líneas melódicas en bloques armónicos (tarkas grandes, medianas y pequeñas).
- A través del análisis comparativo será muy importante establecer un rango variabilidad de las tarkeadas, tomando como punto de partida, la exposición y repetición de sus variantes.
- En líneas generales, creemos que aún deben perfeccionarse los métodos de transcripcion y análisis. El conocimiento paulatino de esta música nos llevará a efectuar las reformas correspondientes.

Dentro de un estricto exámen, hacemos notar que los alcances que pueden tener los resultados de este estudio, están restringidos al area abarcada por la proveniencia geográfica de los ejemplos ofrecidos (ejemplo principal y tarkeadas del APENDICE) vale decir, el Departamento de La Paz en sus provincias de Murillo, Pacajes, Los Andes y Manko Kapac. No es nuestro deseo efectuar generalizaciones aventuradas, pero de alguna forma -a través de nuestro trabajo de investigación en tarkeadas de otras provincias- podemos concluir que los resultados de nuestra tesis pueden ser aplicados directamente en tarkeadas de todas las provincias del Departamento de La Paz.

El presente trabajo puede ser considerado como punto de partida para un estudio conjunto de esta expresión folklórica aymara, estudio donde la sociología, la antropología, la linguística y otras disciplinas podrán hacer mas completa la informeción obtenida.

Siendo los ejemplos estudiados, tarkeadas de mas o menos reciente creación (1977-1978-1979), concluimos que existe total vigencia de su sistema musical,

que en sus características no ha sucumbido a las influencias de aculturación.

En una de nuestras conversaciones, el maestro Alberto Villalpando, nos hacía notar la inexistencia del virtuosismo en esta música, ese virtuosismo que solo está asociado a otro tipo de cultura, donde la individualidad es símbolo prominente.

Para finalizar estas lineas, queremos hacer mención nuevamente de este carácter comunitario de la música para tarkas.

"En las culturas de cooperación la persona está en función del grupo. Sus intereses están subordinados a los intereses de la comunidad. Su actitud es mas solidaria pues se dá la plena identificación con su grupo". *

Esta importante particularidad, sella el carácter general de esta música. Podemos dar por cierto que una de nuestras labores futuras estará encaminada a la preservación de la continuidad de este maravilloso arte y sabiduría del acuerdo de los sonidos.

---

* Martinez Salguero, Jaime. El grupo en la formación del Folklore. Recorte del matutino Presencia. Sección Literaria. Sin fecha.

FIGURA 1

Dimensiones de los tamaños grande, mediano y pequeño, en cada una de las 4 familias de tarkas.

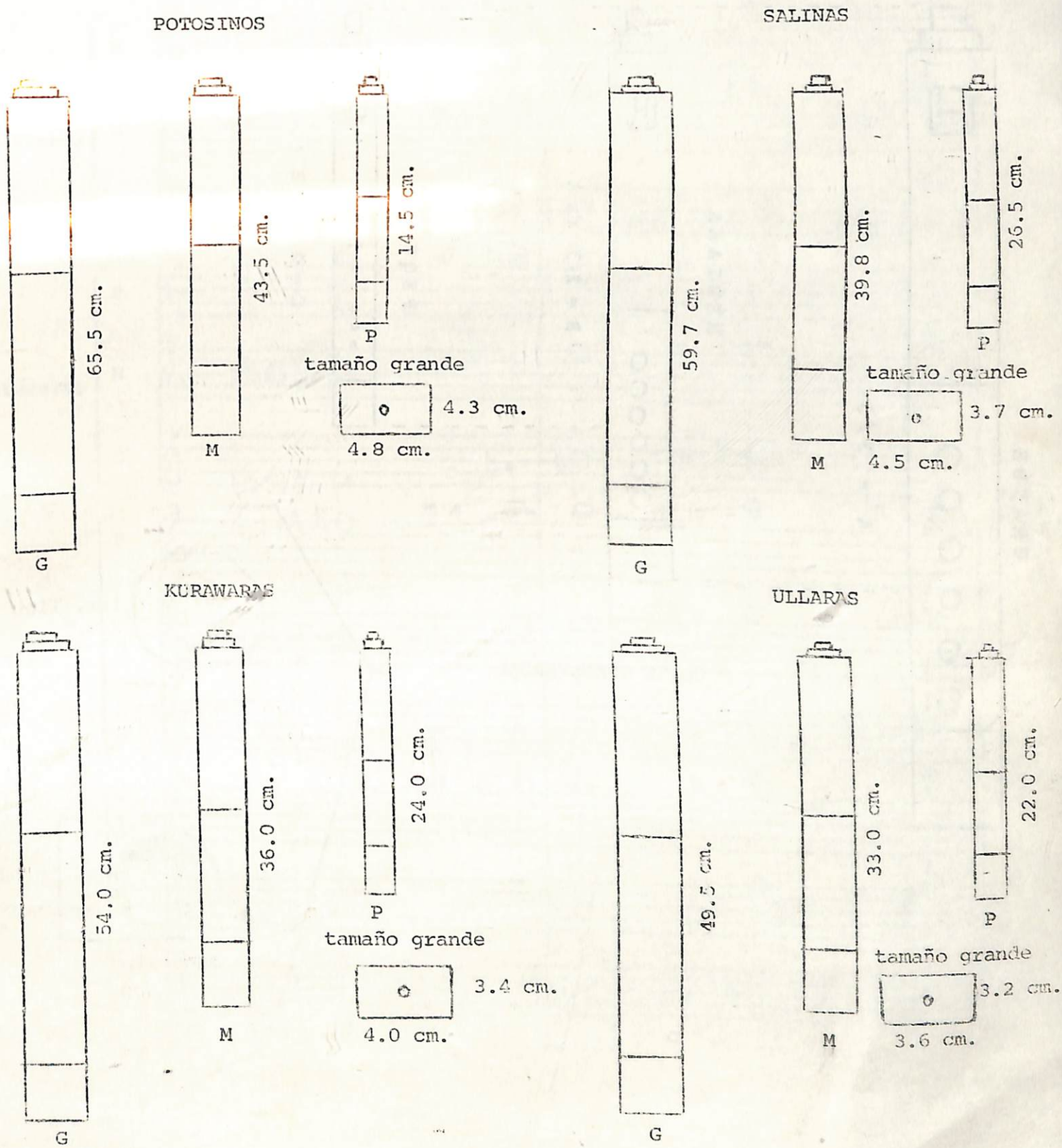


FIGURA 2

Relación física - acústica entre los tres tamaños que conforman una familia de tarkas.
Dos tipos de corte transversal.

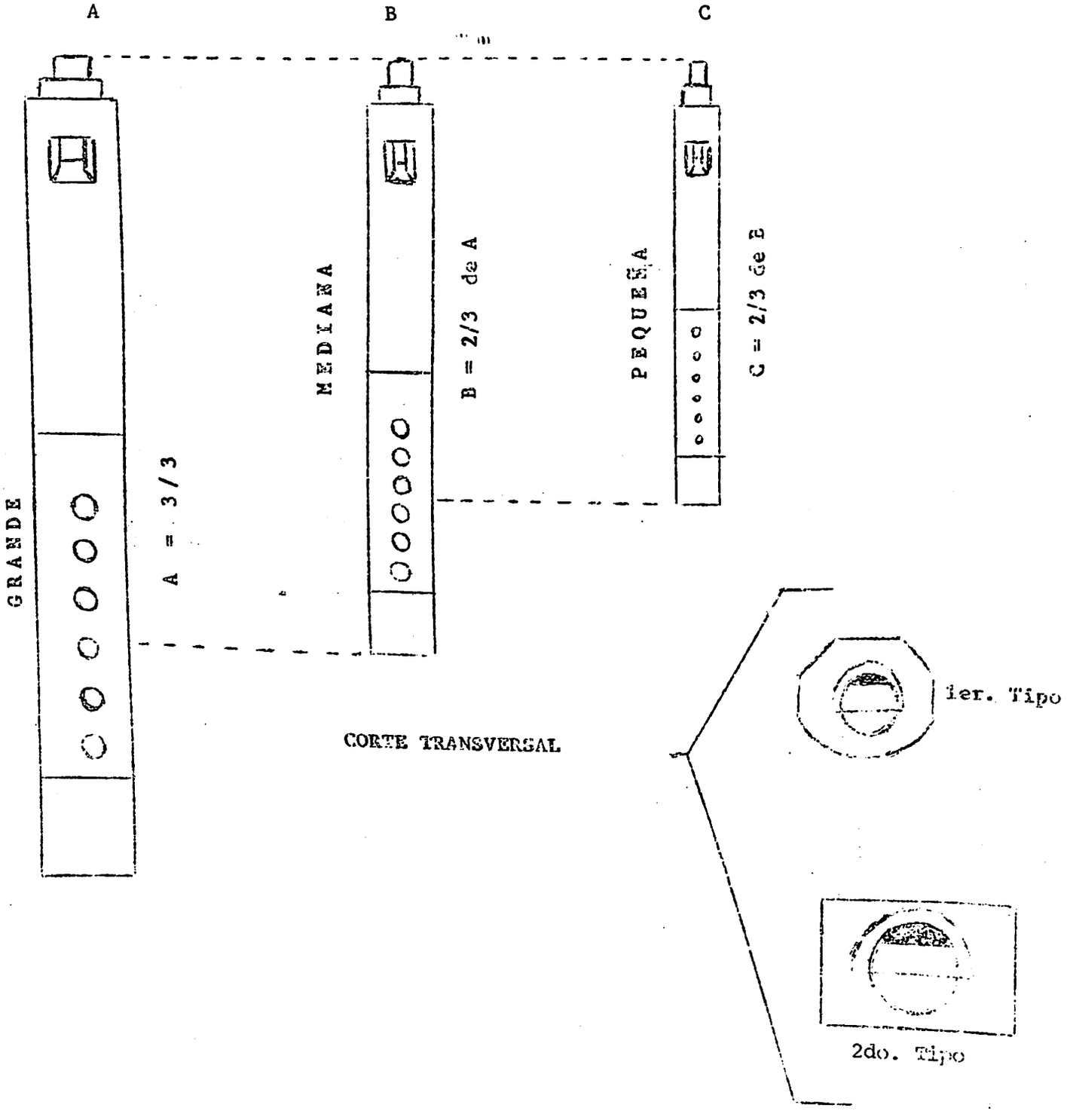


FIGURA 3

Afinación de los diferentes tamaños de las 4 familias de tarkas.

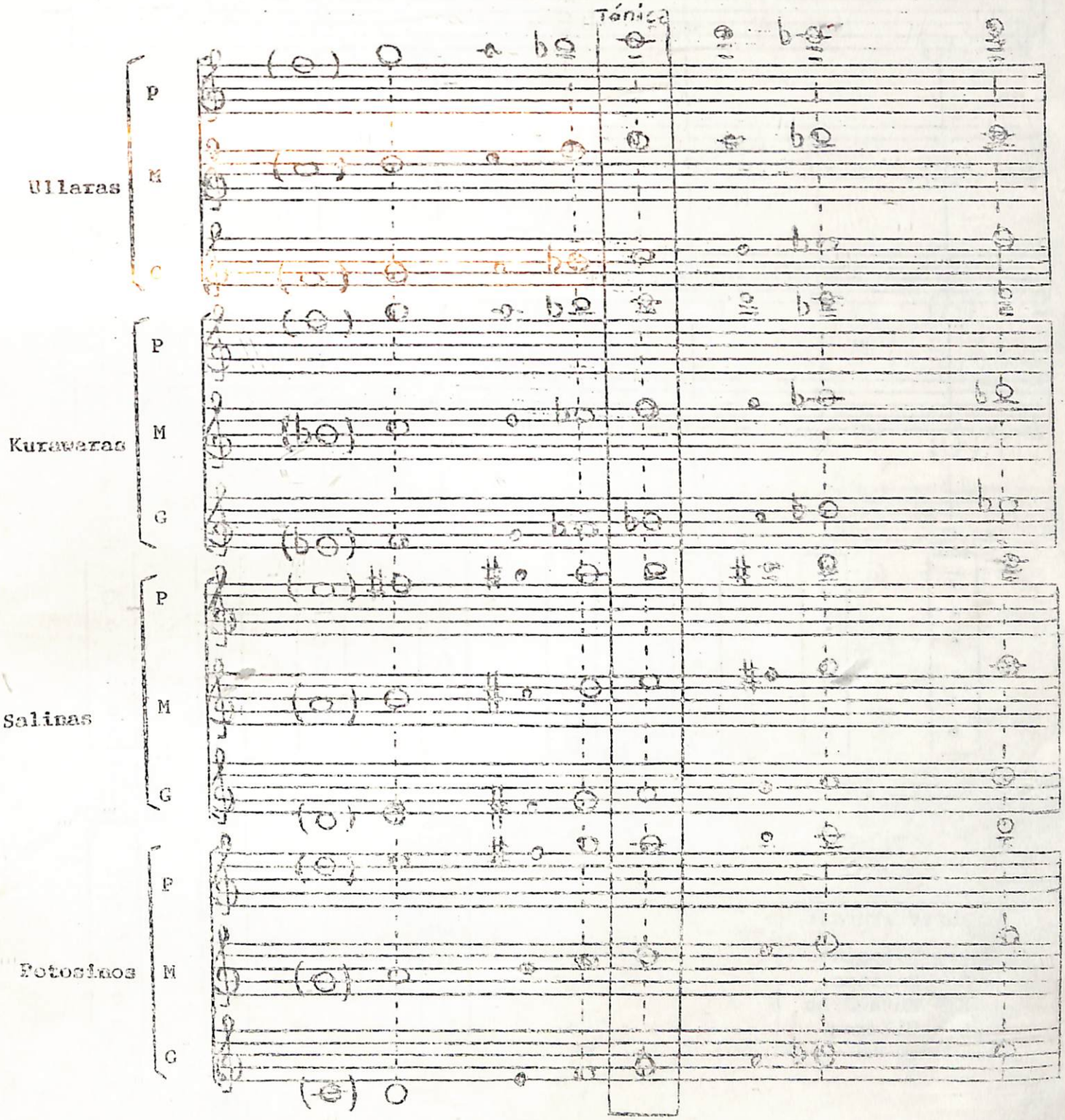
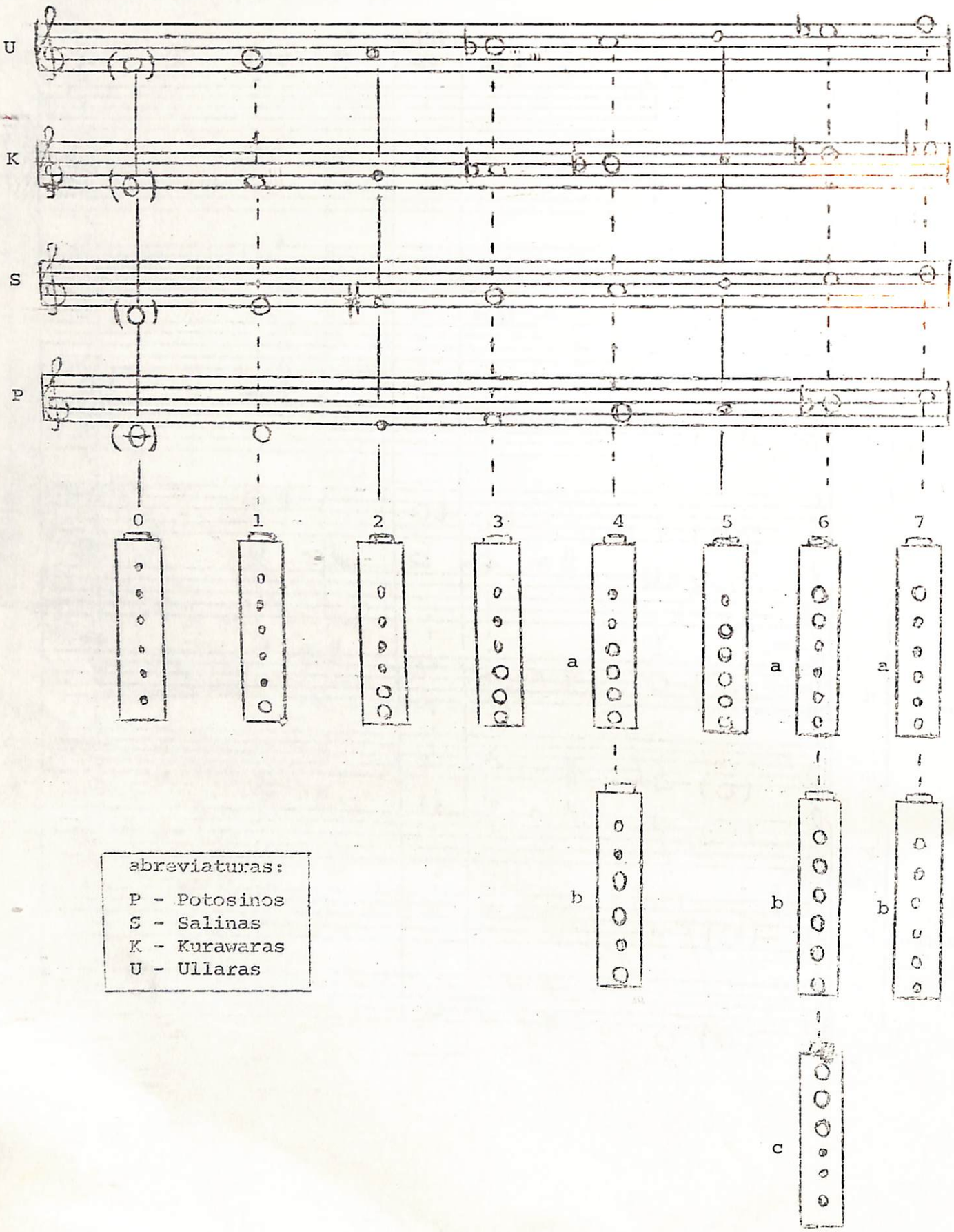
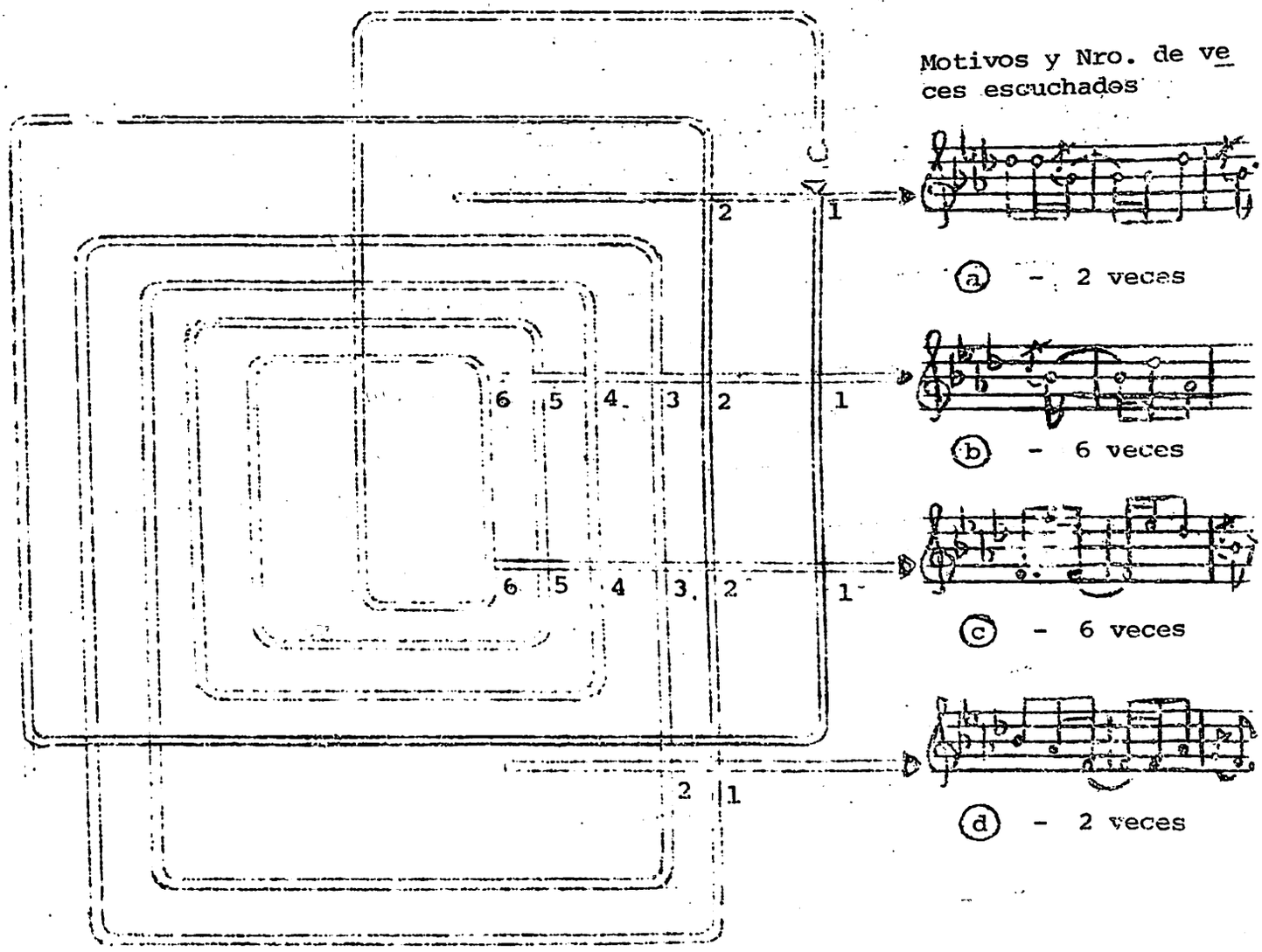


FIGURA 4

Diferentes posiciones del instrumento -en relación a su afinación- para la interpretación.



Recorrido que presenta la estructura total, a través de la sucesión de sus motivos, considerando la repetición que estos experimentan dentro de las secciones.



▼ - Comienzo

○ - Final

PARTITURA # 2 Análisis Morfológico

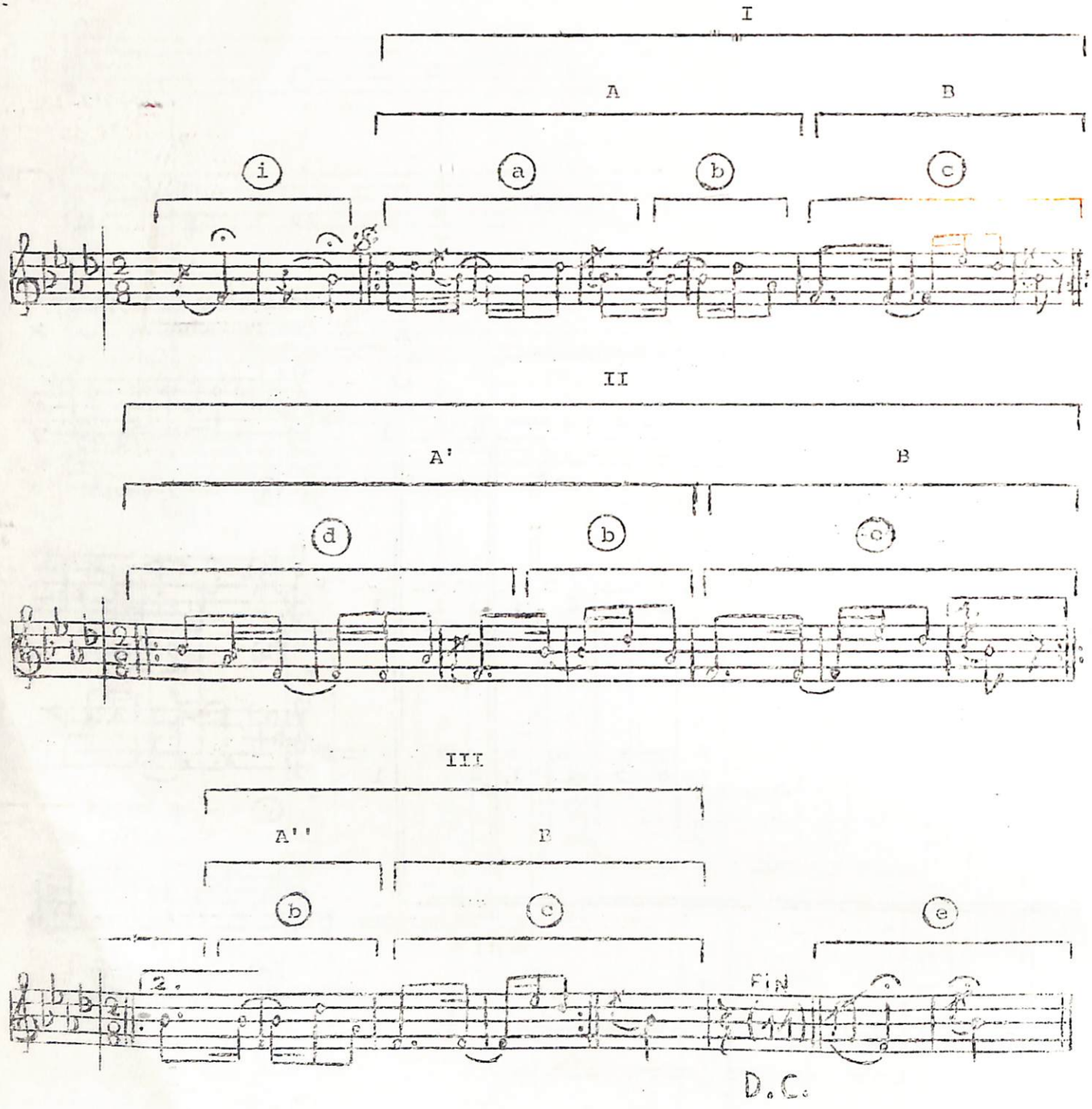
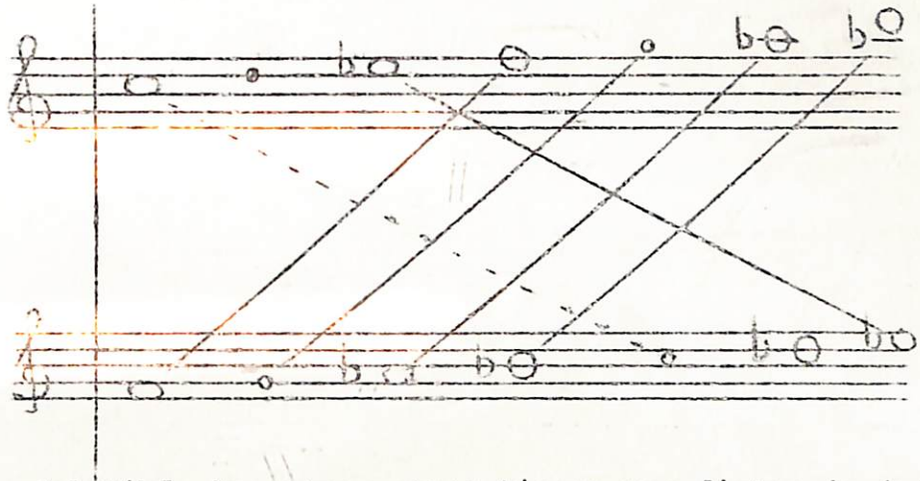


FIGURA 18 a

Correspondencia armónica - melódica.

