

MODELAS INIS CIA EL DERECHO DEL ARDENORTE

REUNION ANUAL DE ETNOLOGIA 1992

TOMO II

Serie: Anales de la Reunión Anual de Etnología

MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFIA Y FOLKLORE

ACIALAMAR DE SVR LIAL

...

SEMINARIO 2

ETNOLOGIA CONTEMPORANEA

...

...

**EN EL CORAZON DE LA PLAZA TEJIDA :
EL WAYÑU EN QAQACHAKA.**

...

por Denise Y. Arnold
King's College London
Instituto de Lengua y Cultura Aymara, ILCA, La Paz

I. Introducción

. Parte I: ORIGENES

- 1.1 Los orígenes musicales y culturales de Qaqachaka
- 1.2 Las musas del wayñu

. Parte II: CICLOS

- 2.1 Ciclos de los almas
- 2.2 Ciclos de la vegetación
- 2.3 Ciclos de las canciones
- 2.4 Ciclos de la vida
- 2.5 Ciclos de aprendizaje

. Parte III: FIGURAS DEL TEJIDO

- 3.1 Las figuras escondidas
- 3.2 Tejidos nuevos para wayñus nuevos
- 3.3 Canción de las ropas
- 3.4 Los textiles cantados
- 3.5 Las figuras del baile:
 - 3.5.1 El centro y la periferia
 - 3.5.2 Apuntar el camino
 - 3.5.3. El gran wayñu
 - 3.5.4 Grupos: qutu
 - 3.5.5 Corrales: uyu
 - 3.5.6 Trenzar el wayñu

- 3.5.7 Otros wayñus trenzados
- 3.5.8 Figura y trasfondo
- 3.5.9 Espejismo, reflejo y repetición
- 3.6 La plaza tejida
- 3.7 El altar de la plaza
- 3.8 Una nota arqueológica
- 3.9 Conclusión: cantar es tejer y tejer es cantar

4. FINAL NOSTALGICO, CON REPETICIONES

BIBLIOGRAFIA

- Fig. 1. Los ciclos de las canciones y de las almas
- Fig. 2. Simetría bilateral y reflejo de las líneas del wayñu
- Fig. 3. Tuna kirkis en los extremos de la plaza
- Fig. 4. Los bailarines diabólicos apuntan el camino
- Fig. 5. El gran wayñu en Concepción y Carnaval

Placa 1. Un bailarín diabólico típico

Placa 2. Algunos bailarines diabólicos guiando el camino

Placa 3. El trenzado de manos en el gran wayñu en Carnaval

INTRODUCCION

En este ensayo² vamos a explorar algunas analogías sobresalientes entre las prácticas andinas del tejido y las artes performativas, al enfocar el wayñu, un término que se ha usado algo sueltamente en la literatura etnográfica para describir tanto un género de canción como un género de baile. Examinaremos las dos realizaciones principales del wayñu en el ayllu de Qaqachaka en el altiplano de Bolivia.

En ambas ocasiones, un lenguaje en común relaciona el acto de tejer y la ejecución de ciertos diseños de tejer con las artes performativas de cantar y bailar, tanto en sus partes constituyentes como en los patrones de sus totalidades más amplias. Para relacionar estas artes manuales con las artes performativas más amplias, vamos a usar la metodología de un enfoque 'intertextual' (basado en los trabajos de Kristeva, 1980 y Tedlock, 1985) y los estudios que hemos iniciado en otros lugares sobre el tejido como trasfondo de los sistemas andinos de la analogía (Arnold y Yapita, 1992; Apaza, Arnold y Yapita, s.f. y Arnold, Jiménez y Yapita, 1992).

Vamos a sugerir que para entender las dimensiones textuales del wayñu en sus dos manifestaciones, como estilo de coreografía y como un estilo de canto, hay que ubicarlas dentro un contexto más amplio social y cultural. Pero, en lugar de imponer una metodología de análisis desde fuera de la cultura, sobre las coreografías andinas (como en el caso de Buechler, 1980, o Gundermann Kroll, 1985) vamos a escuchar el discurso de los propios Qaqas acerca de su cosmología y axiología para proveer el marco general de comprensión. En ambos dominios, los Qaqas reiteran la importancia de la práctica del tejido en la realización del wayñu como evento social. El ensayo sigue otros estudios previos que han comenzado a relacionar las prácticas del tejido con los géneros orales y con las artes en general (Niessen, 1985; Tedlock, 1985; Guss, 1990), y relacionan las prácticas andinas del tejido con los géneros andinos de arte performativo en particular (Van Kessel, 1982; Isbell, Franquemont y Franquemont, 1983; Mannheim, 1990; Poole 1991 y Torrico, 1992).