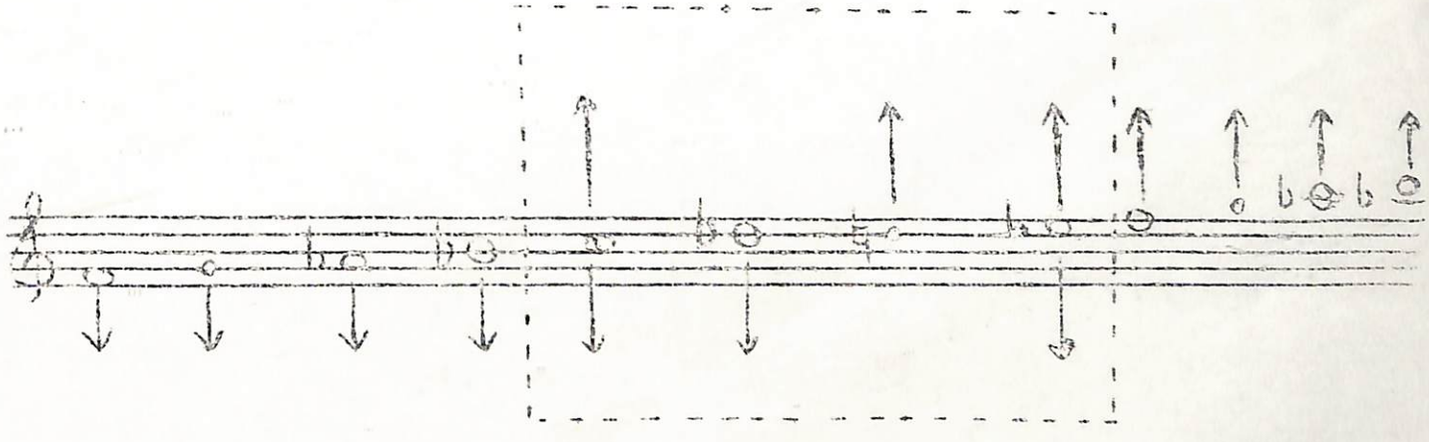
Alternancia de notas iguales [1] en ambas voces.



[1] A excepción del Mib5, las otras notas tienen una distancia interválica de una octava.

FIGURA 18 b

Sentido lineal del parámetro armónico.



REUNION ANUAL DE ETNOLOGIA *

1987

EL TINKU

Por Walter Arrueta H.

CONTENIDO

	INTRODUCCION	Pag. 1
1.0	HISTORIA	" 2
2.0	Escenario, Descripción de Macha y sus alrededores	" 4
3.0	Preparación en los AYLLUS	" 6
3.1	Pasantes o alféreses	" 6
3.2	Vestuario	" 9
3.2.1	Hombres	" 9
3.2.2	Mujeres	" 10
3.2.3	Niños	" 10
4.0	VISPERAS	
4.1	Calvarios	" 11
4.2	Entrada al pueblo	" 12
4.2.1	Imilla wawas	" 12
4.2.2	Instrumentos	" 12
4.2.3	Música	" 15
4.2.3.1	Danzas - Transcripción del zapateado	" 17
5.0	DIA DE FIESTA	" 18
5.1	La Misa	" 18
5.2	El tinku - Nociones generales	" 19
5.2.1	Peleas individuales	" 19
5.2.2	Peleas colectivas	" 19
5.2.3	El tinku en Macha	" 20
5.2.4	Tinku antiguo	" 22
5.3	Retorno a sus ayllus	" 24
6.0	LUGARES Y FECHAS DE LOS TINKUS	" 25
	EPILOGO	" 26
	Bibliografía consultada	" 27
	Gráficos	
	Mapas	
	Fotos	

* * * * *

* Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz, Bolivia. (25-27 Agosto)

I N T R O D U C C I O N

El folklore boliviano, es uno de los mas ricos del continente americano. Existen en Bolivia tal cantidad de danzas, costumbres, leyendas, ritmos, instrumentos y vestuario, que ni los mismos bolivianos conocemos en su integridad tal riqueza.

En los pueblos y asentamientos sub-urbanos y rurales, puede apreciarse en toda su extensión estas manifestaciones folklóricas, en dichas áreas se producen las fiestas religiosas, donde puede verse un sin número de danzas, acompañadas de músicos que tañen diferentes instrumentos. Tanto los músicos como los danzarines llevan atuendos originarios de su comunidad, los cuales van adornados con monedas de plata o niquel, piedras de fantasía, bordados y plumas de aves de vistosos colores.

Una de las manifestaciones telúricas es la que voy a relatar a continuación y lleva el nombre de "T I N K U".

El motivo que me indujo a hacer esta investigación es el que este tema no ha sido investigado todavía por antropólogos, sociólogos o folklorólogos, razon por la cual no existe bibliografía sobre el mismo. Y tomándose en cuenta que esta costumbre se practica en todos los pueblos del Norte de Potosí, parte de Cochabamba y Oruro, es de suponer que las costumbres difieren de un lugar a otro, razón por la cual una investigación completa de este tema tendria que ser exaustiva y requeriría que grupos especializados se trasladen a diferentes lugares y en fechas señaladas, principalmente al Norte de Potosí, con objeto de requerir todos los datos que aporten un conocimiento completo del TINKU, con la consiguiente erogación económica que solo un Ente Estatal podría soportar.

Esta es la razón por la cual esta pequeña investigación, solo se refiere a Macha y sus alrededores, esperando que este aporte a la cultura folklórica de nuestro país, sea beneficioso para algunos investigadores que posteriormente se ocupen de este tema.

1.0 HISTORIA

Al respecto del origen del TINKU, existen varias versiones, algunos pobladores del lugar piensan que son las CH'AJWAS (1) las que ocasionan las peleas en el pueblo. Generalmente cuando se produce un reclamo sobre tierras en litigio, menudean los insultos, tanto entre hombres como entre mujeres, quienes intervienen en forma airada, llegando en algunos casos a agredir a sus vecinas. Estos insultos y agresiones mellan la dignidad de muchas personas, que al no poder retribuir las ofensas recibidas, esperan pacientemente hasta el día de la fiesta, en que lavaran con sangre su honor y dignidad melladas. Se entiende que la sangre vertida debe-

---

1. Conflictos entre comunidades para definir linderos en litigio. PLATT, Tristan, Espejos y Maíz, Ediciones Sipca, La Paz, 1976, Pag. 39
"CH'AJWA" Etimológicamente significa: Gritos, voceria, LARA, Jesus, Diccionario Castellano-Queshwa, Qushwa-Castellano, Ed. Los Amigos del Libro, 2da Edición, 1978, La Paz - Cochabamba.

rá pertenecer al contrario, porque si no la ofensa sigue en pie y se tendrá que esperar una nueva oportunidad de reivindicación.

Otra de las versiones indica que, cuando los campesinos de la zona lograron expulsar a los españoles, y no teniendo ya con quién pelear, empezaron a agredirse unos a otros.

Algunos informantes creen que el TINKU es solo un juego en el que se tiene que demostrar la destreza y valentía de los contendientes restándole importancia a las raices telúricas que originaron esta costumbre.

Las versiones anteriores, son aquellas que no se remontan mucho tiempo atrás, ya que los actuales TINKUS, ha recibido muchas influencias exógamas que han modificado su originalidad.

Estas influencias pueden verse en el uso de ciertas prendas de vestir, como el uso de la montera, muy parecida al caso de conquistador español (Fig. 1) y también en el uso de instrumentos, como el charangao de origen Ibérico. En cuanto a la ropa esto se puede explicar por la orden emanada del Visitador Don José Arreche, al respecto dice don M. Rigoberto Paredes:

> "La insurrección de Tupajh Amaru, que conmovió profundamente al Gobierno colonial, dió lugar una vez develada a que se tratase de desterrar todo signo o distintivo que diferenciase a los indios de sus dominadores. Con este objeto, el visitador Don José Arreche prohibió a los naturales, el uso de los vestinacionales, que pudieran traerles a la memoria, los antiguos recuerdos incaicos, y les impuso a que adoptasen, los trajes provincianos de España." (1)

En cuanto a la costumbre de pelear, contamos con un dato que data de 1590.

> "En el Perú vi un género de pelea, hecha en JUEGO, que se encendia con tanta porfia de los bandos, que venía a ser bien peligrosa su puella, que asi la llamaban... Tañen diversos instrumentos para estas danzas: como unas flautillas o cannillos, otros como tambores, otros como cascabeles (2)

1. PAREDES M. Rigoberto, Trajes y armas indígenas, Ediciones Isla, La Paz Bolivia, 1964, Pág. 40

2. Acosta Joseph de, Historia natural y moral de las Indias, Sevilla 1590, Edición de E. Gorman 1962,316-317, Estractado de un artículo publicado en Presencia el 25 - 5 - 1980.

Lo que quiere decir que esta costumbre de pelear de los campesinos de estos lugares, no data de las órdenes impuestas por los españoles en el tiempo de la colonia, ya que muchos creen que los conquistadores hacían pelear a los indios por diversión, sino que éstos - ya encontraron en estas tierras dicha versión, de deporte o ritual, al parecer es mas un rito, porque en su preparación intervienen promesas, plegarias y brindis en honor de la PACHAMAMA (3) (Madre Tierra)- las mismas que se realizan en los días anteriores a la Festividad, llegandose a tomar chicha en vasos especiales llamados "toro" y "yanantin", y además pintándose la cara con la sangre de los corderos que posteriormente servirán de alimento a los concurrentes.

Antiguamente se creía que, mientras mas muertos hubiera en el TINKU, mas fructifero sería el año agrícola, actualmente, es la sangre vertida en las peleas la que sirve de parametro para pronosticar, si la producción agrícola será abundante o si habrá escasez.

2.0. ESCENARIO

DESCRIPCION DE MACHA Y SUS ALREDEDORES

MACHA es una población que se encuentra en el canton Macha, Provincia Chayanta del Departamento de Potosí, está ubicada en una de las 5 provincias del Departamento que mayor riqueza folklórica poseen. Se encuentra entre los grados 18°50' de latitud y 66°02' de longitud aproximadamente. (Mapa N° 1).

Este pueblo esta situado a 3.500 mts. de altura, pero no obstante encontrarse en zona altiplánica, goza de un clima de cabecera de Valle, produciéndose en sus terrenos, cebada, papa, trigo e inclusive maiz, existiendo muchos molinos de agua en la región, que son utilizados para moler dichos cereales.

Su posición geográfica es importante, porque pasa por ella un camino troncal que conecta a esta población con otros centros importantes del Norte de Potosí y otros Departamentos. De ahí se puede viajar a Ocuri, Colquechaca, Pocoata, Ayoma y a poblaciones ubicadas al Este de Oruro. La distancia entre Macha y Potosí es de 165 Kms. y a Oruro 192 Kms., trabajando en este sector varias empresas de transporte que realizan un servicio diario y continuado, razón ésta por la cual se encuentra en Macha permanentemente población - flotante. (Mapa N° 2).

El paisaje agreste de Macha es variado, el pueblo esta rodeado por innumerables cerros que le dan al sector una topografía accidentada, esta es una de las razones por la cual el clima es mas abrigado.

Los pobladores de Macha fueron los primeros en revelarse contra el yugo español, bajo las ordenes del caudillo indio Tomás Catari, existiendo en la actualidad una escuela que lleva su nombre.

Al Norte de la población se confluencian los rios Colquechaca, Ja-

---

(3) Divinidad que en la teogonia inkaica representaba a la tierra LARA, Jesús dic. cit.

tun Mayu y Quebrada Karanka, sensiblemente estas aguas son utilizadas por los ingenios mineros de los alrededores, quedando inutilizadas para trabajos agrícolas por su excesivo contenido mineral, de ahí que la producción agrícola es temporal.

Las viviendas de esta población, son de construcción rústica; paredes de adobe y techos de paja en su mayoría, de estilo colonial con un patio al centro y habitaciones alrededor del mismo. Sus calles son accidentadas por recovecos que las cambian de dirección la mayor parte angostas y sin empedrado.

Las comunidades o ayllus de los alrededores, constan de grupos de viviendas rústicas, cada una de las cuales está rodeada de una pirca o muro de piedras de diferentes colores unidos con barro, que le dan un tono alegre al paisaje.

Los animales domésticos, pasean cerca de las casas, libres o amarrados a sus estacas, existiendo muchas especies y razas, entre las que se puede citar a los vacunos, asnales, camélidos, ovinos, caprinos y porcinos, además del ganado mencionado los pobladores de esta región crían muchas aves de corral, y mamíferos roedores; especialmente cobayos, los que son utilizados para su intercambio comercial o para su alimentación, especialmente en días de fiesta.

Su producción agrícola principalmente consta de cebada, trigo, papa y maiz, ésta última graminea tiene muchas aplicaciones; cuando esta fresca se sirven con choclo en diferentes platos, cuando estan secos los granos se pueden guardar por mucho tiempo, utilizandolos para preparar MOTE (1) PERO principalmente el maiz lo utilizan para la elaboración de la CHICHA, bebida alcohólica que resulta de la fermentación del maiz, la cual se prepara en cantaros de barro de gran tamaño. En las fiestas religiosas como la de La Cruz, se ingiere gran cantidad de esta bebida, ya que los prestes o pasantes preparan en sus casas una buena dotación de este licor para invitar a los miembros de su comunidad, que los visitarán antes y después de la fiesta.

3.0 PREPARACION EN LOS AYLLUS

En todas las comunidades o ayllus, existe gran espectativa por las fiestas, especialmente por aquellas donde se realiza el TINKU. Para el efecto los campesinoa preparan su vestuario, instrumentos, bebida y comida.

3.1 PASANTES o ALFERECES (2)

Cada comunidad nombra con anterioridad a la fiesta, un pasante o alferez, dicho nombramiento recae generalmente en un matrimonio, los mismos que se hacen cargo de la misa, alimentación y bebidas que se consumirán, especialmente cuando son visitados en su hogar los días anteriores y posteriores a la festividad.

---

(1) "Mote" Maiz cocido que sirve para la alimentación

(2) Son personas nombradas por la comunidad para correr con los gastos de la fiesta

Un día antes de dicha fecha, los campesinos van llegando a la casa del Pasante, trayendo en sus Q'EPIS (1) ropa que van a utilizar en las peleas, sus instrumentos y principalmente su montera de pelea, el pasante los recibe, invitándoles chicha en vasos especiales que reciben el nombre de TORO o CHAPI y MOKETOS o YANANTIN (Fig. 2)

El TORO o CHAPI, es una especie de CHUA (2) de madera, que tiene al centro una yunta de bueyes tallados en madera, si algún campesino desea pedir a Dios que le ayude en sus cosechas, en el TINKU o quiere hacer una promesa, se arrodilla y bebe todo el contenido del toro de un solo golpe (Fig. 3). Esta acción se la realiza colocando el recipiente de modo que los toritos miren al frente; bebiendo por la parte trasera de la yunta. Caso contrario la suerte podría ser adversa.

Los MOKETOS o YANANTIN, son vasos comunicantes, formados por dos jarroncitos pequeños que se comunican por la parte mas ancha para beber en estos vasos, se lo tiene que hacer de costado; porque si se lo hace de frente, el contenido del vaso de arriba se hecha sobre la cara, causando la hilaridad de todos los presentes.

Al respecto de la palabra Yanantin me ocupare más adelante.

Entre trago y trago, los concurrentes bailan al son de sus charangos o jula julas, pintándose la cara con la sangre de los corderos que ha matado el pasante para invitar a sus vecinos. Se pintan la cara con la creencia de que asi les irá muy bien cuando intervengan en alguna pelea. Esta operación de matar corderos recibe el nombre de UYWA ÑAJCH'AKUY (3) que deriva de las palabras quechuas UYWA = doméstico o animal domesticado y ÑAJCH' AKUY = Peinarse.

El primer día preparan comida de las menudencias (tripas, higado riñon) y posteriormente de la carne, preparan merienda para llevar al pueblo e invitar a todos sus allegados.

En todos los ayllus o comunidades, los pasantes o lféreces preparan un altar con una cruz de madera, en algunos casos le ponen la cara de Cristo, rodean ésta con flores y los devotos le encienden velas de cebo. Esta cruz llevaran al pueblo el día de la víspera acompañados de toda la comunidad.

( ) Bulto que llevan cargado a la espalda LARA, Jesús dic. cit.

( ) Especie de plato o fuente con forma de media naranja

( ) LARA, Jesús, dic. cit.

Las comunidades o ayllus del Norte de Potosí que se encuentran cerca de las poblaciones, se distinguen por los nombres de ARANSAYA o ALASAYA, que quiere decir arriba y los de URINSAYA o MAJASAYA, que quiere decir abajo, desde tiempos inmemoriales existe rivalidad entre los miembros de estas comunidades, en cada una de las cuales se eligen los MAILANCUS o MALLCUS (1).

Al respecto de esta división territorial, Tristan Platt, dice:

> "La sociedad Macha tiene una jerarquia de grupos complicada. La unidad más grande es el ayllu de los Machas propiamente tal, un grupo teoricamente endógamo con un territorio de límites precisos. Puesto que el término Ayllu se usa con cuatro sentidos distintos, llamaré a éste el ayllu máximo. Está dividido en dos mitades (Ayllus Mayores): Aransaya (o Alasaya) y Urinsaya (o Majasaya). Los nombres significan "Mitad Superior" y "Mitad Inferior" respectivamente.
>
> Se sabe que han sido empleados comunmente en todo el sur del Perú y Bolivia por las numerosas sociedades duales que antes florecieron allí. Cada una de estas mitades o ayllus mayores esta subdividida en cinco Ayllus Menores, cada uno, con su nombre tradicional. Finalmente, éstos, a su vez, estan fragmentados en un número variable de Ayllus Mínimos, a los que se denomina también Cabildos (2).

Los cabildos de Macha son los siguientes:

---

(1) Jefes

(2) PLATT, Tristan, Espejos y Maiz, Ediciones SIPCA, La Paz, 1976 Pág. 6

Cabildos de ALASAYA	Cabildos de MAJASAYA
1. Oscoria-Taquisa	1. Huacpata
2. Fichichua (Plato del gato)	2. San Lázaro
3. Castilluma-Taramarca	3. Viscachiri
4. Bomburi	4. Humagila
5. Choque Cayara	5. Uluchi
6. Yocoma	6. Kella Kasa
7. Salinal Alta	7. Kotañizo
8. Salinal Bajo	8. Chacarani
9. Chalviri	9. Lucas Kahua
10 Kariporco	10. Turahui
11. Canta Canta Huarjata	11. Kayarani
12. TITIRI	12. Milluri
13. Palcoyo Tapunata	13. Llustaki
14. Queojo.	

Los Machas designan a todo lo que se va en pareja como YANANTIN, a lo contrario lo llaman CH'ULLA (1) o sea uno solo, al respecto Tristan Platt, dice:

> "La investigación del significado de esta palabra proyectada de manera que revele la forma precisa en la cual se concibe la union del Hombre y Mujer (Qhariwarmi) ... Pero hay otros contextos en que aparece la palabra Yanantin Algunos de ellos son rituales solo en un sentido muy amplio. Los ojos por ejemplo, son YANANTIN porque ellos están en parejas, las manos, las orejas, las piernas son asimismo YANANTIN. Más aún los pechos y los testículos son también YANANTIN. Esto último confirma la impresión de que un modelo para los elementos YANANTIN es la simetría del cuerpo, izquierda/derecha. (2)

3.2 VESTUARIO

El vestuario que usan en esta zona, lo confeccionan los mismos campesinos, incluyendo la fabricación de las telas consistentes en bayetas de la tierra, principalmente blancas, negras y plomas.

La ropa del hombre la confeccionan las mujeres y la de la mujer los hombres, bordando el ruedo de al almilla y los bordes del rebozo con gran habilidad.

---

(1) Impar, sin pareja, LARA, Jesús, dic. cit.
(2) PLATT, Tristan, ob. cit. pag. 27 y 28.

3.2.1 HOMBRES

El sombrero que usan los hombres en sus labores cotidianas, está fabricado de lana de oveja, cuando esta viejo se llama LOKO, los solteros lo llevan adornado con plumas de todo color, en cuanto a los casados no llevan ningún adorno.

MONTERA

Es un casco similar en su forma al que usaban los conquistadores españoles, esta fabricado con cuero crudo de res, en la parte superior esta adornado con plumas de SURI (1), como es una prenda demasiado dura, se la colocan encima de un gorro de fieltro grueso fabricado de lana de oveja o encima de un CH'ULLU (2) de lana La parte posterior de la montera esta adornada con una especie de caireles, confeccionados de lana de diferentes colores en medio de los cuales colocan un cascabel; que suena cada que reciben un golpe y también les sirve para llevar el compás en las danzas.

Cuando van a intervenir en una pelea, se amarran la montera al cuerpo con un lazo que sale de la parte trasera y por la parte delantera muerden un pasador de modo que esta prenda protectora quede firmemente sujeta a la cabeza. (Fig. 4A y 4B).

LA CALZONA

Pantalón confeccionado de bayeta de la tierra, tejido por ellos mismos en un telar artesanal, generalmente es de color negro o blanco. Esta prenda no tiene bragueta ni bolsillos.

CHALECO O CHAQUETA

Esta hecha de bayeta de distintos colores, generalmente va adornado en la parte delantera con lanas o hilos de colores.

BUFANDA o CHUMPI

Es una especie de chalina de dos colores, se la envuelven en la cintura para que sostenga la calzona como una especie de cinturón, esta confeccionado de bayeta de tocuyo teñido.

SICAS

Son polainas, fabricadas de lana blanca y adornadas con rombos o líneas quebradas negras; cubren desde el tobillo hasta el muslo.

---

1. Ñandu o avestruz americano

(2) Gorro puntiaguo con orejeras. LARA, Jesús, Dic. Cita.

ABARCAS

Especie de sandalías, que antes las fabricaban de cuero curtido de vaca, actualmente hay artesanos que los hacen de trozos de llanta de automóvil. Como la mayoría de estos campesinos tienen o estan relacionados con actividad minera, al presente usan botas de goma para las fiestas.

ÑUCKU

Es una especie de guante de box, fabricado de barro y fierros, forrado con cuero de oveja, en su interior tiene un fierro que sirve de asidero.

MANOPLA

Estan fabricadas de fierro con 4 agujeros, también los hacen de pernos y otros materiales contundentes.

HUARACKA

Es una honda que la utilizan cuando se produce una pedrea.

KARAPECHO o HUAKI

Es una pechera de cuero de vaca que algunos usan para proteger las costillas en las peleas.

3.2.2 VESTUARIO DE LA MUJER

El traje de la mujer esta compuesto de las siguientes prendas principales:

CAMISA

Prenda confeccionada de tocuyo de colores vivos, rosado o rojo y mangas largas.

ALMILLA

Es un vestido largo, cuyo ruedo va adornado con bordados atractivos, las mangas llegan hasta el antebrazo, dejando ver la manga de la camisa, se confecciona con bayeta negra.

AJSU

Es una prenda parecida a una capa que se coloca en la parte trasera de la almilla.

REBOZO

Manta de color oscuro con bordados de vivos colores, cuyos motivos son generalmente flores de distintas clases.

K'EPI

Está formado por un aguayo, le sirve para cargar a su niño o merienda.

SOMBRERO

Esta fabricado de lana de oveja, las solteras lo adornan con pluma blancas y rosadas.

OJOTAS

Sandalias parecidas a las que usan los hombres.

3.2.3. NIÑOS

El vestuario de los niños varía según la edad, cuando son muy pequeños usan la CAPA POLLERA, que es una especie de batón con mangas, que cubre hasta las rodillas.

Cuando están más crecidos y en edad de intervenir en las peleas, usan la misma ropa que los mayores.

4.0. VISPERAS

4.1. CALVARIOS

Los calvarios juegan un papel preponderante en la vida de los pobladores de la región.

Alrededor de Macha se encuentran muchos cerros, los mismos que cuentan con una altura media de 250 Mts. en la cúspide de cada uno se eleva una pequeña construcción rústica de 2.50 x 2.00 mts. en algunos casos de piedra sin argamasa y en otros de adobe y barro, con techos de paja. Esta construcción es una especie de Santuario que, la utilizan para pedir favores al Altísimo y también para lanzar maldiciones a sus enemigos o quejarse de los daños recibidos, para el efecto se enciende una ó varios cerillos y mientras éstos se consumen, se repiten oraciones y rogativas (Fig. 5).

En algunos casos para que tenga mayor efecto la solicitud, se entierra en algún sitio del interior una "MESA" (1) si el pedido es con buenas intenciones, se realiza la operación el día jueves por la noche pero si es con fines malos, se lleva a cabo el martes o viernes por la noche.

En estos lugares donde se reunen todos los comunarios un día antes de la fiesta para realizar su CH'ALLA (2) los LAIKAS (3) piden a las devinidades que les vaya bien en el TINKU y que no corra mucha sangre de sus parciales, se amanecen tomando chicha o singani y bailan al son de sus instrumentos, recien se marchan al amanecer; para descansar durante todo el día, quedando la comunidad completamente desierta; hasta el anochecer en que volverán a reunirse para dirigirse al pueblo. Refiriéndose a estos calvarios el Sr. T. Platt dice:

---

(1) Paquete compuesto de incienso, dulces, galletas, millu, lanas de color y algunos casos "Chiuchi" (pequeños muñequitos de plomo)

(2) "CH'ALLA" apocope de CH'ALLACU. Estreno de una casa. Se empieza rociando bebida por los rincones como ofrenda a Pachamama, luego se hace fiesta con manjares, bebida y baile. LARA, Jesús, dic, cit. Actualmente se utiliza esta palabra sinónimo de festejo. (3) Brujos.

"... y tata wilakrus-del castellano "vera Cruz" cuyos santuarios se ven en las cimas de las colinas a travez de todo - el territorio Macha. Las puertas de estos santuarios generalmente tienen la forma trapezoide asociada con la arquitectura incaica "porque son iglesias" dijeron mis informantes.

En el tinku al tata wilakrus, como a la torre mayku de que hablé anteriormente, se le considera patrono de la lucha. - Para la procesión de la fiesta de la Cruz, el 3 de mayo en cada santuario la cruz es revestida con los atavíos propios del tinku, la montera, el poncho, etc ... " (1).

4.2 ENTRADA AL PUEBLO

4.2.1 IMILLA WAWAS

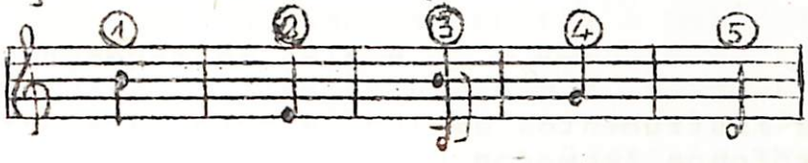
El 3 de mayo en la noche, todas las comunidades adyacentes se dirigen al pueblo de Macha, tocando en sus jula julas, una melodía monótona en ritmo de 2/4 que les ayuda a llevar el paso, por delante van algunas jovencitas de la comunidad, elegidas para esta ocasión, y reciben el nombre de IMILLA WAWAS, van caminando en - zig zag, agitando sus wipalas (2) al ritmo de los jula julas; y llevan alrededor del cuerpo un látigo trenzado, que lo utilizarán posteriormente para mantener a todos los hombres juntos, si alguno pretendiera separarse demasiado del resto, las IMILLAS WAWAS, lo reincorporarán al grupo a K'ACCHAZOS (3) para evitar que caiga en manos de otras comunidades que lo golpearían sin piedad (Fig. 7)

Las IMILLAS WAWAS tienen mucha importancia simbólica, dentro de la comunidad MACHA, ya que no solo mantienen al grupo unido cuidando de su integridad física, sino también se las puede ver en sus danzas rituales, al respecto dice T. Platt:

"... En cierto momento de la secuencia ritual, estos dos hombres-bueyes se enyugan a un arado, que arrastran de un - lado a otro de la plaza, seguidos de dos niñas (imillas wawas) atadas a cada uno de ellos con un cinturón. El cuarteto avanza de arriba a abajo, como si arara" (4)

(1) PLATT, Tristan, ob.cit.pag.22
(2) Banderas blancas
(3) Latigazos en los pies
(4) PLATT, Tristan, ob. cit. Pag. 19

Afinación en la m

Afinación en mi m

Las cuerdas dobles se afinan al unísono. Si se quieren diversificar los efectos sonoros puede octavarse la tercera" (1).

Entre otros temples podemos citar los siguientes:

Temple diablo
Temple natural
Temple Piano
Temple carnavalito
Quimsa temple
Temple Pascualita o Pascua

Temple Pascua

Temple Anzaldo

Temple Anzaldo

---

(1) BERGONZI, Roberto, Método para charango, Ed. Julio Korn, Buenos Aires Pag. 8.

(2) Dato proporcionado por el profesor de charango Sr. Gerardo Pareja

(3-4) Datos proporcionados por el profesor de charango Sr. Celestino Campos.

La importancia adquirida por las IMILLA WAWAS, tanto en las danzas como en los rituales, hace que estas ean respetadas por todos los miembros del grupo.

4.2.2 INSTRUMENTOS

Los instrumentos empleados para esta entrada son los JULA JULAS, aerófonos formados por 3 o 4 cañas huecas (carrizos) de 0.80 cms a 1.20 mts. de largo aproximadamente, denominados SOKO y otros pequeños de 0.15 cms. que se conocen con el nombre de SAMPOLIN o TONERO. Los primeros emiten sonidos graves y los segundos sonidos agudos, en general los aerófonos de 4 tubos se llaman arca y los de 3 reciben el nombre de IRA.(Fig. 8).

> "El JULA JULA, fabricado de la misma caña bambuesa y del mismo largo que el anterior instrumento, pero sin añadidura de la pequeña flauta, tiene tres perforaciones en la parte delantera y dos en la trasera. Su desembocadura es como la del pinquillo y produce un sonido excesivamente lúgubre y tétrico. Alguien ha dicho que debe hacer parte esa flauta del instrumento músico del infierno; en efecto nada amarga, deprime y entristece el espíritu que las tonadas emanadas de ella (1).

EL CHARANGO

Es un instrumento cordofóno que tiene 5 cuerdas dobles, se lo fabrica de madera tallada o con caparazon del quirquincho (2) como caja de resonancia, en esta región usan charangos de madera delgada, construidos al estilo de la guitarra en moldes especiales, con cuerdas de acero y temples del charango son: en la menor y en mi menor.

Equivalencias

Cuerda	Afinac. la m	Afinac. mi m
Primeras	Mi	Si
Segundas	La	Mi
Terceras	Mi	Si
Cuartas	Do	Sol
Quintas	Sol	Re

(1) PAREDES, Manuel Rigoberto, El Arte Folklórico de Bolivia Ed. Camarlinghi, 3ra Edición, 1970, La Paz-Bolivia, pag. 63.

(2) Armadillo Americano

4.2.3 La música de los JULA JULAS Es monótoma, simplemente se repiten 2 o 3 sonidos que sirven para marcar el paso. Cuando llegan al pueblo, forman un círculo girando constantemente y las IMILLA WAWAS se colocan al centro, a una orden del MAYURA o CAPATAZ, dejan de tocar los JULA JULAS y empiezan a trotar al ritmo del CHARANGO, las IMILLA WAWAS cantan coplas con voz entrecortada por el cansancio, a otra voz del capataz, todos giran hacia el centro y empieza un zapateado en ritmo de 2/4, - esta danza ejecutada por mas de 80 miembros de la comunidad, es impresionante por su uniformidad y destreza, a otra orden del capataz nuevamente tocan los Jula Julas, dirigiendose a la otra esquina de la plaza, donde las imillas wawas interpretan nuevamente sus canciones con charango e igualmente el zapateado conjunto. Continúan en esta forma hasta completar las 4 esquinas de la plaza, terminando a los pies de la torre de la iglesia (Patrono de la lucha) a quién presentan sus respetos, ch'allando con singani o alcohol y mascando hojas de coca, citaré lo que dice el Sr. Platt sobre el particular:

> "... Al entrar a la plaza de la aldea preparándose para el conflicto, la - gente hace sus ch'allas o libaciones al pie de la torre de la iglesia que está a un costado de la plaza. La torre de llama torre mayku (El jefe de torre), y se considera masculina en relación con la plaza de abajo que sería femenina (Plaza t'alla) o "señora plaza") La plaza se considera también como una forma de la Pachamama (madre tierra). El sentido fálico de la torre se confirma en un rito en el cual se arrojan pequeñas marraquetas de pan (qurpa) desde la torre las cuales son recogidas por los que estan miran do desde abajo. Se dice que éstan traen buenas cosechas y ganado fértil. Así el elemento masculino aparece de nuevo como "alto" y está relacionado a lo femenino (bajo) por el flujo fértil de las marraquetas seminales. Más aún, se dice que las ch'allas hechas sobre la torre sirven para dar dureza y resistencia a los peleadores durante la lucha y para que no sucumban (2).

Permanecen al pie de la torre un momento, luego se dirigen a la casa del ALFEREZ nombrado en el pueblo, el mismo que los recibe proporcionándoles en forma gratuita la casa para descansar y vendar para curar sus heridas emergentes del TINKU, vendiendoles el singani ý el alcohol.

---

(1) PAREDES, Manuel Rigoberto, El Arte Folklorico de Bolivia Ed. Camarlinghi, 3ra Edición, 1970, La Paz - Bolivia Pag. 63.

(2) PLATT, Tristan ob. cit. pag. 17

Toda la noche siguen llegando comunidades, llenando la Plaza de Música ininteligible por su variedad de sonidos, se oyen los JULA JULAS por aqui, los charangos por allá, y confundidas las voces de las imillas wawas acullá. La población Macha aumenta de 200 habitantes que normalmente viven ahí hasta certa de 10.000 personas.

La música en charango, que interpretan en esta zona, contrasta notablemente con la interpretada en los jula julas, es alegre - con versos en algunos casos jocosos, pero la mayoría hablan o se burlan del amor, como este que escuché cantar a un Macheño.

Ahora que soy joven
tengo muchas cholas
cuando sea viejo
alk'osta canihuan (1)

La última parte del verso significa que cuando sea viejo ni el perro le tendrá respeto.

"La música Keswa reúne algo de las condiciones de la aymara, aunque ellas - quedan subordinadas a un estado más íntimo del alma y a una sensualidad dulce que ponen un sello más LIRICO en esta raza, que por lo general, habita "mas valle" que la aymara.

Los Keswas, de caracter suave y apacible" como el clima de la región que habitan" ... tienen una música de carácter lírico que no solo se expresa en forma instrumental, sino también mediante la voz humana.

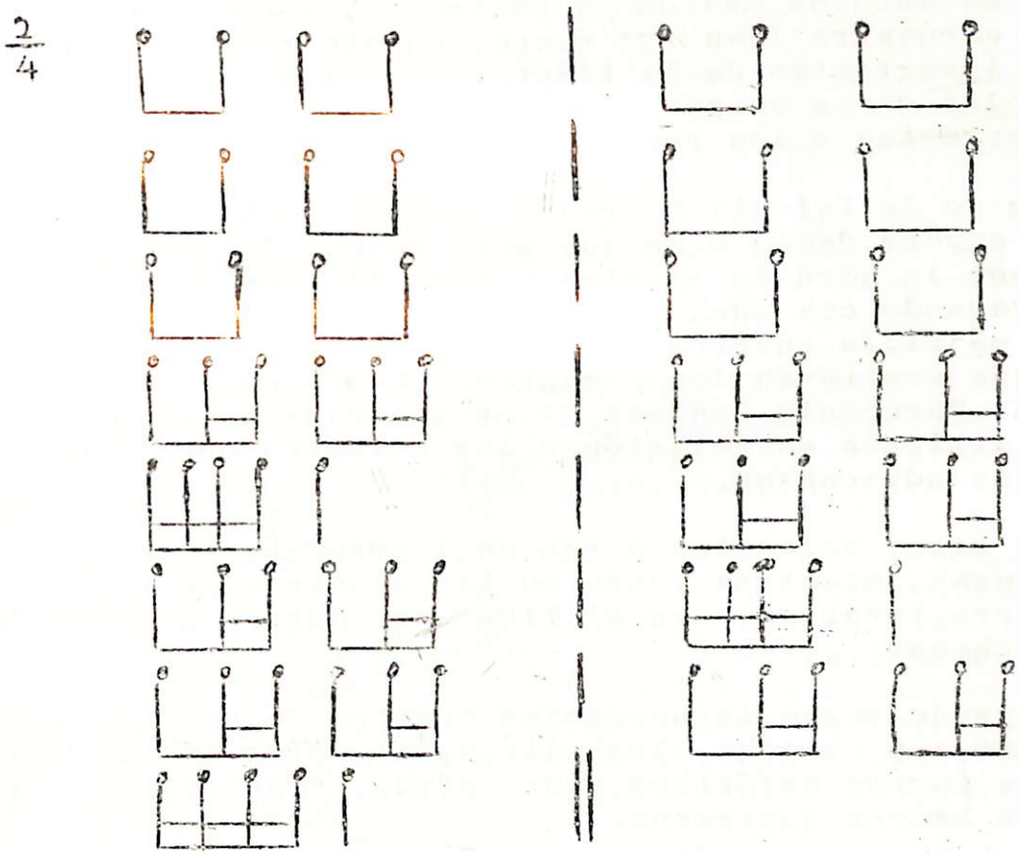
En los "valles" la danza es más cadenciosa y mesurada, pero ofrece variedad y color; tiene algo de vaivén de los maizales y del vuelo calmo de las aves e igual que su música, es de carácter lírico." (2).

---

(1) El perro me ha de morder

(2) DIAZ GAINZA, José, Historia Musical de Bolivia, Ed. "Uerta del Sol, La paz - Bolivia 2da Edición, 1977, pag. 95

4.2.3.1 DANZAS. Transcripción del ZAPATEADO



5.0 DIA DE FIESTA

5.1 LA MISA

La Plaza se ve multicolor por la infinidad de trajes, el ajetreo es intenso, se escucha música de charangos, canciones y gritos. La Plaza se encuentra llena de gente, en espera de los acontecimientos más importantes de la fiesta. Las imillas wawas pasan cantando coplas cuyos versos ensalsan a su comunidad y a sus miembros y menosprecian a las contrarias.

En la puerta de la Iglesia se reunen los PASANTES con sus cruces vestidas, en espera de la misa que será celebrada por el Cura del pueblo. Llega la hora de la misa y todos los devotos ingresan - al templo, rezando con mucho fervor, se ven muchas lágrimas rodar por las mejillas curtidas por el clima, el Sacerdote bendice las cruces que sostienen los Pasantes. Demás esta decir que solo ingresan a la Parroquia los mas devotos, porque la capacidad de la misma es limitada en relación a los millares que llegan la - plaza y calles adyacentes.

Terminada la misa, salen los pasantes llevando sus cruces a la casa del Alférez, mientras tanto en las esquinas se reúnen los campesinos para intervenir en el TINKU que durará todo el día - hasta el anochecer.

En la plaza puede verse innumerables puestos de vivanderas que - expenden comidas y bebidas alcohólicas, al calor de las cuales los ánimos se tornan eufóricos y agresivos, transformando a los más mansos en bravos guerreros.

5.2 EL TINKU

NOCIONES GENERALES

TINKU (1) es una palabra quechua que significa ENCUENTRO, refiriendose al mismo, los campesinos dicen que van al PUJLLAY, palabra quechua que significa JUEGO.

Este deporte o competencia, se práctica en los departamentos de Chuquisaca, Oruro, Cochabamba, y principalmente en el Norte de Potosí, existiendo varias clases de tinkus: con agua, con látigo, con honda y con ñucku.

5.2.1 El tinku con agua, es un desafío que lo llevan a cabo los campesinos introduciendose en un río, hasta la cintura, luego con recipientes pequeños se echan con agua al cuerpo desnudo con tal fuerza, que produce en la epidermis del contrario marcas parecidas a las que deja un latigazo.

El tinku con látigo, al igual que el anterior; es un desafío. Antes de realizarlo entran de acuerdo cuantos latigazos deberá soportar cada contricante. Acto seguido uno de los campesinos; adelanta su pierna desnuda al contendor, éste descarga un latigazo con todas sus fuerzas; produciendo en algunos casos heridas profundas. Esta operación se repite; pero cambiando de victima,

(1) Encuentro, unión de personas o cosas. LARA, Jesús, ob.cit.

el azotador se convierte en azotado; y así sucesivamente continúan los latigazos, hasta completar el número pactado, luego de lo cual se abrazan y como buenos amigos se van a una cantina a beber, juntamente con los vecinos que fueron testigos del desafío (Fig. 9). Esta costumbre se lleva a cabo en Anzaldo, Provincia Arce y Arque, Provincia Arque del departamento de Cochabamba, ambas provincias limitan con el norte de Potosí.

Los tinkus con ñucku, son peleas individuales en las cuales los contendientes van armados del ÑUCKU, en estas peleas los campesinos salen muy mal heridos, causandose en algunos casos la muerte.

5.2.2 PELEAS COLECTIVAS El tinku con honda, es una batalla campal en la que intervienen comunidades enteras, generalmente deriva del tinku con ñucku (Fig. 10).

> "Es justa de varones, pelea cuerpo a cuerpo, donde la valentía y la crueldad, estimulada por el alcohol, pasa del límite humano".
>
> El tinku que en su origen presumiblemente fué una diversión popular, hoy se ha convertido en dirimidora de pleitos, rencillas, enemistades familiares, odios personales, desvirtuando el motivo de su creación. En el tinku se soluciona cualquier inquina y se paga toda deuda". (1)

5.2.3 EL TINKU EN MACHA

Dos o más comunidades, se arremolinan en alguna esquina de la plaza en un tumulto indescifrable, los de ALASAYA miran con odio a los de MAJASAYA. La masa humana se mueve en un vaiven creando avalanchas por doquier, todos los hombres llevan su traje de combate, consistente en la montera que cubre toda la cabeza y parte del rostro. la misma que se encuentra bien amarrada al cuerpo, el torso va cubierto con varias chompas que los hacen ver mas robustos, el CHUMPY cubre la cintura y parte del pubis, las piernas estan cubiertas desde el tobillo al muslo con las SICAS, y los pies cubiertos con botas que usan los mineros cuando ingresan a interior mina.

En la mano derecha los diestros y en la izquierda los zurdos, llevan un guante de cuero, encima del cual se envuelven con ligas o cintas elásticas emergentes del neumático de automóvil, o en su defecto envuelven el guante con un tejido de lana en forma de cinturón preparando exprofesamente para el efecto.

Uno de los participantes se adelanta y desafía a otro de la comunidad contraria, éste acepta el reto; y se trenzan en una pelea feroz. Se escuchan los HUARAKAZOS (2) y salta la sangre

---

1' PAREDES, Candia Antonio, Folklore de Potosi, Ediciones Isla 1980, La Paz Bolivia Pag. 126

2. Golpes laterales

de los combatientes a la cara de los espectadores. Entonces intervienen los vecinos del pueblo separando a los contrincantes, que quedan satisfechos de su pelea; que no ha durado arriba de 10 segundos, en los que se han hecho estragos la cara. Luego se adelanta otro campesino y lanza su desafío, éste es aceptado por otro RUNA (1) inmediatamente el primero coge a su contrincante del hombro con la mano izquierda, y con la mano derecha en la que tiene el guantelete, descarga furiosos golpes sobre la cabeza y el rostro de su oponente que cae al suelo "groggy", para rematarlo le aplica unos puntapies en el estómago dejandolo "Knockout". La marea humana se desliza a otro lugar, dejando en el suelo al desmayado, El ganador es vitoreado por sus parciales, este estimulo lo envanece y lanza nuevamente su desafío a toda la comunidad contraria, algunos jovenes del bando opuesto se adelantan; pero dudan de su capacidad y fuerza, ya que tendrán que enfrentarse a un peleador DIESTRO (2). Entonces abriendose paso entre los dubitantes, surge de la multitud un mozo que se adelanta y acepta el reto lanzado, se escuchan nuevamente los golpes, hasta que intervienen los vecinos que generalmente son mestizos o blancos y se han organizado para intervenir en las peleas como arbitros, para evitar que los campesinos quechuas se lastimen demasiado.

Todo el día, en las 4 esquinas de la plaza y otras cales adyacentes, se llevan a cabo estos desafíos.

El carácter de los campesinos de estos lugares es tan variable que en cada momento dado, están peleando y vociferando enardecidos y al poco rato van por la plaza tocando su charango y cantando alegremente con las imilla wawas, quienes se sienten orgullosas de su hombre; que lleva en el rostro las marcas y la sangre aún fresca vertida en la pelea, la misma que dejará secar como un recuerdo y testimonio de su intervención en el TINKU.

Las mujeres deambulan por doquier, solas o en pequeños grupos, buscando a sus maridos y parientes, y cuando alguna de ellas encuentra a su cónyuge desmayado por la pelea o durmiendo por el cansancio de la jornada, lo cubre con un AGUAYO (3), periódico o nylón, y se sienta a su lado, cuidando su descanso, hasta que éste recupere su conocimiento, momento en el cual iniciarán el retorno a su comunidad (Fig. 11).

En esta fiesta no solo pelean los hombres, también lo hacen las mujeres y los niños.

---

(1) Hombre
(2) En sentido figurado quiere decir que conoce muy bien el deporte de los puños.
(3) Tejido de lana de varios colores.

Las peleas entre mujeres, generalmente emergen de los insultos que lanzan las de ALASAYA a las de MAJASAYA o viceversa, cuando estos insultos llegan a un climax intolerable, se lanzan contra la oponente; cogiendole de las SAPANAS (1), y hundiendole las uñas en la cara, ésta hace lo propio, y en cuestión de segundos quedan con la cara ensangrentada, separándolas los vecinos y amigos, persistiendo en sus insultos hasta quedar completamente alejadas. En algunas de estas peleas, la mas robusta tumba a su oponente en el suelo y le propina tal paliza; que si no intervienen los espectadores, se produciría una verdadera masacre.

En todos los lugares del pueblo, se ven caminando niños y jovencitos vestidos con su traje de combate, en cuanto reciben un desafío, lo aceptan y se trenzan con el contrario, no permitiendoseles pelear demasiado para que no se hagan mucho daño.

"En la confrontación final de las dos mitades Aransaya y Urinsaya, participan tanto las mujeres como los hombres y la disposición de los grupos se supone que es como se representa en la fig. 11 (de hecho el ardor del momento puede estorbar la realización perfecta de este ideal); cada mitad ocupa un lado de la plaza, las mujeres de cada grupo, se organiza para enfrentar a las mujeres del otro grupo y los hombres se reunen para enfrentar al otro grupo de hombres.

Las luchas se desarrollan en un Estado de embriaguez total y ningún bando se declara ganador (aún cuando ambos pudieran proclamarse como tales). Algunos afirman que a veces, cuando las autoridades nacionales no están presentes la ferocidad del conflicto podría llegar hasta el punto de despedazar a alguna víctima y comerse a pedazos a la misma; se dice que esto debería hacerse de suyo a mano limpia y no con cuchillo.

El tinku, aparece como la oportunidad para la liberación total de energía en contra de la mitad opuesta.

Se me contó que en una ocasión los miembros de Aranssaya, habían raptado a la esposa del Kuraka de Urinsaya y la habian violado masivamente (2)

(1) Trenzas de cabello LARA, Jesús, dic. cit.
(2) PLATT, Tristan, ob. cit. pág. 18

5.2.4 TINKU ANTIGUO

La cita anterior demuestra la veracidad de lo que me contaron algunos vecinos del lugar sobre los tinkus antiguos, en los cuales esta demostración de machismo llegaba a desbordes de salvajismo y canibalismo. Cuando caía un herido, los de la comunidad contraria lo recogían, llevandoselo a su sector donde lo castraban inmediatamente, y si era mujer le cortaban los senos, sacandoles las entrañas; masticando luego el hígado o el corazón en señal de triunfo.

Actualmente esta costumbre ha desaparecido.

Las peleas colectivas se producen generalmente, cuando una de las comunidades pretende entrar a la plaza, por una esquina donde esta otra comunidad realizando sus danzas, en estas circunstancias se produce el choque y la batalla campal degenera en una pedrea, en la cual uno de los bandos retrocede, para luego armarse de piedras y recuperar el terreno perdido. En estas pedreas muchos de los participantes quedan malheridos y hasta muertos. Cuentan los veciros del lugar que para estas peleas los campesinos desempedraban la plaza, persiguiendo a los vencidos hasta las afueras del pueblo.