Al examinar el wayñu en Qaqachaka, hemos enfocado sobre todo, pero no exclusivamente, el discurso vernacular de las mujeres acerca de este arte performativo. Varios autores han mencionado la división genérica de la labor en la realización de la música andina, en la cual hombres tocan los instrumentos musicales principales y las mujeres son consideradas las cantantes principales (ver por ejemplo Harris, 1980: 74-75; Stobbart, 1987: 82 y Arnold, s.f.). También ha sido frecuentemente observada, como una parte de las costumbres del cortejo, la semejanza entre la habilidad de un joven para expresarse por medio de sus instrumentos musicales y de una chica para hacerlo por medio de sus tejidos. En vista de que son las mujeres de Qaqachaka quienes tejen los textiles más complejos y son generalmente las cantantes más habilosas, entonces el suyo es el discurso más elaborado que relaciona las prácticas del tejido con las artes performativas de la danza y la canción. Aunque los hombres sí participan en este discurso, su participación tiende a ser más silenciosa y a mencionar diferentes prácticas del tejido, puntos que vamos a elaborar más adelante.

1. Parte I - ORIGENES

1.1 Los orígenes musicales y culturales de Qaqachaka

Qaqachaka está ubicada en la Provincia Avaroa del actual departamento de Oruro, aunque se extiende hasta el linde septentrional del departamento vecino de Potosí³. Tiene lazos históricos y reclamos por terrenos en ambos departamentos, hecho que contribuye a las luchas interminables por los terrenos en las regiones limítrofes. Según la tradición oral, los orígenes de Qaqachaka se ubican en la federación aymara mucho más antigua de Q'ara Q'ara: existe evidencia de que el territorio de Qaqachaka formaba antaño un par de estancias del ayllu más grande de Pukuwata, al este.

Estos orígenes históricos tienen eco en sus tradiciones musicales: las fuentes de su música y baile todavía son los wayñus del norte de Potosí. Los Qaqas dicen que sus wayñus "vienen del norte, desde las alturas de Potosí y que salen de Chayanta" y que "ellos de Charcas los conocen bien". Añaden que no existen muchas canciones en Oruro y que sólo los awaywayus, la música tocada de las flautas tarka, vienen desde Condo.

Este hecho se vuelve más evidente en la fiesta grande de Chuqunpasi, llevada a cabo en los primeros días de diciembre en el ayllu vecino de Jukumani, al cual los Qaqas ya no visitan en persona por el temor a los enfrentamientos que pueden ocurrir con aquellos, sus enemigos más feroces. En vez de esto, los Qaqas jóvenes escuchan subrepticamente, a través del valle, durante la fiesta, a los wayñus de última moda que salen al aire. Estos wayñus han surgido de una de las más poderosas sirinas en la región⁴, la sirina de los manantiales de agua caliente de P'utina en Jukumani que queda a una hora a pie en la orilla del río que baja de Qaqachaka, donde el agua y el vapor caliente saltan varios metros de altura al aire. Los Jukumanis tocan estos nuevos wayñus durante su fiesta en la plaza de Luluni.

Los Qaqas escuchan las nuevas melodías y las agarran en sus cabezas y en sus corazones, para luego llevarlas a la plaza de Qaqachaka, una semana después, en su propia fiesta de Concepción, para abrir la nueva estación de melodías de los wayñus. En esta ocasión, las pistas de baile de la plaza, mayormente casi vacía, se convierte en centro de acontecimientos, lleno de cientos de Qaqas de todos los ayllus menores, de visitantes de ayllus vecinos y de vendedores de toda clase de mercancía que vienen de los pueblos cercanos de feria. Durante la fiesta, los otros Qaqas aprenden los wayñus de última moda que trae la "gente de los lindes", y se apropian de ellos.

La interpretación en público de estas nuevas canciones de wayñu en la pista de baile de la plaza parecen mediar entre los orígenes de los Qaqas en la región linderera de las federaciones más antiguas de Charkas y Q'ara Q'ara y su propio génesis como identidad separada, con la fundación del pueblo reducción de Qaqachaka, cuya iglesia fue construida en 1612. En las dos fiestas mayores, cuando los wayñus de última moda son cantados, docenas de tropas de baile vienen de las estancias derramadas que constituyen sus seis ayllus componentes para convergir en la pista de baile central en el pueblo principal. Cada una trae su propio juego de canciones, tocado con el tono distinto de su propio juego de instrumentos musicales. De esta manera, tocar en público un nuevo wayñu, aprendido de ocultas de los lindes de Charkas, pero con sus propias variaciones, es expresar la esencia de su identidad Qaqa: "Soy Qaqa, carajo", ellos gritan durante los bailes en el lugar central, una vez que han tomado suficiente aguardiente: "Soy Santa Wila Kurus de Kachikachi, supay Qaqachaka."⁵

1.2 Las musas del wayñu

Aunque existen varios estudios sobre la música⁶ y el baile andino⁷, y de los wayñus como una forma pan-andina de baile y canción⁸, pocos estudios se refieren a su contexto más amplio social y cultural⁹. En Qaqachaka, el wayñu forma parte vital en los ciclos de producción agrícola y pastoral y en su etapa análoga del ciclo de la vida humana, en las costumbres del cortejo de los jóvenes. En la siguiente sección, vamos a comenzar a examinar este contexto más amplio de la realización del wayñu.