> "La batalla empieza a puñadas. Los participantes llevan anillos y manoples en los dedos que revientan las carnes del contrincante. Se pelea cuerpo a cuerpo y mientras mas se enardecen crece el furor y la cólera y mayor es la confunsión de la pelea. Llega un momento en que el combate y el griterio es inenarrable.
>
> Los que se sienten perdidos empiezan a replegarse, momento que se inicia la pedrea y objetivamente es una lluvia de piedras las que caen sobre ambos grupos.
>
> Los que quedan en el campo junto con los muertos, son los triunfadores, es el AYLLU que ha ganado y le corresponde un año de mando y hegemonía sobre el otro." (1).

Después de una batalla son innumerables los heridos, no existiendo medicinas suficientes para curar a todos, ya que el puesto médico solo atiene a los mas graves, entonces se retiran a las afueras del pueblo y las mujeres orinan en recipiente pequeños, lavando con ese líquido las heridas de los hombres.

(1) PAREDES, Candia Antonio, ob. cit. pag. 128

"Esta interpretación empalma con el relato que ya he hecho de las luchas rituales en la Plaza pachamama: la plaza pasa a ser el microcosmo del territorio de los machas en que el mosaico territorial formado por la organización dual y sus subdivisiones se reproduce ritualmente. Enlaza también con otro aspecto de las luchas, apenas sugerido anteriormente, de acuerdo al cual las luchas pueden considerarse como reafirmaciones rituales de los derechos existentes sobre la tierra. La clave aquí son las piedras usadas en el tinku, llamadas inka mayku "Jefe Inka", como en la construcción de la casa. Las piedras que se sacan en la preparación del campo se apilan en los linderos y también se usan en la lucha. PUesto que, como hemos visto, se considera al Inca como fuente cuasi - mistica de la sociedad y de sus derechos de tierra, su función en las luchas aparece como la delimitación de la extensión de los derechos de cada grupo. Esto puede ocurrir en los tinkus de la plaza, donde no se pretende ningún cambio real de linderos, sino solo una reafirmación de los derechos de cada grupo. (1)

5.3 RETORNO A SUS AYLLUS

Los campesinos hacen su retirada hacia sus comunidades, cargando sus heridos graves, van por el camino comentando su triunfo o su derrota. Llegando a su comunidad todavía beben algunos días mientras se curan de sus heridas.

"El triunfo es festejado ruidosamente y a veces dura hasta un mes... Hasta ahora no se ha podido descubrir que hacen con los cadáveres. Se presume que los entierran durante la noche para burlar el castigo de la ley, porque al día siguiente el campo esta limpio de huellas de haber sido escenario de tan cruel combate (2).

(1) PLATT, Tristan, ob. cit. pág. 39

(2) Paredes Candia Antonio, Folklore de Potosí ob. cit. pag 128

Antiguamente los campesinos llevaban camillas a la fiesta para recoger sus muertos o heridos.

De resultas de las peleas; y como los campesinos le dan poca importancia a la curación de sus heridas. les queda en el rostro unas cicatrices profundas, las que incidiran en su vida futura teniendo siempre presente, el recuerdo de su intervención en la batalla, recuerdos gratos en algunos casos e ingratos en otros, creando un resentimiento permanente contra los autores - de tan tremendas cicatrices, razón esta por la cual todos los hombres que han intervenido en el tinku, no quieren dejar de hacerlo en posteriores ocasiones porque asi tendrán la oportunidad de readitar su hazaña o de tomar su revancha.

Un caso curioso es que las chicherias de los pueblos donde se realizan los tinkus, se encuentran con sus anaqueles llenos de monteras los días anteriores a la fiesta, en razón de que estos han sido empeñados para beber, pero faltando unos días para la fiesta son recogidos por sus propietarios, quienes pagan sus deudas.

Las mejores monteras o cascos son fabricados por los artesanos especialistas de la estancia CIRCUYO, perteneciente al ayllu CHULLPA de la provincia Bustillos.

6.0 LUGARES Y FECHAS DE LOS TINKUS

PROVINCIA BUSTILLOS

Chayante	3 de mayo	Día de la Cruz y también acercandose los carnavales.
Aymaya	14 de septiembre	Señor de Exaltación

PROVINCIA CHARCAS

Toracari	8 de octubre	Señor de Sakani
	Movible	Fiesta del Rosario
San Pedro de Buena Vista	29 de junio	San Pedro y San Pablo

PROVINCIA ALONSO DE IBAÑEZ

Sacaca	15 de mayo	San Isidro
	25 de agosto	San Luis de Sacaca
Juntavi	Movible	Espíritu
Caripuyo	14 de septiembre	Exaltación

PROVINCIA GRAL. BILBAO RIOJA

Acacio	14 de septiembre	Señor de Exaltación
	15 de mayo	La Ascención del Señor
Arampampa	25 de julio	En la festividad del Patrono del pueblo

PROVINCIA CHAYANTA

Panacachi	14 de septiembre	Sr. de Exaltación
Macha	3 de mayo	Día de la Cruz
Pocoata	3 de mayo	Día de la Cruz
Cala Cala	12 de mayo	San Antonio
Surumi	15 de agosto	Virgen de Asunta

* * * * *

Los tinkus envergadura se producen en las poblaciones de Toracari y Juntavi, porque ahí se reunen muchos ayllus de otras provincias.

EPILOGO

Desde tiempos inmemoriables, muchos pueblos se ha enfrentado - unos a otros, por diferentes motivos, algunos por territorio otros por riquezas, algunos pueblos han peleado por el honor de una mujer, como en la guerra de Troya, los motivos que inducen a enfrentarse son variados, pero en el caso de los campesinos del NOrte de Potosí, es muy difícil saber cuales son las razones, pero lo cierto es que se enfrentan y llevan con orgullo las cicatrices emergentes de la pelea.

Para ellos el tinku representa su única distracción, una variante en su vida cotidiana dedicada a la agricultura y al pastores de sus ganados, con alguno que otros viaje a los pueblos vecinos, con objeto de intercambiar o vender sus productos, de ahí que cuando llegan las fiestas, el campesino de escape a todas sus pasiones reprimidas en la soledad del - altiplano, y como dije anteriormente esperan estas fiestas con ansias, porque en ellas se reunen varias actividades que hacen de esta fiesta única en su género, se baila, se canta, - se pelea y se enamora, al son de coplas y música que en esta región son muy pecualiares, todo acompañado de libaciones con chicha, singani o alcohol. Si faltaría una de estas cosas, la fiesta no sería completa.

En la actualidad el tinku, ha sufrido cambios de forma; aunque el fondo sigue siendo el mismo. Ya no se producen los muertos como antaño, porque intervienen los agentes del orden evitando las masacres que otrora hicieron famosa esta fiesta.

Para los vecinos del l gar, el tinku solo es una reunión más de campesino que empieza cuando llegan al pueblo y termina cuando se van, pero para el turista representa un espectáculo impresionante e inolvidable por ser único en su género, no obstante los cambios sufridos, mantiene todavía su originalidad, muchos campesinos ya no usan la calzona de bayeta de la tierra, ni las abarcas de cuero curtido, actualmente se presentan con "Blue gin" y botas, lo que nos lleva a pensar que muy pronto se transformará en un espectáculo moderno; en el cual cada hombre cumplirá su rol mecanicamente, sin conocer el significado telúrico de cada acción, por esta razón es imperiosa la necesidad de investigar y rescatar este inmenso cúmulo de cultura quechua.

REUNION ANUAL DE ETNOLOGIA

1 9 8 7

BASES TEORICO-METODOLOGICAS PARA LA COMPRENSION DE LA CULTURA POPULAR EN BOLIVIA -PRIMERA APROXIMACION-

Luís Antonio Rodriguez
Departamento de Extensión Universitaria de la UMSA.

"Nuestras culturas, nuestras costumbres, nuestros valores, fueron y aun son pisoteados. La cultura oficial ensalza y difunde las culturas europeas y norteamericanas y de hecho cualquier intento de revalorización de las culturas oprimidas. Durante y más de cuatrocientos ochenta y ocho años, nuestros opresores siguen esa política y cuando levantamos nuestros valores nos califican de racistas..."

Tesis Política de la CSUTB

PRESENTACION

Gran parte de los contenidos que presentamos en esta ponencia, son el fruto del trabajo que realizan en la Organiaación "SIGLO XXI" de Cultura Popular a lo largo de más de tres años de labor en los barrios urbano-populares de las ciudades de La Paz, Cochabamba, el área rural y los centros mineros, por lo que este trabajo resulta del esfuerzo de sistematizar esta práctica para poder, así, plantear alternativas de acción para el desenvovimiento de la cultura popular en Bolivia, en la medida en que reconocemos que no son pocos los grupos, organizaciones e individualidades que están en esta tarea.

Agradecemos el apoyo de la División de Coordinación de Extensión, Investigación y Desarrollo Regional del Departamento de Extensión Universitaria de la Universidad Mayor de San Andrés en la elaboración y en el desarrollo de la presente ponencia.

1. COMO SE HA COMPRENDIDO A LA CULTURA POPULAR HASTA LA ACTUALIDAD?

Sin lugar a dudas hablar de cultura popular en Bolivia, dada la heterogeneidad de experiencias y de enfoques, nos presenta más problemas que soluciones, más preguntas que respuestas, en la medida que la categoría de lo "popular" es hoy por hoy muy discutida por un lado, y, por el otro, se ha dado un uso exagerado, heterogéneo y errático, en algunos casos.

El identificar la cultura como sinónimo de conocimiento y como mecanismo de demarcación entre la Bolivia india y la Bolivia oligarca, le ha dado en tono eurocentrista a esta categoría. Enesta perspectiva se ha identificado como culto al

---

*Museo Nacional de Etnografia y Folklore. La Paz-Bolivia. (25-27 agosto)

arquetipo de lo europeo, al idioma español, a las lecturas occidentales, al arte que se parecía en algo por lo menos al viejo continente. Así las clases dominantes han identificado un desarrollo moderno y otro tradicional; en el primero, situando lo culto, mientras en el segundo lo folklórico, como identificando una -- cultura de "segunda categoría", lugar de ciudadanía. Dado, no solamente a la cultura, sino al hombre autoctono al nacer nuestra República, para luego, en la revolución del 52, darle la ciudadanía de "campesino", degradando lo campesino, para dar lugar nuevamente, a un ordenamiento étnico, a la composición de la sociedad. Por ello no casualmente los medios de producción han estado reservados para la oligarquía, que se decía "blanca" y el puesto de la explotación y la opresión para los "indios incivilizados".

La segunda práctica en nuestra realidad, referida a la cultura, es aquella que - ve más o menos hemos ya señalado -que distingue a la cultura del folklore. Esta demarcación nos ha llevado a expresar nuevamente una readecuación de una visión occidental de la realidad que consistiría en ver el accionar del mundo occidental al estar la cultura separada y diferenciada del accionar del mundo no occidental, para lo cual estaría separado el nombre del folklore. Esta visión se enmarca dentro del accionar de una "cierta antropología" que buscaba comprender formas de - reproducción diferentes y lógicas diferentes en el cual hay otros mecanismos los que funcionanan para reproducir la sociédad, pero por su visión paternalista y la sumisión de la visión del mundo de forma líneal no comprendieron que son dos formas distintas y que uno no genera al otro o es antecesora, si no más bien, una estrategia de enfrentar la realidad de distinta manera.

Haciendo un ráp1do análisis de los paradigmas para interpretar la cultura podemos encontrarnos también, al máximo ortodoxo de muchos marxistas bolivianos que en un traslado mecánico de la teoria a la realidad, que tuvo a la vez una fuerte influencia a partir de los partidos políticos, los sindicatos y la teoría social que desarrollaban, nos diferencia en la realidad estructura de superestructuras y que las primeras determinan a las segundas, y no que exista una relación de común determinación sin que obviemos "la determinación en última instancia", esta visión nos llevó a la interpretación errática de que es imprescindible el - cambio de las estructuras para hablar del cambio en la superestructura quitandole a esta última sus posibilidades de práxis y de transformación y reproducción de la sociedad como en realidad suceda fundamentalmente en el área rural.

No obstante estas interpretaciones, no hubo un momento de hegemonía de alguna de estas visiones, es por eso que estas contradicciones se ha venido desarrollando la cultura popular, fruto de esas contradicciones, pero como desarrollandose en un mundo distinto de generación de hegemonía, de los planteados por los teóricos de los anteriores paradigmas, esta realidad casi ignorada pero que tuvo como mérito en mantener una visión contrahegemónica en el seño del pueblo es la que queremos de alguna manera explicar y en la que nos inscribimos.

2. UNA REALIDAD CON MULTIPLES MEDIACIONES E INTERRELACIONES

Nuestra realidad es muy compleja y querer hablar de la cultura popular como polaridad contraria de una cultura dominante, sin explicarnos la naturaleza de esa - cultura popular es simplemente un afan de reduccionismo, al que no queremos contribuir, sin que signifique que no sostengamos que la cultura popular esta enfrentada a la cultura dominante y este luchando por una hegemonía distinta que tenga - su correlato en el cambio de estructura.

Por lo anterior la cultura popular debemos entenderlo como una categoría política y que tiene la pretención de convertirse en un movimiento, en la medida que - diferenciamos que la cultura popular esta diferenciado de la cultura del pueblo (todo lo que hace el pueblo) y optemos por una acción de rescate de una identidad de una lógica, de una visión del mundo, para estructurar nuestra futura sociedad y ésta responda a todas las espectativas de los que somos los dueños reales de este territorio.

La mediación planteamos como contradicciones que se desarrollan en nuestra sociedad y que son generadores de conflictos, los cuales en su interacción determinan diferentes prácticas y diferentes identidades colectivas, por lo que unificar en una categoría, cultura popular, estas múltiples contradicciones nos introyectan a una necesidad de conciencia de estas contradicciones y de ellas elaborar una - síntesis para la delimitación de lo "popular", no constituyendo un elemento de - masificación sino más bien de la incorporación de los contenidos de todas estas contradicciones para el enriquecimiento de esta categoría.

2.1. SOBRE LA MEDIACION NACIONAL

Los aimaras, quechuas, tipiguaranis y las otras naciones y nacionalidades que -- conforma nuestra "wiphala nacional" son una realidad y en estos tiempos ya no lo podemos ignorar, además es una realidad que reclama la titularidad del proceso - de reproducción de la sociedad por lo que el problema nacional no es sólo el problema del país, que es Bolivia, ni sólo es el problema étnico, racial, se trata de una cosmovisión diferente que nos enmarca en una lucha "cultural histórica de hegemonía, no ya sólo del control del Estado, sino, de la visión de totalidad, - de la cosmovisión, donde las instituciones y los proyectos históricos marcaron - la historia de dominio del espacio y de simbolización de la realidad" (Emergencia: El problema cultural, pág.21). Lo que nos lleva necesariamente a la estructuración de proyectos históricos diferentes que estuvieron en pugna no sólo en - el campo teórico-ideológico sino de reproducción de la realidad entre un desarrollo "tradicional" y el moderno. Este desarrollo bajo dos lógicas además tuvo su componente de que siempre y bajo diversas formas se estracto excedentes de producción para subvencionar la existencia de lo moderno por lo tradicional.

2.2. SOBRE LA MEDIACION CLASISTA

No será muy difícil expresar, por lo desarrollado de la teoría marxista que una otra contradicción central es la que se da entre las clases, en el cual el componente clasista también ha marcado fuertemente el modelo de cultura "oficial" a - partir de la poseción, dirección y reproducción de los medios de reproducción y los aparatos ideológicos del Estado a través de la educación, las políticas de medios de comunicación, la representación de la realidad y la explicación de la misma.

Es el discurso dominante el que buscó tapar con un manto oscuro la explotación - de la fuerza de trabajo, los salarios básicos, el bajo nivel de vida de los obreros y la trasnferencia de nuestros excedentes para la clase dominante y los países imperialistas por lo que la estrategia cultural oficial buscó justificar esta desigualdad y las relaciones de producción existentes, de esta manera buscaron "legitimizar" la explotación en favor de unos pocos el sacrificio y dolor de muchos. Asimismo, no podemos ignorar que las clases sociales en Bolivia han estado gruesamente marcado por la nación "las clases tienen color", no es casual - que sean los indios, los trabajadores salariados de las minas, las fábricas, la empresa agro-industrial y otras; este cariz le ha dado una conjunción entre la -

clase y la nación "la pachamama parió al Thunupa obrero", y lo obrero necesita - entenderse en términos más colectivos, puesto que no se limita solamente a aquellos asalariados que venden su fuerza de trabajo, sino aquello que producen plus valía bajo diferentes formas de remuneración, también estos forman parte del obrero colectivo, no son los obreros una pequeña minoría como intentan mostrarnos -- los idéologos de la clase dominantes.

2.3. SOBRE LA MEDIACION REGIONAL

La identidad regional no es una identidad generada en los valores de las clases dominantes es un esfuerzo de reidentificación de las naciones al ver desestructurada su sistema y que busca readecuar su lógica en otros términos, y son precisamente este componente de poder de las regiones que se estructuran a causa del sentimiento nacional y de "postergación" en los diferentes espacios ante un Estado que no abarca y no puede dominar el espacio de todo el país y se circunscribe al desarrollo vía polos y ejes de desarrollo, entendiendo de esta manera no son solo los intereses de las oligarquías locales las que generan los movimientos regionales, sino también y fundamentalmente, las raíces culturales que reclaman tener la posibilidad de una reproducción más justa y humana, otra cosa es sin embargo que sean las oligarquías las que aprovechen de estos movimientos. Una variante que es necesaria estudiar es la importancia de los centros de residentes en las ciudades y la importancia que ellos tienen para la conformación de una visión del mundo particularizada en una región.

2.4. LA CONSTRUCCION HISTORICA DE LA CATEGORIA CULTURA POPULAR

Una categoría en movimiento es una categoría en construcción, asi entendemos que está la cultura popular, moviéndose en el espacio de las mediaciones nacionales, clasistas, regionales y las coyunturales de esas coyunturas. Así entendida, la - cultura es un conjunto de las formas particulares y no particulares que los hombres asociados en pueblos realizan para reproducir políticos, etc., están marcados por una carga cultural que corresponde a una determinada especificidad. La - cultura popular es aquella que está enmarcada en los objetivos estratégicos de - la nación e imbricada en el desarrollo social de nuestra patria con una tarea y función ideológica específica de lograr una hegemonía de la representación de la sociedad en la que vivimos.

3. LOGICA, COSMOVISION Y REPRESENTACION DE LA REALIDAD

Habrá que diferenciar claramente que la representación de la realidad no es la - realidad, ni la realidad puede existir sin su representación en el proceso histórico nuestro podemos determinar claramente dos lógicas de representación de la - realidad, una es la representación de "casta" y la otra la representación que podríamos denominar "nacional".

La lógica de la "casta estamentaria que se imbrincó profundamente en la oligarquía y las clases medias, implementaron una lógica de rapiña y no de potenciamiento de los medios de producción. Así en lo cultural identificaron al pueblo como "pueblo culpable" (podemos ver Pueblo Enfermo, los documentos de Bedregal, etc), y a éste le hicieron pagar la culpa del subdesarrollo" la explotación y la opresión. Ello, debía cobrar el precio de la victoria contra los Hermanos Katari, - Zarata Villca, la revolución del 52, la Asamblea Popular, etc., y los triunfadores debían regir los destinos de la patria en su propia lógica vacía, de patrón - de ocupación del espacio y falto de sustento popular.

La lógica nacional, estuvo, casi en su generalidad, desplazada a un segundo plano, pero que se desarrollaba en la reproducción del espacio andino, de las ciudades y el campo. No obstante esta lógica nacional era furiosamente atacada por la lógica dominante, su fundamento está en su visión del mundo de manera cíclica y no líneal, lo que llevó a implementar la estrategia de la dominación del espacio mediante el dominio de los pisos ecológicos de forma horizontal, con ocupaciones dispersas, dada la poca población en relación a la cantidad del territorio.

Para reproducir esta sociedad se engendró una organización solidaria por la redistribución y la reciprocidad.

4. LA VISION DE REALIDAD COMO UNA UNIDAD EN LA DIVERSIDAD

En la visión del mundo que hemos dominado "nacional" no existe una disgregación entre el trabajo, el placer o juego, el conocimiento y el amparo social, lo que nos lleva a no diferenciar claramente la ciencia de la religiosidad y el arte. - Pues, es una unión dialéctica y de "uso" complementario en la explicación de la sociedad. Por esta razón el mundo tiene una explicación no dual entre el hombre y la naturaleza, al contrario existe una relación, igual que con los demás hombres, vale decir de reciprocidad y de redistribución -eso y no otra cosa significa la challa y la misa a la Pachamama). Esta relación entre los diferentes componentes de la sociedad y el hombre, busca siempre un punto de equilibrio, por lo que no es una mentalidad depredadora ni regida por una lógica de acumulación.

La cultura en estos marcos se hace integral, y, no sólo un aspecto teórico-ideológico destinado al campo de las ideas, sino que tiene su expresión en las formas de interactuar en la práctica y la teoría, entre el placer y el trabajo; en la ciencia y la regilión, lo que lleva a una visión no fetichizada de la realidad, sino al contrario a una visión histórica de estructuración de marco de reproducción a partir de valores que permiten ordenar la sociedad de acuerdo a las necesidades y aspiraciones y hondas motivaciones de la colectividad.

5. LA CONFIGURACION DE UN MOVIMIENTO DE LA CULTURA POPULAR

En la actualidad esta cultura, que tiene raíces históricas cobra "cuerpo y alma" en una serie de manifestaciones culturales que luchan por implementar esta representación de la realidad. Se desarrollan en los movimientos artísticos en las ciudades, en los centros de residentes, en las fiestas, presterios, entradas "folklóricas" que configuran un modo de vida. Asimismo, las ferias anuales como las semanales, en las comunidades; los festivales culturales, la religiosidad e incluso la forma de producción. Estas manifestaciones están entrando en un período de subversión, estamos pasando de la situación herética del pasado a una asunción - real y protagónica de nuestra identidad y tras nuestro traemos la voluntad colectiva de vivir en un mundo mejor, más justo y que se configure en el tronco histórico del que somos hijos que los brazos y piernas de Tupac Katari se están uniendo debajo de la tierra y se aproxima el "cuti" de este tiempo para anunciarnos el alba del mañana.

REUNION ANUAL DE ETNOLOGIA*

1 9 8 7

UN ENSAYO CRITICO DEL CONCEPTO DE FOLKLORE

David Mendoza

INTRODUCCION

En esta última década se ha hablado mucho del crecimiento cuantitativo del FOL-- KLORE en nuestro país, entendida esta como expresiones culturales del pueblo, la promoción en las distintas artes, como ser artesanías en todas sus especificidades, danza, teatro aymara y popular, música criolla o mestiza y étnica (aymara, quechua), han tenido un inucitado repunte tanto a nivel nacional como interna-- cional.

El Estado boliviano, por medio de sus instituciones ministeriales, ha creado instituciones con cierta autonomía de gestión administrativa dedicada al campo del FOLKLORE, y dentro de una política cultural en estado práctico ha promovido ENTIDADES DE CULTURA como es el INSTITUTO BOLIVIANO DE CULTURA y muchos otros orga-- nismos culturales. Pero mi propósito no es hacer un diagnóstico y evaluación de la imagen-objetivos de estos organismos culturales, sino que pretendo hacer un - análisis crítico de las premisas teóricas, categoriales y conceptuales que inspiraron a muchos profesionales a formar parte de la creación de organismos estatales dedicados al FOLKLORE, e incluso mi ambición es desentrañar los presupuestos ideológicos que dieron origen a la formación del CORPUS TEORICO DE FOLKLORE, y - quiero ir más alla todavía cuando a nivel Latinoamericano existe una corriente - de FOLKLOROLOGOS, que tienen una reconocida trayectoria tanto institucionales como en el campo de investigación folklórica, me refiero al INIDEF Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore con sede en Caracas-Venezuela.

Muchos se preguntarán cuál la importancia, de este ensayo crítico de FOLKLORE, - si hasta ahora ya esta dicho todo; si partimos de este criterio estaríamos revalidando el carácter de ciencia que muchos autores e investigadores le han dado - al FOLKLORE como CIENCIA ANALITICA del folklore, que estudia la cultura oral, -- tradicional, empírica, reginnal, funcional del pueblo, definido como FOLKLOROLOGIA. Precisamente mi aporte pretende enriquecer con nuevos elementos socio-antropológicos, en la definición epistemológica de la ciencia FOLKLORICA, y reubicarla en su verdadera dimensión de su objeto, método y teoria.

LA ARQUEOLOGIA "ALMA MATHER" DEL FOLKLORE

El iluminismo Europeo, generado por el avance de la economía y al modernismo capitalista, fue la partera de numerosas ciencias, que debían interpretar, explicar las nuevas condiciones sociales, económicas, políticas.

De las ciencias de las necesidades, se pasaron a las ciencias del pasado de la - prehistoria y de la protohistoria, para dar solidéz histórica al nuevo modo de - vida del capital.

Muchos investigadores, se trazaron objetivos prácticos de acción y no tanto de - reflexión teórica, esto quiza por la pasión con el que encararon sus trabajos. - La Arqueología fue una de ellas surgida en Europa con trabajos de excavaciones - de pueblos donde antes existían florecientes culturas (1799: Championst comenzó

*Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz-Bolivia (25-27 agosto)

excavaciones en Pompeya), en concreto se ocupaba de la reconstrucción histórica de culturas desaparecidas, su habitat, costumbres, objetos, etc. La arqueología, como rama de la Antropología, hizo sustantivos aportes en el redescrubrimiento - del pasado histórico del hombre.

A comienzos del siglo XVIII, en Europa, se generó un inusitado movimiento moder no, por las antiguedades, por coleccionar objetos antiguos, sobre todo en Inglate rra, donde la sociedad civil experimentaba cambios, muchos investigadores se die ron a la tarea de recopilar cuentos, refranes, creencias, pero con un detalle de que los informantes son grupos sociales que viven el presente pero recuerdan el pasado y, se guian por ellas.

La etapa precientífica del Folklore, como señala CARLOS VEGA (Argentino), en su obra "LA CIENCIA DEL FOLKLORE", comienza en este período, de fiebre por la bús-- queda de antiguedades, de cosas viejas, de 'supervivencias' y tradiciones, en PA RIS se había constituido una SOCIETE DES ANTIQUARES... enlazado con la ARQUEOLO GIA (Vega: LA CIENCIA DEL FOLKLORE), que se dedicaba a la edición de libros sobre ANTIGUEDADES POPULARES.

A partir de una necesidad de conocer, prácticas sociales pasadas, pero vivientes que, aún formaba parte del MODUS VIVENTY de grupos sociales, que formaban el pue blo.

"Los estudiosos Europeos de la primera mitad del siglo pasado se habían dado cuen ta de que muchas antiguedades especialmente interesantes existían realmente no - en lo profundo de la tierra, sino en la superficie, no en GRECIA, Roma o Egipto sino en torno a sus propias ciudades. Eran las cosas que habia conservado al pue blo, las baladas, las creencias, las costumbres...

Grupos de intelectuales INGLESES avecinados con ANTROPOLOGOS, ETNOLOGOS Y ARQUEO LOGOS -todos ANTICUARIOS-, tendieron el puente en la hora propicia.

En rigor, los ANTICUARIOS QUE florecieron en EUROPA entre 1780 y 1880 fueron los verdaderos precursores de los FOLKLORISTAS (pág. 25; Vega).

Este es el principio rector de la ciencia del FOLKLORE, que surgió emparentado - con la Arqueología.

Pero para finalizar esta historiación, tenemos que referirnos al insigne Arqueó- logo Ingles WILLIAM J. THOMS, que para muchos es el Padre de la Ciencia FOLKLORI CA, y aún es el punto de referencia para el análisis del Folklore, THOMS en 1848, público en la revista THE ATHENAEUM, una carta, donde aconsejaba a los investiga dores a utilizar el concepto etimológico de FOLK-LORE, que significaba 'saber del pueblo', la carta en su sustantividad es absolutamente clara cuando se refiere, al objeto de conocimiento, son a la LITERATURA POPULAR, SABER TRADICIONAL DEL -- FOLK.

Si nos ubicamos históricamente, en el momento de preocupación sintactica para de nominar, a esta actividad intelectual de coleccionar COSAS VIEJAS de su país, que estaba siendo olvidada por el progreso de la civilización, vemos que THOMS, vivia en mundo que se transformaba cada día, las ciudades crecían, la ruptura entre -- campo y ciudad ya no existia, los valores feudales, del pueblo de las creencias, mitos, leyendas, cuentos, coplas musicales, estaban destinadas a perecer, si no se actuaba inmediatamente con instrumentos técnico-conceptuales.

La práctica investigativa, se fue acrecentando cada día más, y tuvo un desarrollo teórico y epistemológico cada vez más aceptado por los investigadores Europeos. GOMME por ejemplo nos definía al FOLKLORE "como la ciencia de las supervivencias" (VEGA: pag 28) después de una corriente ya aceptada y en concenso se fundó en LONDRES LA FOLKLORE SOCIETY (1878) con la participación de TRADICIONISTAS, MITOLOGOS, ARQUEOLOGOS, PREHISTORIADORES, etnográfos y Antropólogos, todos apasionados por buscar ANTIGUEDADES VULGARES".

Mi objetivo, en esta parte del capítulo, es precisamente demostrar que una práctica investigativa concreta, de recopilación de ANTIGUEDADES VULGARES del pueblo (FOLK) y su saber (LORE), fue propia de un proceso histórico concreto, de sociedades tradicionales a las modernas que estaban ocurriendo en Europa, INGLATERRA, FRANCIA, ALEMANIA, ITALIA; y había que preservar, rescatar, para fines históricos nacionales y de su reafirmación cultural. La formación de su ESTADO-NACION debia tener un correlato simbólico y valorativo.

En resumen, el objetivo de la disciplina FOLKLORICA, tenía su campo de trabajo, su objeto y su teoría, su referente, prácticas espirituales y materiales de su - folk de su 'pueblo' los floklorólogos habían descubierto que su pueblo iletrado también poseía un saber cotidiano que se reproducía generacionalmente.

LATINOAMERICA UNA SOCIEDAD FOLKLORICA

La conformación y estructuración de una ciencia no está al margen de los procesos históricos de la sociedad o de la humanidad en su conjunto, la necesidad -- de explicar formas de organización social expresiones artísticas, diferentes -- procesos de desarrollo social han sido la preocupación de las Ciencias Sociales en su generalidad, incluso en una época fué preocupación de la filosofía, como es el caso de la pre-sociología.

La Ciencia Antropológica, ha surgido de la preocupación de comprender sociedades diferentes, explicar el comportamiento de los hombres, explicar el comportamiento de los hombres entre culturas diferentes, pero cometió un ERROR de ver - el desarrollo histórico en una sola línea, es decir, partió de un modelo único ue llamó civilización, como cúspide de la realización humana, como la más alta forma de organización social, económica y política.

Esta visión única partió, precisamente de Europa, una tendencia Eurocentrista - que fué creciendo más en el descubrir de otros países, este es el caso de las - Américas, denominándola el Nuevo Mundo por descubridoras.

Este hecho histórico del "descubrimiento" y luego de la 'invasión' y posterior "dominación", de la filosofía de la negación del otro, la autoafirmación de -- los valores del vencedor y de la degradación de los valores del vencido.

El desarrollo de Europa, para algunos desde la creación divina pasando por todos los 'momentos' o "estadios" históricos, hasta la civilización capitalista, debia ser el desarrollo de LA AMERICA INDIGENA, sin embargo ella tenia su propio proceso histórico, de desarrollo tuvo que ser interrumpido por la misión -- evangelizadora, que en el fondo tuvo una misión económica de despojo y saqueo - colonial.

El ansia de dominio y de riqueza fué la lógica del capital inglés que hizo presa en los españoles habidos de títulos y nombramientos nobles.

Las referencias con ellos, el punto de partida es su escritura y su historia, - la religión monoteista la tienen ellos, y el paganismo y naturalismo los indígenas: la gran tarea y deber moral es: llevarlos a la civilización.

Podemos concluir que toda esta visión contiene una concepción IDEOLOGICA, que - aún en nuestro tiempo tiene vigencia histórica y que la folklorología esta en - riesgo de repetir.

América Latina, como es de suponer, no está al margen del movimiento intelectual que sucede en Europa, más al contrario, es un receptor desesperado de cosas nuevas, y poder parecernos un poco más a "ellos".

Fue a comienzos del presente siglo, que cinrcularon textos de Teoría Folklórica como el de Jorge BLACK (Inglés): "FOLKLORE", que comentaron em México (1890), y donde se hicieron los primeros trabajos sobre esta materia; el Salvador fue que incursionó en el estudio de prácticas sociales indígenas. En 1900 se extendieron a Perú, Caracas, y Bolivia. Se fundaron círculos de estudio folklórico,en Bolivia se fundó la SOCIEDAD DE FOLKLORE FOLKVISA Y FOLKWAY, animada por ARTHUR POSNANSKY, y con presencia del señor Ralph Steele Boog en 1940 (Vega: 1970).

Lo que sucede a partir de esta etapa, es que se da paso a una serie de investigación en el campo de la folklorología, sin reparar en la discusión epistemológica sino que sucedió una traslación mecánica del estudio del folklore, en los mismos términos, siendo que en los países Latinoamericanos la realidad social económica y cultural es sumamente compleja.

La formación de los estados nacionales, post coloniales, tiene una particularidad histórica propia, son países que se estructuran en base a la hegemonía de - sectores sociales privilegiados.

Estados ficticios, económicamente débiles y culturalmente ajenos a su realidad social, son sociedad no democrática. Elites que se creen dueños de la cultura, con valores occidentales bien arraigados en su modo de vida. Por debajo de ellos estaba otra sociedad, con prácticas sociales económicas sociales y políticas estructuradas, que se reproducen históricamente.

A partir de los años setenta. En América Latina se dió impulso a la creación de Instituciones de la investigación Folklórica, INIDEF 1973 (1) donde salió una - corriente clásica de la investigación folklórica de la ETNOMUSICOLOGIA, esta corriente reivindica al folklore como Ciencia. Otras instituciones es la de IADAP 1976 (2) de tendencia en el ARTE POPULAR de corriente culturalista.

EL FOLKLORE CIENCIA DE LAS SOCIEDADES ATRASADAS

La ciencia del Folklore, denominado FOLKLOROLOGIA, concebida en los términos de su etimología, presenta muchas limitaciones, por la magnitud de las investiga-- ciones que se plantea en su campo; en mi opinión, creo que se ha magnificado la palabra FOLKLORE en cuanto al tratamiento de su objeto de estudio, método y teoría concreta, hasta donde he leído su construcción epistemológica es forzada, la teoría prestada de la sociología, antropología, etc., su metodología es casi antropológica y sociológica, su objeto aún es apariencia y no ha profundizado por este hecho las relaciones internas y la explicación científica de la expresión societal del Folklore. Para ejemplificar mi planteamiento analizaremos a una de las representantes de la FOLKLOROLOGIA.

La investigadora Isabel Aretz: nos define al Folklore es decir como objeto: "Llamamos folklores a la cultura oral tradicional que el pueblo (de toda la gente, sin restricciones), recibe de sus mayores y que recrea de acuerdo con la dinámica social y con la mentalidad individual" (1)

Si nos hacemos guiar por esta definición podemos, inferir que folklore solo es aquello que se adscribe en la tradicionalidad, en su antiguedad y remanente, la tradicionalidad tiene que ver con la historia, ella nos da el hilo conductor de nuestra raíz, y no por ser tradicional se ha anquilosado ahí, es decir, que se terminó, o se estancó, sino al contrario se ha reproducidc permanente hasta nuestros días, con distintas modificaciones, por la influencia del mismo desarrollo histórico, es decir sus relaciones internas del fenómeno folklórico han sido modificadas por el devenir histórico, es en este sentido que la tradicionalidad - no puede ser una características del folklore, sino más al contrario su dinamicidad y readecuación y sus nuevas manifestaciones artísticas ideo-culturales, - las investigaciones en este sentido tienen que tomar este aspecto de su desarrollo y no de su estancamiento. En lo que respecta al FOLK el pueblo, como tal es una categoría generalizante, y que interpela a un conjunto de personas, pero la rigurosidad científica nos enseña que pueblo debe ser develado, como una diversidad diferenciada no uniforme, sabiendo que en gran parte de América Latina -- las sociedades son estratificadas, donde la élite a copado el Estado y estructurado una sociedad no democrática, los países Andinos sobre todo, tienen gran presencia de indios que fueron sojuzgados durante el colonialismo, y que en la formación de los Estados nacionales, estos INDIOS fueron marginados por la casta señorial, y el Estado se hizo contra los indios.

Los países andinos, son plurilingues y plurinacionales y culturalmente diferen-- ciados. Entonces, el que produce el hecho folklorico como tal son los grupos sociales subalternos, ese pueblo marginado del excedente económico. Sin embargo la cultura heredada de la hispanidad colonizadora, la culta y académica lengua castellana de los "Señores" no es folklórica, sino que se inscribe en la moderna civilización de la tecnología, en cambio los grupos "tradiconales" del pueblo solo llegó a la oralidad tradicional y por tanto son objeto de estudio, por la Folklorología, y el mérito de ella haber descubierto que el pueblo iletrado tiene conocimiento, un "saber" que es necesario sintematizar, esto es una conseción gratuita, pues todo grupo social, posee una memoria histórica individual y colectiva, una cosmovisión real del mundo en el que vive, más aún cuando estas han demostrado su vigencia histórica, solo que las posibilidades de su reproducción ampliada, han sido limitadas por la estructura social.

RECONCEPTUALIZACION DE LA CIENCIA FOLKLORICA

FOLKLORE Y MODO DE PRODUCCION

Sabemos que el Folklore ha surgido en Europa, como una necesidad de explicar, las manifestaciones del "vulgus", es decir, del pueblo iletrado, de sus sectores sociales tradicionales, que aún practicaban, ritos, bailes, compartian cuentos, leyendasy que se transmitían de generación en generación en forma oral. Estas manifestaciones coexistían con la moderna civilización y, por lo tanto había que preservarlo documentalmente para que no desaparescan, con la muerte de los mismos actores sociales. Para estas antiguedades y tradiciones, se buscó una palabra -- etimológica que se ajustará al objeto. En Europa las manifestaciones folkloricas tuvieron su origen en las aldeas rurales y reproducidas en las ciudades, y como tal fueron tomadas en su nueva ciencia.

En América Latina, el estudio del FOLKLORE ha copiado de manera idéntica la metodología y el objeto de trabajo de los investigadores europeos, con cierta amplitud conceptual, hacia otras expresiones culturales, pero que en definitiva se -- circunscribe en los marcos de la civilización.

El Folklore en América Latina, tiene connotaciones distintas en lo social, en lo económico, político y de expresión culturales diferenciadas. Las sociedades Latinoamericanas aún no han resuelto el problema nacional, pues son sociedades que - no son homogéneas, en esta medida el Folklore debe aportar en la resolución de - este problema. Mientras nos encontremos en los marcos del actual sistema, el folklore no será otra cosa que cosas viejas, atrasadas y primitivas, pero en un proceso de cambio el Folklore adquirirá una nueva función dentro la sociedad, mientras tanto el folklore debe ser un instrumento teórico contestario y al mismo tiempo reivindicador de los valores culturales que se generan en los espacios rurales y los centros urbanos y construir la cultura nacional-popular. La cultura nacional-popular debe llevarnos a reconstruir nuestra identidad nacional en todas sus dimensiones históricas.

De todas las consideraciones hechas hasta ahora en torno a las características - de la ciencia Folklórica, y el hecho folklórico, su abordamiento de la realidad aún no se ha separado de la antropología, psicología, arqueología, etnología, sociología, es una ciencia más de las sociedades atrasadas.

La folklorología debe reconsiderar su objeto y método de analisis de los hechos folklóricos. Lo folklórico en mi opinión designa la presencia de una sociedad concreta, que tiene presencia histórica, dentro de la actual formación social boliviana, el folklore entendido en términos de una práctica cultural de una colectividad social, es pues la sustantividad de la identidad cultural, es la sangre que da vida a las relaciones sociales de producción, por lo que el folklore se constituye un modo de producción que forma parte del todo social expresado en la formación social boliviana.

BIBLIOGRAFIA

1. Daneman, Cortazar, Guevara — Teoría del Folklore en América Latina. INIDEF Caracas, 1975.

2. Vega, Carlos — La Ciencia del Folklore. Buenos Aires, Edit. Nova. 1970.

3. Revista INIDEF Nº 1. Venezuela, 1975

4. Revista IADAP Nº 1. Caracas, 1980.

REUNION ANUAL DE ETNOLOGIA*

1 9 8 7

LA FIESTA EN LA ENTRADA
UNA BUSQUEDA DE INTERPRETACION SOCIO-FOLKLORICA URBANA

Esteban Ticona Alejo

La siguiente reflexión nace de un trabajo de investigación emprendida bajo la -- cooperación del Centro Chitakolla en el año 1984-1985 (1)

La investigación se circunscribió sólo a su etapa descriptiva, hecho que nos llevo, más adelante, a profundizar algunos temas de la fiesta folklórica urbana y - uno de cuyos resultados es el siguiente trabajo, que pongo a consideración con - el ánimo de lanzar algunas interrogantes que podrían servir como tema de debate.

Las siguientes zonas fueron objeto de nuestro interés:

Periferia Norte-Este-Sur

Villa Fátima (13-Oct.), Villa San Antonio (13-Jun)

Fábril

Achachicala (5-Agosto), Vino Tinto (14-Agosto)

Comercial

Villa Victoria (15-Agosto), Garita de Lima (14-Sept.), El Gran Poder (17-Jun)

Residencial

Sopocachi bajo (8-Dic), Obrajes (14-sep), Cota Cota (24-Sept).

Periferia Oeste

Rincón La Portada (5-Agosto), Munaypata (25-Jul), La Portada (5-Agosto), Alto Chijini (5-Agosto), Chamoco Chico (5-Agosto), Villa Nueva Potosí (3-Mayo) Tacagua (3-May)

Alto Norte

Tawantinsuyu (5-Agosto), Villa Ingenio (8-Diciembre), Wayna Potosí (8-Junio), Alto Lima (5-Agosto), Villa Ballivián (5-Agosto), Villa 16 de julio (16-Julio), Villa Tunari (5-Agosto).

Alto Sur

Villa Adela (14-Septiembre), Villa 12 de Octubre (12-Octubre), Villa Dolores (14 Septiembre), Villa Santiago (25-Julio), Sagrado Corazón de Jesús (29-Junio).

1.- CARACTERISTICAS DE LA FIESTA

(1) Trabajo que titula "Festividades y Resistencias Folklóricas indias en barrios del Dpto. de La Paz.

*Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz-Bolivia (25-27 agosto)

La fiesta andina en su concepto más amplio es un rito, porque es una promesa, una reafirmación cultural, religiosa, etc., de los protagonistas y partícipes. En este marco, en la fiesta todo está fuera de lo común, de lo cotidiano; sin dejar de ser el mismo (Eliade: 1983; 19).

Por eso los participantes visten y actúan de una manera especial, por ej.; con el"traje de fiesta", etc (Rueda: 1984; 12).

Los espacios profanos (comunes) como avenidas, plazas, calles, etc., se convierten en espacios sagrados. En la fiesta y en la muerte tocamos la verdad (Rueda: Ibid). O al decir de otro autor, es una "abertura" hacia lo alto y asegurar la comunicación con el mundo de los dioses (Eliade: 1983; 29).

Con estos conceptos generales queremos reflexionar sobre un día de las fiestas folclóricas de la urbe marginal de La Paz, entendiendo como a tales, a aquellas manifestaciones de música y danza que se realizan en aniversarios de cada zona o barrio periférico, incluidos los de El Alto, que también son conocidos como "fiestas patronales".

Por la importancia alcanzada en los últimos años, la fiesta ya no es sólo de los actores principales, es decir, de los prestes, las comparsas (conformado por bailarines, figuras, organizadores, músicos, etc). Es también de los espectadores o "público en general", que de manera especial se encuentran apostados varias cuadras el día de la Entrada, en las zonas donde se lleva a efecto la fiesta, y es este mismo público el que califica a las comparsas, en este sentido tienen gran influencia en el ánimo de los folcloristas o principales protagonistas.

Sin embargo, no todas las fiestas adquirieron "carta de ciudadanía", ni apoyo necesarios, pues siguen considerados por los paceños criollos, como expresiones folclóricas de segunda categoría.

Salvo el "Gran Poder", donde para la Entrada se vuelcan todos los años, varias emisoras locales, a fin de reflejar el desfile folclórico, además de los medios televisivos que transmiten "en vivo y en directo" el acontecimiento.

Todos estos hechos nos hablan de una socialización y manfiestación de la festividad en áreas periféricas, adquiriendo a la vez el denominativo de manifestaciones folclóricas, como expresiones genuinas de los sectores indios y populares asentados en los alrededores y parte del centro de la ciudad.

Por las características socioculturales de la ciudad, la Entrada tiene varios lenguajes ideológicos, desde lo más vistoso a los ojos, como el uso de determinados colores y simbología, hasta un silencioso rito religioso andino, que ruidosamente es manifestada por todos los participantes y concurrentes.

2. LA FIESTA EN LA ENTRADA

La fiesta aymara urbana en la ciudad de La Paz no es ninguna novedad, ya que la coexistencia de La Paz y Chuqiyapu se remonta a los orígenes de la ciudad en el siglo XVI y ha persisitido durante estos cuatro siglos y medio (Albó y otros: 1983; 4).

Esta cultura aymara urbana se desarrolló y aún se desarrolla a lo largo de los años, por supuesto con características propias: pero sin perder el origen ancestral.

Una de estas manifestaciones culturales urbanas más importantes son las Festividades o Fiestas zonales, donde existe una indudable continuidad y mutua inteligibilidad en la estructura básica de las fiestas tanto en el campo como en la ciudad (Albó y otros: 1983; 41).

Quizás estamos forzando, con el uso del concepto fiesta, todo una cosmovisión propia de las manifestaciones del Thuqhuña y Jaylliña aymara. Ya que la vida del Jaqi es una totalidad, por eso se realizan desde el nacimiento hasta la muerte, mediante los ritos de fiestas (Mendoza: 1983; 34).

Sin embargo la función de la fiesta aymara en el ayllu-comunidad es la de reforzar la estructura ayllu de organización social, donde los roles son un papel determinante, además, están conectadas a la relación con los Uywiris o Achachilas protectores de la comunidad.

En cambio las fiestas aymaras en la ciudad, si bien muestran una fuerte semejanza con las del campo, su función fundamental constituye el refuerzo a la Identidad cultural india y a la revitalización de las manifestaciones ancestrales. Ambas instancias están entrelazadas con una fuerte movilidad social, adquisición de status, por parte de los indios urbanos.

2.1. El traslado de la fiesta a la Entrada

Queremos lanzar algunas hipótesis para explicar el traslado de la fiesta al día de la Entrada.

Hasta aproximadamente 15 años, la Entrada aún no constituía parte vital de las fiestas y el día de la víspera, quedaba reducido a la preparación del acontecimiento.

Sabemos por testimonios orales, que el orígen de las fiestas fue paulatino y de diversa manera; los distintos barrios nu tuvieron un mismo proceso de desarrollo del acontecimiento, ni un sólo sector indio lo originaron. Pero generalmente se crearon en torno a los prestes. Esto es aún tema de investigación, pues se plantea la siguiente pregunta:

¿Cómo se originaron las fiestas zonales?, ¿Cómo se produjo realmente el traslado de la fiesta a la Entrada?

Sin embargo consideramos que es un fenómeno folclórico contemporáneo, tan importante por su misma complejidad. Por esta razón se hace imprescindible indagar mayores detalles para que nos aproximen a la interrogante.

Por el momento podemos señalar que los años setenta son los inicios de la sustitución de la Víspera por la Entrada y con ella de la Fiesta. Fundamentalmente en su importancia como acto social, ritual e ideológico cultural india. Aunque se sabe que por la década de 1920 en el "Gran Poder" ya hubo Entrada; pero aún sin el significado e importancial actual (3).

Desde los sesenta, la Entrada adquirió otra significación y hoy tiene una nueva vida. Por una parte logró una verdadera revitalización de Identidad cultural india (aymara en particular) en la ciudad, logrando una forma de reproducción cul-

---

(3) Ver el trabajo de Albó y Preiswerk: 1986; 27-38

tural y por la otra, ha desplazado y ha reducido al día de la fiesta en un día - sin mayor significación, tanto en lo social, religioso e ideológico, excepto para los curas de la iglesia y algunos devotos.

El fenómeno comenzó en torno al "Gran Poder", a la que no se puede aislar de las otras fiestas zonales y viceversa, porque son parte de un mismo origen aymara. - Pero el "Gran Poder" posee la capacidad de influir a las otras fiestas de Villas; al mismo tiempo tiene atributos de recibir influencias de diversa manera. A pesar de esta forma de reciprocidad, el "Gran Poder" es una referencia vital, pues alrededor de este eje cósmico se extiende el "mundo" (="nuestro mundo") por consiguiente, el se encuentra en el "medio", en el "ombligo" de la tierra, es el centro del folclore (Eliade: 1983; 38).

Desde que la Entrada ha adquirido la relevancia y devoción actual, el realce de la víspera es mucho menor. El "Gran Poder" es ante todo la Entrada (Albó/Preiswerk: 1986; 50, 125).

2.1.1. El Rito de la Entrada

En este día los Thuqhuris y Jaylliris danza como en ningún otro día; con sus mejor coreografía ceremonial, con su mejor música, es decir, se reune todo lo - mejor.

Empieza la Entrada porque todo está en su respectiva ubicación, no se admiten -- errores en los "pasos", mucho menos faltar al acto (Incluso algunas comparsas - sólo danzan en este día). No importa cuántos kilómetros se va a recorrer ni en - qué condiciones Este día es único; ni una buena fotografía podría testimoniar estas instancias de la Entrada.

Para todo esto hay un día esperado: la Entrada, que tiene un espacio propio y un protector para quien danzar.

2.1.2. Un día esperado

Es importante el día de la semana para cualquier acto ritual (incluso la hora, - los segundos y en general la precisión), en este caso son para la Entrada-fiesta. Por eso en el mundo aymara se habla de diferentes días para distintas celebraciones sociales, así se habla de Saxra Uru, Suma Uru, q'ara uru, etc.

No sabemos el por qué del día Sábado para celebrar la Entrada (al márgen de los criterios arbitrarios y razones laborables de los principales protagonistas), -- pues por esta última razón podía haber sido en Domingo, pero generalmente no es así, pues se efectúa un Sábado, pero por qué?

2.3.1. Un espacio propio

Existe un espacio propio en la celebración ritual de la Entrada; en general es - toda una zona, exceptuando la del "Gran Poder" que rebaza su propio especio de - Ch'ijini. Sin embargo no en todas las Avenidas y calles de la zona se realiza el desfile ritual folclórico, sólo en aquellas avenidas y calles principales del barrio.

Llama la atención que los danzarines (bailarines) y músicos en su rito no demuestran su devoción, su sacrificio ante el Santo Cristiano. Incluso en algunas fiestas no se acostumbra pasar ante la Iglesia (ubicación del Santo y/o Virgen), abo

cándose a danzar para el público y de manera especial para el "jurado calificador", que tiene una ubicación especial.

Sabemos que las avenidas, calles y plazas principales de cada Villa son espacios de Anchanchus, Saxras, Wák'as, Calvarios, etc. (pese a la urbanización), a quienes los vecinos ofrendan periódicamente. ¿Cómo relacionar la celebración de la fiesta con la veneración y creencia en estos dioses andinos en este día especial? Pues el desfile ritual recorre por esos espacios sagrados.

Además, ¿Cómo explicar la inexistencia -ejm. Villa Adela- del Santo y/o Virgen en estas festividades?

En fin son preguntas que pueden ser respondidas con una exahustiva investigación

2.1.4. Un Protector

Este día sólo se menciona al Santo Patrono o a la Virgen Santa; pero no se venera a ellos. En el desfile ritual no hay presencia de los mismos. Como dijimos, en muchos casos los folcloristas no pasan ante el Santo y/o Virgen (situados en la iglesia) en su recorrido, en este santido hay una utilización de la "fecha cristiana" por los indios citadinos (últimamente también por los comunarios que vienen exclusivamente a danzar en la Entrada), ¿también es utilizada por los otros sectores sociales? Los indios folcloristas sustituyen la fiesta por la Entrada, celebran sus fiesta en el día de la Entrada.

Con ella sustituyen el protector cristiano por el Uywiri aymara y qhichwa.

BIBLIOGRAFIA

Albó, Xavier
Greaves, Tomás
Sandoval, Godofredo
1982. Chukiyawu, la cara aymara de La Paz. III
CIPCA? La Paz

Albó, Xavier
Preiswerk, Matias
1986 Los señores del Gran Poder
Taller de Observaciones Culturales
La Paz.

Eliade, Mircea
1983 Lo Sagrado y lo Profano
Edit. Labor, Barcelona-España.

Rueda, Marco V
1984 La Banca de la fiesta. En Identidad Nº 2. Revista de la Subsecretaría de Cultura. Quito-Ecuador.

Ticona A., Esteban
1985 Festividades y Resistencia folclóricas indias en barrios del Dpto. de La Paz. La Paz, Chitakolla (Inédito).

REUNION ANUAL DE ETNOLOGIA *

1 9 8 7

ARTESANIAS TRADICIONALES: ALFARERIA, TEJIDOS Y CESTERIA EN ALGUNAS COMUNIDADES DE HABLA QUECHUA EN EL DEPARTAMENTO DE POTOSI

Prof. Juan Mogro M.
Corresponsal del MUSEF

I. INTRODUCCION

El presente trabajo es el inicio de una serie de investigaciones etnográficas a realizarse en algunas comunidades de habla quechua en el Departamento de Potosí, particularmente en las provincias de: Modesto Omiste, Nor Chichas, Quijarro y Alonzo de Ibañez, se tomo como muestra de cada provincia mencionada algunas - poblaciones más significativas donde existe la artesanía que nos ocupa.

Comenzaré señalando que el principal objetivo de este trabajo es dar a conocer la existencia de la artesanía tradicional en: Alfarería, Tejidos, Cestería y otras en algunas poblaciones de las provincias mencionadas en el Departamento de Potosí, estas comunidades tienen una estrecha relación con las demás poblaciones dentro del departamento y en algunos casos con otra nación limítrofe, todas ellas tienen a la lengua quechua como medio de comunicación preponderante, muchas utilizan también el español y en poca escala el aymara. Buscaré las posibles relaciones que mantienen entre sí y con los demás grupos étnicos del Departamento, destacaré las regiones o poblaciones donde trabajan como artesanos en los rubros mencionados, cual es el uso que dan, su comercialización, trueque, estado actual que se encuentran estas industrias caseras, el posible grado de adelanto o deterioro que sufren y más aún el peligro que tienen en desaparecer - sin dejar vestigios, cual la importancia de preservarlos o el estímulo que deben recibir estas artesanías.

Este documento es solamente un trabajo de prospección y recolección de datos referentes a estas industrias; ya que para efectuar un trabajo más serio y sistemático de recolección, censo, colección, clasificación, etc. de todas las artesanías tradicionables en el Departamento de Potosí se necesita un financiamiento económico y una orientación adecuada por parte de las entidades que estan - relacionadas a estos trabajos de investigación científica. Es necesario que se tome conciencia del valor cultural, social, económico y científico que representa para el país la existencia aún de estas artesanías populares, siendo urgente y necesario la preservación y estudio de este acervo cultural, debiendo realizarse a corto tiempo trabajos que esten relacionados y beneficien a estas actividades ancestrales para beneficio de estas comunidades y de nuestro pueblo; de no ser así lamentaremos la desaparición de este bien intelectual y cultural.

II. DESARROLLO

Según datos del INE (Instituto Nacional de Estadística) el Departamento de Potosí tiene 15 provincias y 218 cantones, tiene una población al año 1976 de - 657.743 habitantes correspondiendo al área urbana 188.298 y en el área rural - 469.445 habitantes, teniendo una densidad de 6 habitantes por km_2 en una super

* Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz-Bolivia (25-27 Agosto)

ficie territorial de 11.218 km2. correspondiendo esta extensión al 11% del territorio de Bolivia, por ello Potosí es el cuarto departamento del país. Potosí en el año que se efectuó este Censo tenía la siguiente distribución según el idioma que hablan: Castellano 11.7%, Quechua 33,8%, Aymara 1.5%, Quechua - Aymara 1.5%, Castellano, Quechua y Aymara 47.6% y otros idiomas 0.2%.

Las poblaciones que se prospectó son las siguientes:

a) Provincia Modesto Omiste: poblaciones de Chipihuayco, Villa Rosario, Chagua, Berque, Casira, Quichina, Sarcari y San Pedro de Secocha.

b) Provincia Nor Chichas: poblaciones de Cazón, Tres Cruces y Totora en un primer grupo, Tumusla, Chati y Kara Kara en un segundo grupo.

c) Provincia Quijarro: las poblaciones de Tomave, Tica Tica, Punutuma, Yura y Churqui pampa.

d) Provincia Alonzo de Ibañez: poblaciones de Sacaca y Vila Vila.

Las características a describirse en cada una de las zonas serán las siguientes:

1) Situación en el departamento y medio de comunicación por el cual se puede - arribar a estas poblaciones.

2) Características de la población por su idioma dominante.

3) Breve descripción de sus principales ocupaciones.

4) Artesanías tradicionales que se pudo observar en dichas poblaciones: Alfarería, Tejidos, Cestería, Sombrerería y otros secundarios.

5) Utilidad, importancia y Comercio de los rubros mencionados en artesanías populares.

6) Estado actual de estas artesanías populares.

7) Consideraciones generales y particulares al respecto.

PROVINCIA MODESTO OMISTE

La provincia Modesto Omiste esta situada al sud de Potosí, tiene una población de 20.651 habitantes. De esta población las características por el idioma que hablan es: Castellano 48.9%, Quechua 3.2%, Aymara 0.1%, Quechua Aymara 0.1%, - Castellano, Quechua y Aymara 47.6%, otros 0.1%. De esta provincia describiremos las siguientes poblaciones:

Chipihuayco, Villa Rosario, Chagua y Berque

Para llegar a estas poblaciones se debe tomar la carretera secundaria de Tupiza a Villazón por las margenes del río San Juan del Oro, llegando a Chipihuayco - después de pasar por Talina una población de la provincia Sud Chichas con bastante pasado histórico y muy conocida, en las poblaciones de Chipihuayco, Villa Rosario, Chagua y Berque se ocupan principalmente en la alfarería, siguiendo la agricultura, la ganadería y finalmente la fabricación de sombreros y también algunos tejidos.

Alfarería.- La industria artesanal de la alfarería en estos lugares es sobresaliente especialmente de objetos grandes tales como: Cántaros, Tinajas, Ollas, Jarras, también fabrican objetos medianos como ser ollitas, platos, cantaritos y en poca proporción los hacen pequeños, estos últimos son utilizados en ceremonias y ofrendas tanto a la Pachamama, los difuntos y fiestas agrícolas.

En la industria de la alfarería estudiada en todo este trabajo, los materiales son originarios de cada lugar, utilizan para su elaboración herramientas rústicas y para su fundición los excrementos de los animales que crían (oveja, vacas, llamas, etc.) las técnicas de fabricación, pintado, engomado, diseños etc. serán descritos en otros trabajos más detallados.

Tejidos.- Esta industria está limitada a la confección de frazadas, lliclas, en telares de pedal tejen en poca escala bayeta, también hacen hondas y otros objetos pequeños. Utilizan mayormente lana de oveja y llama al natural y muy poca lana teñida.

Sombreros.- Esta industria esta muy desarrollada en Villa Rosario y Chipihuayco utilizan lana de oveja y fabrican sombreros de diversos tamaños y colores, hacen sombreros pequeños para niños y también para mujeres, pero lo más conocido de esta industria es el clásico sombrero alón chicheño que sirvió como distintivo a los guerrilleros de la independencia del sud del país comandados por el Coronel Pedro Arraya, es de color blanco, hacen sombreros en color plomo y pocos negros.

Casira, Quichina y Sarcari

Después de llegar al cruce de Berque se desvía hacia el oeste por el camino secundario a las minas de Esmoraca, se llega a las poblaciones mencionadas cuya ocupación principal es la ganadería en forma especial la crianza de ovejas, después esta la alfarería y por último los tejidos, Debo mencionar también que se efectúa el salado de carne en charqui y la chalona que es sin sal pero ambas deshidratadas por la acción del sol.

Alfarería.- En estas poblaciones al inverso de las anteriormente mencionadas la especialidad de la industria alfarera es de tipo pequeño y liliputiense, hacen ollitas, cantaritos, jarritas, platos, tazas, etc., toda la cerámica de esta zona es de color rojo sin enlozado. La importancia de la alfarería en esta región es muy significativa constituyendo en varios casos la única fuente de ingreso económico de la familia. Los hombres, las mujeres y también los niños se dedican a esta artesanía tradicional aprendiendo por herencia todos sus secretos. El principal centro de comercialización es Villazón población situada con la frontera Argentina, un 80% de la producción artesanal alfarera es vendida en la Argentina como alfarería de la puna jujeña, su comercio o trueque se lo hace en la tradicional fiesta de la "Manca Fiesta" en el mes de octubre donde muchos artesanos exponen sus productos de diversas partes, allí se vende por lotes o también se efectúa el cambio con otros productos agrícolas. La Feria de Reyes en el mes de enero que se realiza en Tupiza la capital de Sud Chichas constituye otro mercado a estas artesanías en el Sud de Potosí.

San Pedro

Para llegar a esta población se debe seguir la carretera de Villazón a Tarija y ahí existen diversas comunidades en las margenes del río Sococha de esta región citaré a: Sococha, Chosconti, San Pedro, San Marcos e Higueras la ocupación principal de estos pobladores es la agricultura y en forma especial la fruticultura, la explotación de la vid seguida por la fermentación de vinos y la destilación de singanis constituye una gran fuente de trabajo, visité esta zona porque aquí se puede observar con facilidad la industria artesanal de la cestería que ya ha desaparecido en otras poblaciones por el desuso.

Cestería.- Esta industria es muy importante en esta región, hacen cestas de todo tamaño y forma para transportar sus productos agrícolas, fabrican canastitas de forma especial para las frutas frescas y también para la fruta deshidratada o secada al sol y en algunos casos mondada en forma especial. Utilizan en la cestería caña hueca, mimbre y otras plantas que se prestan para ese trabajo, los niños ya desde la escuela son hábiles artesanos en la cestería.

Provincia Nor Chichas

La provincia Nor Chichas esta al sudeste de Potosí, tiene una población de 47.965 habitantes de los cuales hablan los siguientes idiomas: Castellano 4.7%, Quechua 39.6%, Aymara 0.0%, Quechua Aymara 0.1%, Castellano Quechua y Aymara 55.3% y otros 0.3%, de esta provincia describiré las siguientes poblaciones investigadas en dos grupos por ser dos agrupaciones étnicas algo diferentes.

Cazón, Tres Cruces y Totora.- Para llegar a estas poblaciones debemos seguir el camino carretero de Tupiza a Potosí y antes de llegar a Cotagaita se llega a Cazón y de ahí al oeste esta Tres Cruces y Totora. La ocupación principal es la agricultura, seguido de los tejidos, también crían animales y finalmente está la fabricación de carbón vegetal. En esta región las mujeres siguen utilizando sus trajes típicos como vestimenta diaria.

Tejidos.- La mayoría de las mujeres se dedican a este trabajo, en telares horizontales confeccionan para ellas toda su indumentaria y también para los varones, estos trabajos de tejidos consisten en las siguientes prendas: para las mujeres visten almilla, una especie de bata con mangas, tejen ajsu, lliclla, cánari, chumpis y las bien ejecutadas toquillas que es un adorno de sus sombreros con dibujos geométricos y florales, llevan su coca a las faenas y ceremonias diversas en vistosas chuspas, utilizan huayacas que son bolsas pequeñas para guardar sus alimentos, tejen también sus ponchos, el uncu de los hombres además de frazadas, cubre poyos y otras cosas pequeñas.

La alfarería es muy escasa; sólo es grande la explotación del carbón vegetal técnica de quemado de troncos diversos por manera secreta y transmitidos con mucho celo de padres a hijos, el mercado principal a este producto es Tupiza y Cotagaita. En cuanto a los tejidos es solo de uso personal; muy poco venden.

Tumusla, Chati y Kara Kara.- Prosiguiendo por la carretera de Tupiza a Potosí se llega a Tumusla población de la cual se desvía al oeste para llegar a las demás citadas, todas en las margenes del río Tumusla, la ocupación principal de estas poblaciones es la agricultura, seguido por la ganadería y por último el tejido.

Tejidos.- Al igual que Totora el telar es de tipo horizontal al ras del suelo, realizando en ellos la confección de su atuendo personal consistente en: ajsu, uncu, poncho, llicllas, cánaris, chumpis, todos tejidos con muchos ornamentos florales, tanto mujeres como varones siguen utilizando una vestimenta típica, se diferencian del grupo de Totora porque las mujeres llevan sobre la cabeza una prenda o especie de manto doblado que lo llaman Pánta, lo utilizan para protegerse del sol en forma doblada, como capucha cuando llueve y finalmente como huayaca o bolsa para llevar alimentos en poca cantidad.

La alfarería es muy escasa, fabrican carbón vegetal y como todos los demás grupos Quechuas elaboran de la harina de maíz una bebida fermentada llamada "Aqha" Chicha que es utilizada en casi todas sus ceremonias y vida social.

Provinca Quijarro

Esta provincia limita con el departamento de Oruro y tiene las siguientes características por su idioma: Castellano 17.3%, Quechua 18.6%, Aymara 1.5%, Castellano Aymara y Quechua 57.7%. Quechua Aymara 4.7% y otros idiomas 0.2%, la formación natural más significativa de esta provincia es el gran salar de Uyuni -que sirve como límite natural entre las culturas Quechua- y Aymara-.

La ocupación principal es la ganadería, seguida de la agricultura, ocupa un lugar importante también la extracción y comercialización de la sal, existe la artesanía tradicional de hacer sombreros, los tejidos y en poca escala la alfarería.

Tomave, Ticatica, Pununtuma, Yura y Churque Pampa.- Estas poblaciones estan situadas al oeste del salar - de Uyuni, se llega a las mismas por un camino secundario entre Uyuni y la ciudad de Potosí, su ocupación principal es la ganadería, seguido por la agricultura, también es importante la comercialización de la sal porque ellos con ese motivo realizan largos viajes que llegan a los valles e incluso a la zona trópica de Chuquisaca y Tarija, ocupan un segundo lugar la industria de los tejidos y la alfarería.

Tejidos.- En esta zona los grupos étnicos siguen utilizando sus vistosos trajes típicos confeccionados por ellos mismos. Las mujeres después de hilar la lana de las llamas y las ovejas, las tiñen de diversos colores predominando el marrón y el negro, tejen en sus telares caseros ajsus, llicllas, uncus, ponchos, chumpis, chuspas, los hombres llevan pantalones muy ajustados que les llega sólo hasta las rodillas, también confeccionan frazadas, cubre poyos, chalinas, huayacas y costales, en algunos de los casos las prendas, las confeccionan ya con telas compradas como la páhta y la almilla, decorando las mismas - con dibujos de lentejuelas de motivos florales.

Sombreros.- La industria de los sombreros yureños es muy peculiar, la forma de los mismos es diferente a los demás grupos del departamento, estas prendas las hacen de pajas y peño decorándolos con lentejuelas y de acuerdo a - la posición económica utilizan ornamentos florales labrados en plata, los sombreros utilizan indistintamente ambos sexos.

Alfarería.- La industria alfarera es poca además de abastecer la demanda local muy poco venden, es de inferior calidad de la zona de Chagua, en aquí fabrican: cántaros, tinajas, ollas, virques, jarras, platos y otros cacharros de uso común.

La vestimenta de los yureños denominativo con que se conoce a todos los grupos de la zona, tiende a desaparecer debido a que se averquenzan los jóvenes de llevar el atuendo típico, haciéndolo tan sólo para las fiestas y otras actividades de carácter ceremonioso.

Provincia Alonzo de Ibañez

La provincia Alonzo de Ibañez en cuanto al idioma tiene las siguientes características: Castellano 0.8%, Quechua 24.4%, Aymara 14.3%, Quechua Aymara 22.2%, Castellano, Quechua y Aymara 38.3%, otros 0.0% sobre una población de 23.635 habitantes, una de las particularidades de esta provincia es que es actualmente la frontera entre las lenguas del Quechua y el Aymara, de ese modo los habitantes hablan con facilidad hasta tres lenguas: Quechua, Aymara y Español, su ocu-

pación principal es la agricultura, seguido de la ganadería, además se observa la industria de los tejidos, manufactura del cuero, salado de carne y la fabricación del chuño, que es la papa, alimento milenario de los incas que se llega a conservar por la congelación y deshidratación por mucho tiempo.

Sacaca y Vila Vila.- Para llegar a estas poblaciones debemos seguir un camino secundario entre Oruro y Sacaca, pasando por Bolivar población que pertenece al Departamento de Cochabamba se llega a Sacaca y luego a Vila Vila, un rasgo característico de esta zona son los famosos tincus y peleas entre comunidades, encuentros bélicos de tipo tradicional-folklórico que se efectúan en diversas fiestas religiosas donde luden sus mejores prendas de tejidos y sus monteras, ñucos y pecheras de cuero además de ejecutar sus cantos y música propias.

Tejidos.- Las mujeres llevan almilla y en telares de suelo confeccionan sus vestidos, consiste en ajsu, lliclla, chumpis, ponchos y chuspas, los varones tejen vistosas chalinas y decoradas fajas con motivos zoomorfos y fitmorfos, normalmente llevan en su cabeza un sombrero ovejón que los decoran con vistosas toquillas que las tejen manualmente y de brillantes colores.

Curtiembre.- De cueros crudos de ganado vacuno los hombres confeccionan sus monteras que son sombreros de pelea, también hacen pecheras y ñucos (especie de manoplas) que complementa su atuendo de guerrero en los tincus.

CONCLUSION PRELIMINAR

Concluye así, esta breve prospección que realicé en la comunidad de habla quechua donde pude observar algunas industrias artesanales tradicionales como ser: Alfarería, Tejidos, Cestería y otros de carácter secundario. La descripción y estudio detallado de cada una de estas industrias tradicionales será objeto de una investigación más minuciosa y mejor planificada. Para concluir esta prospección no puedo dejar de expresar que es muy necesario que a corto plazo se preserve estas artesanías tradicionales efectuando una catalogación, recolección y estudio dirigido, de no ser así esta riqueza cultural desaparecerá o perdera sus características iniciales adaptándose al tiempo actual, por ello es muy necesario dar importancia al legado artesanal y cultural de nuestra patria.

REUNION ANUAL DE ETNOLOGIA*

1 9 8 7

ARTESANIAS, ARTE POPULAR Y SOCIEDAD EN CHUQUISACA. LOS PROBLEMAS DE LA PLANIFICACION PARA EL DESARROLLO

Beatriz Rossells

INTRODUCCION

Diversos factores estan introduciendo cambios radicales en las expresiones de la cultura popular en los países de sistemas tradicionales. Las tecnologías y productos importados, el turismo, los proyectos de desarrollo, las políticas de planificación artesanal estatales o privadas, los medios de comunicación masiva son algunos de ellos, en cuya base se encuentra la penetración de las formas capitalistas de producción y consumo.

Por otra parte la interrelación cada vez mayor entre las producciones de la cultura urbana y la rural y el arte culto y el arte popular, que corresponde a la internacionalización del capital y a la creciente integración de los mercados nacionales, tornan menos claras las fronteras que distinguían estàs formas culturales.

Todo ello hace predecir a muchos la muerte de las artesanías tradicionales en un día no muy lejano, entendidas éstas como producciones destinadas al autoconsumo local y colectivo, originadas en el trabajo manual, en pautas tradicionales, tecnologías simples y, portadoras de representaciones del contexto socio-histórico, de la cosmovisión espacial, mítica y religiosa y de la identidad de los pueblos que las elaboran.

El traslado de estos productos al mundo de las relaciones capitalistas, significa su conversión en objetos ornamentales o de uso pero despojados de su contenido simbólico y cultural, y su adaptación a las necesidades del consumo heterogéneo de turistas o nacionales, provenientes de clases medias y altas de culturas ajenas, para los que la validez intrínseca del objeto artesanal no tiene sentido y aún las formales y externas están mediatizadas por las pautas del esteticismo o fetichismo en boga.

Estas transformaciones han causado preocupación en algunos gobiernos, organismos internacionales e instituciones, que tratan de contrarestarlas a través de políticas de protección de las culturas tradicionales. Aunque los más, no ven otro camino que el de la paulatina "modernización" de tales objetos para su ingreso al mercado, y más bien tratan de acelerar el proceso.

Algunos importantes estudios se han hecho al respecto en países de América Latina. En Bolivia, ya en la década de los 60' y 70' se realizó una labor precursora (Fortún, 1976). En los últimos años, México y Perú, vendedores al por mayor de turismo y artesanías "for export", han merecido esclarecedores aportes de investigación acerca del impacto del capitalismo en la producción artesanal. Los fenómenos analizados en estos trabajos (Novelo, 1976; García Canclini, 1977, 1981; Lauer

---

* Museo Nacional de Etnografía y Folklore La Paz Bolivia (25-27 Agosto)

1978; Achá, 1979) se refieren fundamentalmente a las grandes áreas metropolitanas de América Latina, centros estrechamente ligados al mercado internacional en los que la producción artesanal alcanza volúmenes considerables.

Un elemento común y destacable en todos estos ensayos de explicación es el énfasis que otorgan al análisis del proceso de producción de las artesanías, por encima de la erudición estéril y de la simple clasificación de los objetos artesanales, y lejos del "buceo" sólo de los aspectos pintorescos y exóticos de las culturas tradicionales.

Lo que consiguen los mencionados trabajos es situar a las producciones artesanales y a las manifestaciones artísticas populares en el contexto de las relaciones y condiciones sociales de producción, iluminando además el lugar de subordinación de hecho, que los grupos campesinos, indígenas y populares urbanos ocupan en el sistema social, lo que permite apreciar las representaciones y distinciones de identidad de los productos artesanales en un contexto más profundo de conflictos ideológicos, económicos, políticos y de clase, y no así como simples "recuerdos típicos".

La crítica que del objeto y ciencia del folklore "tradicional" plantean algunos autores (Lombardi Satriani, 1975, Nejenson 1979, García 1981, y anteriormente Gramsci, 1961) viene acompañada de la formulación de un objeto alternativo a esta ciencia calificada de "elitista" y "cultista" por estar construída en torno a los prejuicios de una cultura hegemónica que se siente la medida universal de la civilización humana y en referencia a la cual, existen las categorías de "tradicionalidad", "supervivencia" y otras, poco "claras y distintas" y por lo tanto, no aptas para constituir parámetros válidos de análisis.

En lugar de las recolecciones de"supervivencia", proponen el estudio de la "totalidad de la cultura popular de las clases subalternas", afirmando la necesidad de reconstruir la historia de las clases subalternas y no solamente los contenidos exóticos y conservadores del statu quo o sólo los contenidos impugnadores del mismo (Najenson, 1969).

Ciertamente, los complejos procesos de influencia y cambio que están sufriendo las artesanías, las fiestas, y otras manifestaciones populares "tradicionales" por el impacto del mercado capitalista y en el contexto de los conflictos de la subordinación fáctica en la que se encuentran, requieren de la intervención de las ciencias sociales, "de sus estrategias y teorías metodológicas para constituir el objeto de estudio más alla de sus apariencias inmediatas"(1)ues las metodologías del folklore no son suficientes.

La interacción de los sistemas en pugna, plant una diversidad de procesos y resultados, el surgimiento de nuevas formas mixtas de representación, la degradación, desintegración o destrucción de algunas formas autóctonas, la reelaboración de elementos, el resurgimiento, la modificación de funciones, la reorganización de sistemas simbólicos, la resemantización, etc. La función ideológica que cumplen las artesanías, como lugar de representaciones, requiere de un enfoque que encare a estos objetos no sólo como manifestaciones de la identidad cultural y reflejos de una estructura social, sino además "como manifestación dinámica de sus conflictos, encubrimiento de contradicciones, pero también intentos de resolverlas"(2) Más aún, "la adaptación de los artesanos a las presiones de la producción industrial, del turismo, de las comunicaciones masivas, y la reelaboración ideológica con que las asume, pueden ser entendidas no como mero eco del avance -

capitalista sobre otras formas de producción o expresión de un sometimiento, sino también como esfuerzos por superar su posición desventajosa frente a otras mercancias". (3).

Frente a las arremetidas del "progreso" que parecen ser inevitables, el reto consiste en poder contar con aproximaciones a las numerosas interrogantes que se plantean cuando las comunidades en transición tienen que tomar decisiones, si esque se les permite, en sentido de optar por sus propias versiones del desarrollo pero antes es necesario poner en tela de juicio, las metas, objetivos y paráme - tros que utilizan estas aproximaciones, pues la realidad está mostrando las dificultades y complejidades que este camino presenta.

El objetivo de este trabajo es tratar de analizar la actual situación de las artesanías y de otras manifestaciones tradicionales en el Departamento de Chuquisaca, frente a la creciente "modernización" por diversas vías. Dada la complejidad del proceso, tan sólo propondremos algunas características relativas a ciertos sectores del patrimonio cultural tradicional.

2. ENTRE LA INGENUIDAD Y LA RACIONALIDAD: LOS ARTESANOS Y EL MERCADO CAPITALISTA

En Bolivia,el trabajo artesanal ha constituído desde el período prehispánico, una de las principales actividades de importancia no solo económica, sino cumpliendo funciones políticas, sociales y rituales. Continúa siendo una actividad fundamental y una fuente de trabajo para grandes sectores de la población, especialmente en el rubro de tejidos en varias zonas del país. Sin embargo, según una investigación realizada en la ciudad de La Paz, (CENPPO, 1986) "hasta el presente, la artesanía en tejidos sólo se ha movido subsumida en los mecanismos de enriquecimiento de una capa de intermediarios que si bien han contribuído a la promoción internacional del producto, hay que destacar que la racionalidad de la intermediación capitalista no ha permitido una mínima compensación al trabajo desplegado - por los artesanos productores". (4)

Por otro lado, una organización creada en 1982, bajo los auspicios y la ayuda financiera de USAID/Bolivia, la Asociación de Arte y Moda (ADAM) ha agrupado a las más importantes organizaciones artesanales de Cochabamba, como son FOTRAMA, Amerindia, Pio X, Kay Wasy, Aldeas SOS, Las Imillas y otras. Las organizaciones asociadas a ADAM agrupan a más de 3.000 artesanos, en su mayoría campesinos, estimándose un aumento a más de 7.000 en 2 años y en el futuro calculan alcanzar a 30.000 artesanos en la región.

El proyecto ADAM pretende incrementar los ingresos de los artesanos tejedores, mejorando sus nivelesde vida, al mismo tiempo que tratan de elevar el nivel de exportaciones no tradicionales. Actualmente ADAM estaría alcanzando la cifra de - 300.000 dólares en la exportación de tejidos según últimos contratos suscritos especialmente son empresas norteamericanas (5).

El proyecto ADAM proporciona además, asistencia técnica en producción y mercadeo, en el desarrollo de nuevos productos, en la adquisición de insumos, control de calidad, acceso a créditos, cooperación en trámites de exportación, cursos para la crianza de camélidos y aún realiza el procesamiento de la lana. Un último contrato suscrito con una empresa norteamericana asegura la asistencia técnica en diseños "para una mejor adecuación a los mercados norteamericanos".

Alcanzar ese volumen en la exportación de ADAM ha significado la aplicación de cambios radicales en los modos de producción artesanal. En palabras del director ejecutivo de ADAM: "En lugar de continuar produciendo las tradicionales prendas - tejidas de baja calidad para mercados desconocidos, se debería orientar una estra tegia de mercado, bajo la cual los mercados deben ser identificados, y los produc tos deberán ser diseñados en respuesta a los gustos y demandas del mercado, para canales establecidos y confiables. El volumen de prendas tejidas producidas debe ser incrementado y su calidad deberá ser mejorada. La dirección, administracion, y prácticas comerciales deberán ser también más profesionales y eficientes". (6)

Se trata efectivamente, de una integración total al desarrollo capitalista, que sustituyendo las formas tradicionales, capta exclusivamente la mano de obra de pe queños productores rurales, quienes reciben alrededor de $US 7.81 por prenda teji da, las mismas que en tienda, tienen un valor por encima de los $US 40. Es un he cho que el Proyecto ADAM está proporcionando fuentes de trabajo a cientos de muje res y hombres desocupados, y es también una realidad que hay una pérdida cultural casi completa, por cuanto los artesanos ya no tienen nada que decir acerca de sus ancestrales formas de combinar colores, configurar diseños o preparar los hilos. Otras maneras de hacerlo, supuestamente más efectivas, o comprobadamente más efec tivas, se imponen por la fuerza de la racionalidad del sistema.

3. LAS ARTESANIAS TRADICIONALES Y LA NUEVA PRODUCCION ARTESANAL EN SUCRE.

Se han hecho algunos esfuerzos para la promoción de las artesanías en Sucre, pero la parte de investigación es casi inexistente. Tan sólo se cuenta con un Regis - tro Artesanal de la ciudad (que encuesta a 63 artesanos) elaborado en 1985 como trabajo monográfico de grado en la carrera de Turismo de la Universidad de San - Francisco Xavier (Saavedra, 1985) y el proyecto de la Corporación de Desarrollo - de Chuquisaca y la Dirección de Desarrollo Turístico de realizar un nuevo censo artesanal. La ausencia de registros anteriores exhaustivos dificulta un análisis más preciso de la dimensión de los cambios efectuados.

Sin embargo, lo que revela la actual composición de la población dedicada a las - artesanías en la ciudad de Sucre, es la disminución, cambio de líneas de produc - ción y aún desaparición de aquellos rubros tradicionales de raigambre citadina y colonial. La más notable, la talla en piedra, ya de gran desarrollo en las altas culturas prehispánicas, encontró en el período colonial, la culminación con el ba rroco mestizo, dejando las construcciones monumentales eclesiásticas y civiles, que constituyen ahora el patrimonio histórico artístico más destacado en Sucre. Durante la República casi desapareció debido a las transformaciones económicas y sociales y a los consiguientes cambios de estilo arquitectónico provenientes de Europa. Actualmente, quedan apenas dos escultores en piedra, dedicados a la cons trucción de mausoleos, piletas y ocasionalmente algún escudo o urna.

Cambios similares se encuentran en la talla de madera. El gran desarrollo de es- te rubro en la Colonia, dejó magníficas obras ornamentales en la ciudad (coros, artesonados, púlpitos, altares de iglesias) pero pertenece exclusivamente a ese período. La incorporación de Bolivia al sistema económico internacional en el s. XIX, que impulsó la moda del mueble europeo importado significó el golpe definiti vo para el artesanado local. Los talladores en madera, en la actualidad aunque constituyen el grupo más numeroso (ocho) están dedicados fundamentalmente a la ar tesanía utilitaria (muebles en diferentes estilos) y muy ocasionalmente objetos ornamentales.

La orfebrería, otra artesanía importante en la Colonia, está de capa caída. Orfebres y joyeros (cinco) confrontan graves problemas en la comercialización de sus producciones (el oro no está de moda en Sucre) y en la adquisición de materia prima, por la subida del precio de este metal fino. Por otra parte, sus tecnologías, diseños y modelos no han variado en más de 50 años, quedando sus productos fuera de competencias frente a la bisutería barata de último modelo, proveniente del Brasil, Corea y otros centros, por la vía del contrabando especialmente, e incluso frente a los modernos modelos de aros de matrimonio que se manufacturan en La Paz.

La forja en hierro, de tradición colonial, tiene ahora sólo dos cultores que construyen modernos muebles para jardín, objetos ornamentales y utilitarios como faroles, marcos de espejo, portamacetas, etc.

La muñequería y las miniaturas en miga de pan (sitoplástica) también de añeja tradición, están por extinguirse, en ambos rubros no se encuentra más de una o dos personas que aún conocen el trabajo.

Mientras que la construcción de instrumentos de cuerda (guitarras, charangos, mandolinas) sobreviviendo el siglo pasado, debido al desarrollo de la música popular, se mantiene hasta el presente con unos cinco especialistas.

No existe en Sucre una actividad artesanal predominante en un rubro específico y menos una producción en gran escala, como es el caso de los tejidos en lana de llama o alpaca en la ciudad de La Paz o Cochabamba, o la elaboración de máscaras y bordados para trajes folklóricos en la primera ciudad. Por el contrario, aparte de los grupos de artesanos de los rubros tradicionales mencionados, el resto está dedicado a rubros relativamente nuevos, es decir sin una tradición de cultivo en el medio.

Especialidades como el pirograbado, la pintura decorativa (en cucharas, platos)el macramé, la peletería, el pastillaje, los adornos en cuerno, el modelismo naval en botellas, el vaciado en yeso, los calados en venesta y plastoformo (para juguetería), la intarsia (incrustación de diferentes tipos de venesta, introducida por un ciudadano suizo hace pocos años) ocupan a los demás artesanos (aproximadamente veinticuatro). Algunos trabajan por igual en varias de estas últimas especialidades.

Es cierto que en algunos casos, existen antecedentes en su cultivo, lo que queremos subrayar entonces es que estos rubros, habiendo sido abandonados en el pasado se han vuelto a introducir en los últimos años, como el caso de la intarsia, agentes no locales ni tradicionales.

Los cambios en los rubros y la práctica de las artesanías en Sucre están de hecho relacionados con las transformaciones económicas y sociales que ha sufrido la población. Un aumento demográfico desmedido, que sobrepase la proyección elaborada para 1985 por INE (75.000) producto del incremento de la migración rural-urbana y de la crisis económica nacional, y por otra parte una mayor heterogeneidad económica, social y cultural en la población, con la presencia de una fuerte sector popular pobre, ubicado en zonas marginales que participa en los mecanismos de la economía informal, en un extremo, y en el otro, grupos de altos ingresos, con tendencia al consumismo, el pragmatismo y el lucro, de influyente ideología foránea.

Es así que los efectos de la crisis económica nacional se revelan en la tendencia hacia las artesanías nuevas de objetos semiutilitarios y ornamentales, de baja inversión, bajo costo y tecnologías relativamente rudimentarias o improvisadas, en contra de la artesanía tradicional, que supone talleres y equipos de trabajo de mayor volúmen, un aprendizaje técnico de largos años y un mercado mayor.

Datos preliminares obtenidos por DESATUR confirman la mayor presencia del tipo de artesanos dedicados a estos productos nuevos, para el año 1987.(8)

En la base de las motivaciones para la preferencia de esta forma artesanal se encuentra la necesidad de completar el presupuesto familiar, este es el caso de personas que teniendo otra ocupación u oficio requieren de mayores ingresos o de las que se dedican a especialidades múltiples.

Los artesanos de Sucre, aunque agrupados la mayor parte de ellos en una Asociación, que es más bien formal y sirve para ponerse en contacto en ocasión de ferias locales, no ha sido efectiva hasta el momento para captar recursos y fondos de financiamiento o acceder a mecanismos adecuados de participación en el mercado nacional o internacional. Una razón fundamental en este marginamiento es la falta de relación con instituciones u organismos que cubren este rubro de producción.

4. EL PATRIMONIO TRADICIONAL Y LOS PROYECTOS DE DESARROLLO TURISTICO Y ARTESANAL

La institución que ha asumido funciones relacionadas con la promoción del patrimonio cultural tradicional del departamento de Chuquisaca, en ausencia de entidades culturales específicas, es la Corporación Regional de Desarrollo de Chuquisaca - (CORDECH). En realidad, la función se reduce a la promoción del patrimonio tradicional como producto vendible en el contexto de la actividad turística.

La investigación científica de este patrimonio que tendría que haber sido anterior a la promoción ha sido casi inexistente en los años pasados y en el presente es incipiente. No se cuenta aún con estudios ni información válida acerca de los grupos étnicos y de los recursos culturales del Departamento de Chuquisaca, salvo contadas excepciones.

A principios de la década pasada, la Corporación de Desarrollo, entonces Comité de Desarrollo y Obras Públicas, organizó la División de Turismo y Folklore, actualmente convertida en la Dirección de Desarrollo Turístico, a través de la cual puso en marcha diversos programas para realzar fiestas y manifestaciones tradicionales (Carnaval de Tarabuco, Pujllay, festivales folklóricos departamentales) con miras a introducirlas entre los atractivos turísticos. Asímismo obtuvo la asistencia de técnicos en planificación del desarrollo artesanal dirigido especialmente al incremento de los atractivos turísticos.

Uno de esos aportes técnicos es el "Proyecto de desarrollo artesanía y arte popular en Chuquisaca", elaborado en 1977 por el pintor y ceramista Jorge Medina con la participación de dos funcionarios de la Corporación.

El proyecto proponía la creación de un Centro de Irradiación y Formación, dentro de la estructura del organismo regional, encargado de preservar y reponer los valores tradicionales, formar nuevos conceptos de tecnología y aprovechamiento de recursos naturales, producir elementos de arte popular y artesanías en talleres propios de implementación local y comercializar la producción.

El mencionado centro, con carácter de Escuela-taller-productor estaría destinado a llevar a cabo sus funciones a través de Sub-centros de irradiación, con talleres montados atendiendo los requerimientos básicos. Entre las especialidades - propuestas para su desarrollo se encuentran ramas tradicionales como la cerámica- tejidos en fierro, madera, cuero, cestería, instrumentos musicales y otros, y ramas a introducirse como el trabajo en cobre, vidrio, algodón, trapería, juguete - ría.

El propósito fundamental señalado por el proyecto es la formación de jóvenes campesinos en las artesanías tradicionales con el fin de proyectar en el área rural, el desarrollo integral del país, a través de su incorporación a los sistemas de producción y comercialización, cuidando al mismo tiempo la preservación de valores autóctonos.

Inmediatamente después (1977-78), otro programa de proyección y desarrollo del patrimonio folklórico fué elaborado por técnicos de la OEA, dentro del Plan de Desarrollo Turístico (CORDECH, 1977-78). La recomendación general del proyecto gira en torno a la necesidad de convertir las artesanías de la región, de manifesta - ciones culturales en recursos turísticos de importancia, visto su atractivo para ese fin, al igual que otras expresiones folklóricas y populares. La preservación no significa en la concepción de los técnicos de la OEA, "congelar en el tiempo" o "volver al pasado", sino que, reconocida la propiedad dinámica de la cultura, la preservación de las artesanías llevaría implícito un proceso de cambio gradual y progresivo. El proyecto de OEA propone una estrategia de preservación, mejora, absorción e incremento de la producción actual y desarrollo socio-económico, so - bre la base de la oferta existente.

El documento sostiene la necesidad de mejorar y sistematizar la producción artesanal que sea capaz de generar recursos, preparando tecnológica como económicamente a los sectores involucrados, para atravesar el paso del sector tradicional de la economía al moderno.

La acción propuesta por los técnicos de la OEA tendría que llevarse a cabo a través de programas de investigación y estudios, capacitación, producción y otros, mediante instrumentos y actividades como el Comité de Etnografía y Folklore, un taller escuela artesanal, otro de producción artesanal, una escuela de música y - danzas teadicionales, un museo arqueológico, áreas para presentaciones y espec - táculos, venta de artesanías y materiales audiovisuales, restaurant peña y otros. Es decir, un complejo institucional que debía dedicarse a la promoción del folklore y las artesanías ubicado en un edificio elegido para el efecto.

Debido a las dificultades de órden económico y técnico no se ha implementado to - talmente el plan OEA, sino solamente en partes preliminares. Ha sido restaurado y acondicionado el caserón colonial el el que debía funcionar el complejo, y a la fecha, están en marcha bajo las responsabilidad de Desatur, algunos programas. Se han alquilado tiendas a artesanos de la ciudad, se han llevado a cabo semina - rios sobre pequeña industria y artesanía y se ha iniciado un censo artesanal. Mientras que el resto del edificio está destinado a actividades de desarrollo cultural y artístico variados (cursos de pintura) danza clásica, danzas e instrumentos folklóricos, collage artístico, etc.) incluyendo un departamento de investigaciones arqueológicas. Una nueva dirección en DESATUR ha revitalizado este centro aunque alejándolo relativamente de las funciones originales a las que había sido destinado el Caserón de la Capellanía.

Por otro lado, con notable desvinculación de DESATUR, funcionan en el ente matriz CORDECH, un Taller central de Cerámica y un Departamento de Artesanías, organizados en parte en base al Proyecto Medina. El primero a cargo del Programa de cerámica artesanal, cuyo objetivo es la producción de cerámica utilitaria con proyección al campo. Con este fin se han establecido cinco talleres rurales en comunidades indígenas, en las Provincias de Yamparaez, Oropeza y Zudañes, vale decir en la región en la que se encuentra ubicada una población de gran tradición artesanal prehispánica, especialmente en el rubro de tejidos y en menor grado en cerámica. El programa funciona conjuntamente con un convenio con CARE y Educación Rural. Aunque ya lleva algunos años de existencia, la producción en los talleres rurales aún se encuentra en período de experimentación, al tiempo que se otorga formación en la materia, a profesores rurales y líderes campesinos, bajo la supervisión y con el apoyo técnico del taller central. En éste último, dos técnicos de CORDECH están produciendo un tipo de cerámica utilitaria (vajilla) fundamentalmente) con aplicaciones de diseños que según sus propias investigaciones corresponderían a culturas prehispánicas del Departamento de Chuquisaca. Uno de los técnicos se encuentra actualmente en el Japón siguiendo un curso de cerámica.

Por su parte el Departamento de Artesanías de CORDECH, funciona dentro del Proyecto del Fondo Internacional de Desarrollo Agropecuario (FIDA) Chuquisaca Norte. Su objetivo al igual que el otro programa es proporcionar medios de trabajo a las comunidades campesinas, incentivando la producción artesanal, con el correspondiente apoyo en materia prima, tintes, comercialización, etc. Actualmente, este proyecto cubre el Norte de Chuquisaca, concretamente el área de Tarabuco, y esta dedicado a la reposición del tejido "pallado" (tradicional artesanía de doble cara). El actual director del Departamento es un egeresado de Artes Plásticas, en actual formación en la especialidad de artesanías.

La producción aún escasa, es comercializada en el Caserón de la Capellanía y eventualmente en la ciudad de Cochabamba.

FInalmente existe otro proyecto en CORDECH de artesanía combinada (tejido y madera) aplicada a una micro región de la Provincia Tomina, con participación de fondos del Proyecto de Desarrollo Rural Integrado (PDRI) y del sector de educación, este último encargado de montar carpinterías en el área rural. El programa de artesanía combinada ya avanzada en ocho provincias a través de Centros integrados, a partir de 1979-80, ha tenido que modificar sus lineamientos, y actualmente se encuentra nuevamente en período de construcción de modelos y muestras. No existe un encargado específico y el proyecto forma parte de otros proyectos de desarrollo social.

Existen otras instituciones del sector privado, también interesadas en el desarrollo artesanal, generalmente apoyadas en el financiamiento externo. Entre ellas, el Centro Cultural "Masis" que fuera de su campo principal de acción, la enseñanza del manejo de instrumentos y de las danzas folklóricas, están incursionando en la educación rural y el desarrollo social. Dentro de estos campos figura en sus planes de trabajo, la artesanía.

De la misma manera, el Centro Cultural Guaraní-Quechua que realiza tareas múltiples en el órden de la revalorización cultural y étnica en algunas provincias del Departamento de Chuquisaca, tiene proyectado instalar talleres artesanales (sombrerería, abarquería) dirigidos en este caso al autoconsumo comunitario.

La mayor parte de las incursiones de entidades públicas como privadas en la planificación del desarrollo artesanal del Departamento de Chuquicaca muestran serias dificultades, principalmente debido a las contradicciones entre planificadores y los supuestos beneficiarios, en relación con los objetivos y metas que persiguen los mencionados proyectos, y en segundo término como resultado de la inexperiencia o falta de idoneidad de los planificadores y técnicos urbanos. Persiste, con raras excepciones, el patrón de imposición vertical de programas foráneos, o por lo menos en su versión menos agresiva del padrinazgo.

5. LAS FIESTAS TRADICIONALES COMO PRODUCTO TURISTICO: EL CASO DEL PUJLLAY

A pesar del gran despliegue publicitario efectuado por CORDECH para que el Pujllay, fiesta indígena de Carnaval en la zona de Tarabuco (a Km.de Sucre), sirviera de atractivo, aumentando el flujo de corrientes turísticas hacia la ciudad de Sucre, paso obligado a Tarabuco, los resultados no han sido los que se esperaban.

Se trató de preparar una oferta convincente para el turista, en la que se añadía a los recursos del conglomerado humano de características étnicas específicas,el interés de constituir uno de los principales centros de tejido artesanal en la zona andina boliviana, la riqueza de la indumentaria festiva, una coreografía y música singulares, los instrumentos musicales, y otros elementos. Empero, los análisis estadísticos de los últimos diez años (1976-1985), determinan que no se produjo el esperado incremento de visitantes a Sucre, pués los promedios no variían significativamente durante el mes de marzo, fecha del evento.

No se conocen exactamente los factores que intervinieron en esta especie de fracaso de la oferta turística, ni es el objetivo de este trabajo averiguarlo; lo es en cambio, analizar las formas de manipulación que ha sufrido esta celebración autóctona desde el momento en que intervino la planificación desde fuera.

En 1973, CORDECH, denominado entonces Comité de Desarrollo y Obras Públicas, organizó el Primer Carnaval de Tarabuco o Pujllay, con la presentación de grupos de bailarines y músicos del grupo étnico que habita en la zona de Tarabuco, cuyas manifestaciones artísticas y otras, habían sido hasta ese momento relativamente desconocidas. La fiesta comprendía también una misa católica, un homenaje histórico relativo a una batalla de la Guerra de la Independencia en la que triunfaron los nativos y entre otras cosas, la ceremonia de la "pucara", ofrenda ritual agrícola.

Durante la primera versión del Pujllay, el pueblo de Tarabuco obsequió una "pucara"a las autoridades del Departamento, quienes se comprometieron a devolver el doble el siguiente año. La costumbre quedó establecida a semejanza del modo tradicional, pero por conveniencias de la publicidad turística y para consolidar en definitiva la imagen internacional del Pujllay de Tarabuco, el alferazgo de la fiesta pasó a manos de altos dignatarios de Estado y embajadores de países extranjeros. La dichosa "pucara" empezó a circular entre los personajes más insospechados, ante los asombrados ojos de tarabuqueños campesinos y vecinos del pueblo.

En 1977, el pasante fué el Presidente de la República, General Banzer, de quien la prensa dejó para la posteridad numerosas fotografías, acompañado de su esposa, coronados ambos de panes, frutas y comidas (componentes de la "pucara") y del característico sombrero de la región, la montera. Banzer transfirió la fiesta al

Coronel Natush Busch, en la época, Ministro de Asuntos Campesinos y Agropecuaria. En 1980, la fiesta pasó al Embajador del Japón, Eikichi Hayashi, quien aparece en las fotografías ejecutando los ritos correspondientes ante la "pucara", mientras que su esposa muestra un indecible rostro (de risa o felicidad!). Resguardado el acto por miembros de la policia, el pueblo al fondo, contemplando su desarrollo.

Al año siguiente, el preste debía ser el embajador alemán finalmente, Tsu-yu Wu, Embajador de la China- en su calidad de pasante, dió un mensaje mitad en castellano y mitad en quechua. En 1982, le tocó el turno a su colega de Corea y el 83, al Embajador de los EE.UU.

La fiesta continuó atrayendo turistas y embajadores, hasta que en 1986, tuvo que suspenderse abruptamente. Los conflictos internos entre vecinos del pueblo, campesinos y organizadores habían llegado a un punto cero de comunicación, cada grupo con pretensiones, objetivos y visión propia del evento. A más de diez años de organización del Pujllay, traslucían los problemas de lealtades e intereses emergentes de las transformaciones de una fiesta tradicional en un espectáculo.

Un reciente documento de DESATUR reliza una descarnada crítica de los resultados de esta promoción turística, que en 1987 fue nuevamente organizada con modalidades distintas, después del conflicto del año anterior, Se trató de perseguir esta vez, objetivos que en lugar de dirigirse únicamente al aumento del ingreso de divisas, meta que parece haber fracasado, logren volcar los esfuerzos a "dinamizar la economía de la región" y promuevan "la integración subregional". El plan ya no toma en cuenta como personajes centrales de la fiesta a los miles de turistas extranjeros con las bolsas llenas de dólares, que no llegaron. Más bien, reconociendo el interés que los eventos de Tarabuco han despertado en la población nativa aledaña, asume la necesidad de reestructurar la fiesta, en beneficio de los propios pobladores de la región. El nuevo plan que comprende la realización de ferias artesanales (con la participación de comunidades campesinas y los propios talleres de CORDECH), peñas folklóricas, ferias de la comida tradicional y otros eventos, ha tenido este año, un estreno que según la evaluación efectuada, fue positivo. Empero, nuevamente se confirma la ausencia de un repunte de visitantes extranjeros a la ciudad de Sucre en la ocasión, razón por la cual DESATUR cuestiona por primera vez, la validez de la participación del ente regional en acciones e inversiones de fondos, en este tipo de eventos folklóricos promocionles , ante la carencia de conocimiento y planificación adecuados.

Mientras tanto, los 14 años de Carnavales tarabuqueños "para turistas" han dejado una huella imborrable en las celebraciones nativas, pues de fiesta comunal, ésta se convirtió en "evento turístico" debiendo sujetarse a los requerimientos foráneos en muchos casos, incluyendo su conexión con los vuelos charter.

Quedan por ver los cambios que han ocurrido en la identidad y la autorepresentación de los grupos nativos involucrados y los resultados a largo plazo que esta influencia de agentes externos producirán en la vida de Tarabuco, después de haber sido manipulados y apropiados elementos de la cultura de un pueblo en gran parte ajeno a los posibles beneficios de tal fiesta turística.

CONCLUSIONES

La presente ponencia que es un análisis sumario de los fenómenos de cambio que está ocurriendo en dos áreas del patrimonio cultural tradicional de Chuquisaca, pretende concitar la atención de antropólogos y científicos sociales hacia el estu-

dio e investigación de las artes populares tradicionales que están sometidas desde hace tiempo a una severa presión de parte de instituciones y organismos de desarrollo, y de la misma realidad económica y social, en sentido de impulsar su ingreso al sistema capitalista. Lo que no siempre significa el paso a un mejor nivel de vida, en sentido físico y "espiritual".

En el caso de Chuquisaca, departamento que está ocupando los primeros lugares en analfabetismo, pobreza y enfermedad en el país, por lo que es creciente el número de organismos internacionales y extranjeros que, unos sobre otros, están apoyando determinadas regiones con proyectos de desarrollo, nos preguntamos, qué nivel de validez e importancia se otorga a las manifestaciones del arte nativo y popular, dentro del enfoque positivista, pragmático y economicista que tienen la mayor parte de estos proyectos.

Lo que se destaca como una contradicción flagrante en los últimos años, es que mientras se están produciendo valiosos aportes especializados y casi eruditos en determinados rubros del arte tradicional y popular, especialmente de tipo histórico, la mayor parte de las agencias planificadoras, ya sea estatales, privadas, nacionales o extranjeras, parecen ignorar por completo esta producción científica, intento serio de aproximación y explicación política, social, histórica, ideológica y artística de estos productos.

Igualmente es visible la ruptura entre el discurso de las instituciones en declaraciones y documentos acerca de la necesidad de conservar las expresiones folklóricas, por sus vínculos con la nacionalidad, y la práctica, donde se hace muy poco a nivel de lo cotidiano y lo concreto.

Lo que ocurre en los dos ámbitos analizados del patrimonio cultural tradicional en Chuquisaca, artesanías y fiestas, muestra un alto grado de inorganicidad, incoherencia y desconección entre los diversos sectores que desde caminos e intereses distintos tienen que ver con los objetos artesanales y artísticos populares, es decir, productores, investigadores y planificadores.

En parte por ello, se planifica la comercialización de un objeto tradicional o de una fiesta con la mayor ligereza, y de la misma manera, los proyectos o planes elaborados se van alejando de las necesidades básicas de los grupos involucrados, que motivaron su realización, debido a modificaciones y factores formales y secundarios en relación con lo fundamental. Así como el "Pujllay" fue objeto de una planificación para el mercado turístico, también se intentó comercializar el T'inku (batalla ritual andina) por parte de algún organismo del Departamento de Potosí. vinculado con el turismo y el desarrollo.

Las alteraciones que se están produciendo en Chuquisaca y especialmente en la Capital, debido al crecimiento urbano acelerado y al paralelo incremento de la penetración capitalista en las formas tradicionales, muestran que no sólo se manifiesta en la forma de nuevas creaciones, la reelaboración de elementos o la introducción de materiales o formas mixtas, sino también en la degradación y pérdida de algunas de ellas, al desaparecer la legitimidad y sentido otorgado por la comunidad, una vez despojados del contenido y la función ritual que cumplían al interior de la cultura. Qué queda de las fiestas y artesanías, una vez modificadas por patrones externos, abandonadas nuevamente por no representar buenas fuentes de inversión? Después de haber sido reinterpretadas y su ejecución dirigida y realizada por intermediarios citadinos y extranjeros a la significación profunda de las costumbres

convertidas las fiestas y artesanías en objetos de uso cambiables y modificables, destinados específicamente al uso de "los otros" y no de los propios productores, volverán a tener la misma validez?

El nudo del problema viene a ser sin duda, el diferente enfoque de las metas, objetivos y fines en los numerosos planes y proyectos iniciados y sustancialmente, la visión distinta que del pasado y del futuro tienen los planificadores y los sujetos de los programas de desarrollo, desde la perspectiva de sus propias culturas. De ahí, que tantos proyectos se frustran a medio camino o antes, y las frustraciones son tanto más graves para aquellos que han empeñado fuerza de trabajo, anhelos de una vida mejor y la asimilación de patrones culturales desintegradores la mayor parte de las veces.

Son obvios, la necesidad y requerimientos de grupos laborales y comunidades para incorporarse a los mecanismos del mundo moderno, pero, una exigencia mínima de parte de los interesados, debiera ser su participación directa en todas las etapas de la elaboración y puesta en marcha de los mencionados proyectos.

Sería útil también una mayor coordinación entre investigadores y especialistas que trabajan en regiones y áreas similares, con las instituciones de planificación y desarrollo, y con los mismos pueblos y grupos objeto de estudio y planificación. Así como no nos parece desechable, la posibilidad de abrir canales de comunicación con instituciones, empresas y agentes de turismo para proporcionarles acceso a información científica acerca de la validez humana y cultural de las manifestaciones folklóricas y populares con el objeto de cambiar el tratamiento de simples productos vendibles que se les asigna.

NOTAS

1. Néstor García Canclini. Conflictos de identidad en la cultura popular. Bases para una política artesanal en América Latina, p. 719.
2. Néstor García Canclini, op. cit. p.721.
3. Ibid, p. 721-722.
4. Centro de Promoción Popular, La artesanía de tejidos en la ciudad de La Paz, p.3.
5. Rolando Kempff Bacigalupo. La promoción de la artesanía en Bolivia, p.9.
6. Ibid, p. 8.
7. Los datos en cifras de este capítulo provienen del "Registro Artesanal de Sucre" realizado por Blanca Elizabeth Suavedra. La interpretación e información complementaria son de responsabilidad de la autora del presente trabajo.
8. Información verbal de funcionarios de DESATUR.

BIBLIOGRAFIA

ACHA, Juan. Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura. Fondo de Cultura Económica. México. 1981.

CENPPO - CENTRO DE PROMOCION POPULAR.
La artesanía de tejidos en la ciudad de La Paz. Ediciones Cuaderno Marka. La Paz. 1986.

CORDECH - CORPORACION DE DESARROLLO DE CHUQUISACA.
Informe final O.E.A. DESATUR. Plan de desarrollo turístico. Imprenta Talleres Gráficos de CORDECH. Sucre. 1977 - 1978.

FORTUN, Julia Elena.
Folklore y artesanía. Instituto Boliviano de Cultura. Editorial e Imprenta Crítica SRL. La Paz. 1976.

GARCIA CANCLINI, Néstor
"Conflictos de identidad en la cultura popular. Bases para una política artesanal en América Latina". Revista Mexicana de Sociología, vol XLIII - Abril-junio, 1981.

Arte popular y sociedad en América Latina. Grijalbo. México. 1977.

GISBERT, Teresa, Silvia ARZE, Martha CAJIAS.
Arte textil y mundo andino. Gisbert y Cía. La Paz, 1987.

GRAMSCI, Antonio.
Literatura y vida nacional. Buenos Aires. Lautaro, 1961.

KEMPFF BACIGALUPO, Rolando.
"La Promoción de la artesanía en Bolivia". Revista Semana. Periódico Ultima Hora. La Paz, 20.3.1987.

LOMBARDI SATRIANI, L.M.
Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas. México. Nueva Imagen, 1978.

MEDINA Y MEDINA, Jorge, Aniceto ZAMBRANA, Blanca THORREZ.
Proyecto de desarrollo, artesanía y arte popular de Chuquisaca, Comité de Desarrollo y Obras Públicas de Chuquisaca. Mecanografiado, 1977.

NAJENSON, José Luis.
"Cultura, ideología y nación en América Latina". Revista Mexicana de Sociología, vol XL[illegible]-abril-junio 1981

NOVELO, Victoria. Artesanías y capitalismo en México, SEP - INAH, México, 1976.

PACHECO BALANZA, Máximo.
Eventos promocionales Artísticos. Análisis del Phujllay.
Boletín de Informaciones Turísticas. DESATUR CORDECH. Sucre 1987.

SAAVEDRA CARDENAS, Blanca Elizabeth.
Registro Artesanal de Sucre. Trabajo monográfico de grado.
Carrera de Turismo. Universidad de San Francisco Xavier.
1985.

PERIODICOS

EL NOTICIERO, Sucre, 21.3.1976; 2.3.1980. Revista Imágenes, Comité de Desarrollo y Obras Públicas de Chuquisaca, Sucre, abril 1974.

REUNION ANUAL DE ETNOLOGIA *

1 9 8 7

APUNTES PARA UNA ETNOMUSICOLOGIA BOLIVIANA:
Expresiones del dualismo andino en la ejecución musical **

Gilka Wara Céspedes
UNIVERSIDAD DE TEXAS

El tema "Apuntes para una etnomusicología boliviana", tiene lugar aquí porque ha llegado el momento de ponernos de acuerdo en definir la etnomusicología, y en saber cómo llevarla a cabo en nuestro ambiente, en nuestro país, contando con los recursos que nosotros tenemos, y especialmente, teniendo en cuenta hasta qué punto y hasta dónde ha llegado la etnomusicología en otros países, especialmente en Europa y los Estados Unidos. Entonces, el plan que yo había tenido era trazar una historiografía ideológica, técnica y metodológica de la disciplina, y al mismo tiempo más que exponer, precisar y preguntarnos a todos, en qué manera, nosotros en tanto musicólogos bolivianos, nos podemos adecuar a estos modelos que se han vislumbrado en otros lugares. Felizmente, tal vez, esta mañana han comenzado a decirnos un poco de esas tendencias que se han desarrollado en el campo de la etnomusicología. El principio de la disciplina, una de las tendencias que más o menos se verifica en los primeros 50 años, ha sido justamente la de ver la cultura por un lado y la música por el otro, como si las dos cosas fueran distintas, entidades independientes la una de la otra; entonces todas las monografías que salen de esa época, caracterizadas por la escuela de Von Hornbastel y de los alemanes, tienden a describir la cultura y al mismo tiempo decir esta es la música del grupo "X", cómo una. El resultado de esta clase de enfoque son esas clasificaciones, taxonomías y fórmulas analíticas que pretenden ver el fenómeno musical como si fuera un artefacto que puede ser extraído y que puede ser analizado en los términos academicistas de los investigadores que están investigando la música. Por la influencia de la Antropología, viene otro enfoque que es el que pone la música dentro de la Cultura.

Un otro campo de interés -y por favor, yo quisiera que quienes están interesados en etnomusicología tomen esto en cuenta, porque son verdaderamente veneros que podemos seguir y que vale la pena seguir, porque son verdaderamente veneros de cambios- es que todo cambio social comporta un cambio de modos de expresión, esto es importantísimo en nuestro ambiente, en nuestra tierra, porque estamos constantemente recibiendo migraciones, hemos tenido una revolución hace sólo 30 años, que profundamente ha modificado las expresiones culturales musicales bolivianas; tenemos aquí gente que deplora que existan bandas en el campo, gente que no quiere que los campesinos dejen su manera de ser, etc. Todo esto entraría dentro del acápito de los procesos de cambio que sufren.

Algunos autores mantienen que hay que distinguir lo que es una variante regional, por ejemplo un estilo a través de un área, de lo que es verdaderamente un cambio musical, por ejemplo que el grupo x abandone totalmente un estilo y su práctica musical y adopte otro, en cuyo caso se trataría de un cambio total de una cultura musical, y no de un cambio parcial. Las relaciones de migración del campo a la ciudad, de la ciudad al campo; las relaciones de hegemonía y de dominación, que también tenemos que estudiar, porque también entra dentro de uno de los acápites más importantes del folklore, adopción de instrumentos autóctonos en una ciudad, por grupos que no son necesariamente campesinos, por ejemplo. Otra de las áreas importantes es la transcripción y el análisis; la transcripción ha sido siempre una vaca sagrada en la etnomusicología, porque

---

* Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz-Bolivia.
**Transcripción de cinta magnetofónica.

pareciera que por el sólo arte de transcribir, en notación y en pentagrama la investigación adquiriese legitimidad en cuanto estudio etnomusicológico, y esa es una falla muy grande que hemos tenido, se cree que porque tenemos pentagrama, tenemos notas y todo; en ese momento es cuando el estudio etnomusicológica se convierte verdaderamente en un estudio serio. Quiero proponer que existen muchas más maneras de analizar la música que la de transcribirla en un pentagrama. Y existen varios modelos, desde simples gráficos, por ejemplo para expresar la altura de una melodía; ahí ya se ven los patrones formales de cómo se desarrolla una estructura musical. Entonces quiero proponer que las notas, el pentagrama, son demasiado limitados y que deberíamos incursionar dentro del terreno de un modo alternativo de analizar música y siempre teniendo en cuenta de qué es lo que queremos analizar, para qué lo vamos a analizar. La transcripción, pese a un método de presentación a través de símbolos convencionales, frecuentemente no responde a las exigencias que una observación atenta demanda, justamente, cuando tenemos una transcripción no tenemos una idea de otros parámetros que son importantes para la cultura misma, por ejemplo, las distancias, el órden, cómo la gente se aproxima una a la otra, la interacción que existe entre los músicos, o entre los oyentes; ninguno de esos parámetros que son importantes puede estar presente en la transcripción. Mi ejemplo de las limitaciones, es nuevamente el de las zompoñas/ Como sabemos, las zampoñas siempre se tocan entre dos, y bueno, si obedecemos a un criterio musical que es muy occidental, el valor más grande es el de la melodía, entonces le ponemos demasiada importancia al aspecto melódico de una pieza, digamos de una zampoña, vamos a transcribir precisamente esas notas que forman parte de la melodía; sin embargo, si hacemos eso, lo que vamos a perder es justamente esa interacción entre los dos músicos, lo que comporta una configuración y una conceptualización de la música muy diferente. Si el músico A tiene tres notas, el músico B responde con dos, y este otro tiene que tener otras cuatro, y este tiene que tener otras, y las separamos así: vemos que el concepto del músico que toca sólamente estas notas va a ser bien diferente de que si vemos toda la cuestión en su totalidad. Todos estos acápites son relacionados unos con otros y por ejemplo esto de la transcripción entra en la etnoteoría porque debemos tratar de describir cuáles son las características y cuáles son los criterior musicalmente importantes para los músicos que están tocando. Voy a hablar de la característica universal de la música, este concepto nace del periodo en que la lingüística estructural y la lingüística en general, estaban investigando sobre las cosas que son universales en todas las lenguas, y entonces la etnomusicología, que generalmente es una, siete o diez años detrás de la lingüística apareció, y comenzaron a salir muchísimos estudios que trataron de verificar y de estudiar cuáles eran las características, cuáles eran esos elementos universales de la música. Este concepto se origina con las teorías de Alan Loma, un norteamericano, quien propone una idea bastante revolucionaria porque él no se fija en el artefacto musical, sino en los estilos de canto y de danza, la manera en cómo diferentes pueblos se mueven, la manera cómo emiten el sonido, cómo emiten el canto y relaciona éstos al modo de producción y la clase de sociedad, y claro, hacen de allá unas conjunciones muy interesantes que pueden ser discutibles. Otra área muy importante de investigación es la que relaciona la música y el lenguaje, y esta área es muy rica para cualquier investigador, y sabemos que (desde la Grecia clásica eran fundamentales); la música occidental ha estado ligada a la relación que existe entre la música y el lenguaje hablado, y sabemos que una grandísima parte de la música occidental ha estribado justamente en el problema de la música y el lenguaje. Toda la historia de la ópera es: qué tiene primacía ¿la palabra o la música?, y todas sus connotaciones emotivas. Música-lenguaje: entonces tendríamos todo lo que tiene la canción,

tenemos toto tipo de análisis estructurales, lenguas nativas, etc. También entran en este campo los estudios del tipo que podríamos llamar "intermedios", entre canto y lenguaje, y esto es muy importante ver cuáles son las relaciones que existen entre la estructura auditiva lingüística y algunos modos de expresarse que no sean necesariamente musicales, (puede ser entonación al hablar, y también muy importantes, especialmente en la zona del altiplano, las configuraciones cuando existe cierto tipo muy, muy emocional, de expresión, por ejemplo en el llanto). Si estas cosas son codificadas o culturalmente ya hechas en un área muy importante son para estudiar. Y lo último, que es muy importante, es el aspecto semiótico de la música, ese aspecto a través del cual se establece la comunicación en una manera codificada, y este tal vez es el área más rica y el que promete un campo muy vasto de investigación interesante, saber de qué manera se produce la comunicación. Esta postura que hace naturalmente de las teorías de Saussure, y a través de Jacobson termina en una enorme literatura que ocupa un esquema de comunicación total. La semiótica musical ya es una idea muy entrada. El último acápite de extremada importancia, de nuevo en el campo del folklore especialmente, y que también nace de los estudios lingüísticos, es aquel que estudia, (y en inglés la palabra es "performance"), la realización del acto musical, del acto folklórico, la actuación. Bueno, ¿porqué es importante el concepto este de realización o actuación? porque en el momento de la actuación nosotros estamos delante de la totalidad de una expresión cultural, entonces el investigador que debe basarse sobre una observación se llama, participante, debe fijarse en todas las relaciones que existen no solamente en ese momento, sino en todo lo que está pasando además del acto mismo; porque todo eso digamos, ese evento musical, está contextualizado dentro de una situación, y entonces lo que dá su significado a ese evento musical que está pasando en ese momento, es el contexto entero de la sociedad. Por ejemplo, yo estoy hablando aquí delante de ustedes en una especie de ocasión semiformal; yo no hablaría de esta manera si estuviera con él, y estuviéramos los dos en una oficina cerrados. Hay muchísimas cosas que el contexto influye en la expresión, yo tengo que hablar fuerte, tratar de utilizar un vocabulario más o menos profesional, entonces mi realización , mi actuación delante de ustedes en este momento, está totalmente influenciada por el contexto en el que todos nosotros nos encontramos; por esto, es importante no olvidarse de este concepto de actuación, realización, porque el concepto de realización y actuación contextualizada le dá un significado a la realización musical. Otro ejemplo que les puedo dar, es que muchas veces el contexto mismo influye dentro de la estructura musical que estamos estudiando, por ejemplo leo y, esto claro yo lo veía y lo sentía, pero nunca intelectualmente lo analicé, es la parada, en el desfile del Gran Poder, los músicos que están tocando la banda de los Morenos, los bajos tocan, cada uno de los bajos y las trompetas toca, o sea que hay una alternancia entre un grupo de músicos y el otro grupo. Ahora si yo solamente tuviera una cinta analizara esa cinta, yo llegaría a unas conclusiones muy diferentes de si yo veo a los músicos: esta alternativa que existe entre las trompetas y entre los bajos se debe a una razón puramente física, es que tiene que viajar un largo recorrido y que tienen que descansar los músicos algún rato, entonces como tiene que descansar, los músicos o los que han escrito la música han tomado ese elemento para escribir y para estructurar esa música, de acuerdo a exigencias que son fatalmente fuera de la música, extramusicales.

Bueno, con esto se termina esta mi exposición más o menos exhortativa digamos, de un aspecto que me parece no lo hemos tomado en cuenta cuando estamos estudiando la música nativa, y aquí si tengo tiempo voy a exponer dos ejemplos. El título de mi charla es Expresiones del dualismo andino en la ejecución musical.

Entonces, como etnomusicólogos tenemos que tratar de entender no sólamente la música, sino tratar de entender también cómo, porqué y qué significa esta música, cuando hacen la diferencia entre cultura y la música y separan las dos cosas, y nos presentan sus estudios generalmente tenemos un análisis formal muy bonito de la estructura. Yo he estudiado bastante, pero estoy muy lejos de llegar siquiera a la mitad. La cultura musical de los sicuris de la provincia Camacho y específicamente los Sicuris de Italaque, que son muy famosos. Los sicuris de Italaque son famosos históricamente porque Italaque constituía un núcleo y alrededor de este núcleo habían ocho ayllus y en una fiesta, la fiesta de Corpus Cristi, en épocas pre-revolucionarias, antes del 52, se reunían los sicuris de los ocho ayllus, cada ayllu con unas cuatro tropas de sicuris, de manera que en Italaque había una concentración de unas 30,35,40 tropas de sicuris; bueno históricamente esta es una cosa conocidísima, ahora lo que sucede es que a partir de la revolución del 52 se desintegra todo aquello , porque al crearse nuevas estructuras sociales, al crearse la reforma agraria, ya no existe más esa relación que tenían los comunarios o también los colonos con los hacendados que vivían en los andes y por cuya, no invitación, sino más bien obligación, iban al pueblo a rendir este homenaje. Bueno este hecho histórico aparte, los sicuris son muy famosos porque naturalmente tienen una música muy bella, pero en este momento yo no voy a dirigir exclusivamente el hecho musical en sí, no porque no sea importante, sino, porque estoy precisamente intentando aplicar estas teorías de la ejecución y de la realización, para ver cuál es la clase de información que podemos recabar cuando nos fijamos en esto que se llama la realización. Y cuando vamos y observamos, es como si estuviéramos leyendo un libro que está delante de nosotros y del que finalmente hemos encontrado su clave; en esta Reunión de Etnología, todos sabemos, porque hemos escuchado, hemos leído, y se nos ha repetido muchísimo, que uno de los elementos integrantes de la cosmovisión andina es la dualidad, es muy antigua y existe naturalmente otros elementos que van juntos con este principio de dualidad, principio de dualidad que comporta complementación, también comporta una oposición, a veces es una oposición, a veces es una complementación; al mismo tiempo y paralelamente existe el principio de reciprocidad, o sea este principio de dar y recibir que se manifiesta en el nivel ritual y simbólico en muchísimas maneras, desde las ch'allas, las q'uwas; es decir, tiene que haber un continuo renovarse y este renovarse viene a través del dar, para recibir luego, y aquí tenemos cuestiones culturales que han sido ya institucionalizadas, como el ayni, la minka y todas esas cosas; no voy a repetir, porque esto ya lo sabemos. ¿Qué es lo que sucede cuando nos fijamos en una ejecución de los sicuris? En primer lugar hay dos maneras: cuando están marchando y luego, cuando llegan al lugar donde van a ejecutar la sicureada. Cuando están marchando los sicuris se forman en filas. Disculpenmé, me estoy adelantando. Quisiera yo hablar de las zampoñas, André Langevin, también nos ha hablado esta mañana y también nos va a hablar luego. Razones culturales que consolidan una cosmovisión; entonces tenemos la zampoña, la que conduce , la que sigue, etc., etc. , estas zampoñas están ya en una relación de ayuda mútua; cuando llegamos aquí tiene que haber siempre pareadas, estas son siempre pareadas, y cuando losmúsicos finalmente se forman en el círculo, vemos que no se trata de un círculo, sino se trata de dos mitades, que se han juntado, justamente para formar un círculo, generalmente los guías, de los cuales también hemos hablado, se colocan aquí, pero no son dos guías, es un guía, es un par de guías para la parte izquierda y ellos se colocan, cuando se cierra el círculo, a la cabecera de este círculo, si es que viéramos la cosa desde la disposición espacial, a la mitad se colocan los que tocan las malas, o sea, las zampoñas medianas y a la cola se colocan los que tocan los ch'ullis. Ahora existe también una relación de jerarquía entre las sanjas, las malas y los ch'ullis, los sanjas están asignados a los guías y entonces los guías son los que van a decidir una serie de cosas que no sólamente son musicales, sino también de comportamiento.

Ahora también existe un balance entre el número de sanjas, malas, de ch'ulis, que tiene que haber, o sea que en esta división digamos, también existe una tripartición, y aquí es donde estos principios andinos, pero tan clásicos, nuevamente se nos presentan, el de la dualidad y el de la tripartición, y entonces esto explica más o menos, porqué existen los tres órdenes de tamaños de zampoñas. Ahora lógicamente en otras partes del altiplano existen cuatro órdenes de tamaños, entonces lo que deberíamos hacer, lo que deberíamos estudiar, es si ese ordenamiento de instrumentos corresponden a un ordenamiento también cosmológico que comporta ya nó la tripartición clásica andina, sino también el principio de cuatripartición. Bueno, más o menos es esto lo que quería exponerles y dejo en el tapete y ustedes pueden discutir la validez del modelo.