Wayñus se bailan solamente durante la estación lluviosa, entre las fiestas de Rosario: "Nuestra Señora del Rosario", el 7 de octubre al final de la época de la siembra y Carnaval, que cae en febrero o marzo, la época del florecimiento. Durante este periodo, muchos wayñus son realizados "para ser admirados" como eventos solidarios en las estancias dispersas de Qaqachaka, mayormente en las pequeñas fiestas domésticas llamadas qama, por ejemplo en la ceremonia del techado de una casa. Sin embargo, los wayñus más importantes son realizados en público en la plaza principal del pueblo de Qaqachaka. Estos eran realizados tradicionalmente solo en tres ocasiones del año: primero, en la fiesta de Kunsyuna (aymarización de "Concepción": la inmaculada concepción de Nuestra Señora), una semana después del 4 de diciembre; segundo, en la fiesta de Kantilayra (Candelaria) el 2 de febrero; y tercero en la fiesta de juego, Anata, el Carnaval aymara. En los últimos años han sido realizados solamente en Concepción y Carnaval.

No obstante, el anterior contexto tripartito nos permite identificar una de las funciones del wayñu. Como la fiesta de Rosario que abre la estación de los wayñus, las primeras dos actuaciones del wayñu en público ocurren en las fiestas importantes a las diosas vírgenes de Qaqachaka: en el primer caso a las mamitas jóvenes de Kunsyuna y en el segundo a Mama Kantilayra, su madre. Carnaval es una celebración más general a la tierra virgen y sus espíritus diabólicos. Esta teogonía cristianizada, celebrada durante la actuación del wayñu, marca las tres etapas distintas del ciclo agrícola: cuando las semillas de los productos alimenticios son cubiertas por primera vez en el suelo (Kunsyuna), luego su primer brote (Kantilayra), y finalmente la exuberancia de su florecimiento (Anata). Las mujeres mayores de Qaqachaka, como doña Lucía Quispe Choque y doña María Ayka Llanque enfatizan la función del wayñu para despertar a la tierra virgen de su período de descanso, para alegrarla de nuevo con el vigor de la juventud y para recordarle su responsabilidad en procrear una nueva cosecha de 'guaguas': los productos y los animales que aparecen durante esta época.

Por esta razón, dicen, el wayñu es realizado mayormente por los jóvenes adolescentes de ambos sexos: los maxt'as, y las palachus o imillas¹⁰. La única excepción a la

dominancia de la gente joven es la realización del wayñu en Carnaval, cuando hasta parejas casadas (chachawarmi) se juntan para la gran final del último wayñu llamado jach'a wayñu : "el wayñu grande". El wayñu grande en Carnaval es tan impresionante como espectáculo, con sus patrones de baile únicos y su escala de movimiento enorme, que parece encapsular todo que es Carnaval. Los Qaqachaka dicen que cuando bailan el wayñu en esta ocasión, es "como si estuvieran jugando": anakatämiakiw. La expresión usa como raíz verbal el término aymara para Carnaval mismo, Anata: "un juego".

Sin embargo, aparte de sus patrones más cristianizados, con su deseo para la juventud y el juego, el wayñu tiene otras asociaciones. Harris, al describir el wayñu en el vecino Laymi, llama la atención sobre la relación entre el wayñu y el mundo de los muertos (Harris, 1983).¹¹ Esto es evidente en la etimología de varios términos relacionados.

Por ejemplo, waña en aymara quiere decir "seco", como las chullpas momificadas, mientras que wañu, en el quechua de Misminay en Perú, describe la oscuridad de la luna (Urton, 1981: 82-83). Este período, cuando la luna desaparece se llama la "muerte" de la luna: jiwa, en aymara (véase también Arnold, 1987). Harris contrasta dos distintos géneros de canción que ella encontró entre los Laymi: aquella cantada durante la estación lluviosa, llamada wayñu, "una forma de endecha... que llora", y aquella cantada durante la estación seca, llamada kirkí, que es "alegre" (Harris, 1983: 143ff).

Estas dos formas de música son tocadas con instrumentos diferentes: los wayñus son acompañados con guitarras grandes o flautas de madera llamadas pinkillu, mientras que los kirkis son tocados con pequeñas guitarras o charangos que son una forma de mandolin.¹² Los wayñus de la estación lluviosa son aquellos que ella relaciona con los muertos y con sus manifestaciones espirituales como los espíritus diabólicos, que se creen que visitan al ayllu durante este período.

En Qaqachaka la terminología para estos distintos géneros es algo diferente. Ellos llaman a las canciones de la estación lluviosa wayñu kirkis y a aquellas de la estación seca tuna kirkis, usando el término wayñu para describir un cierto baile y kirkí como término genérico para una canción. Sin embargo, igual que en Laymi, los mismos espíritus diabólicos, con las sirinas locales, son las musas más paganas del wayñu, aquellos quienes controlan la integración de las nuevas formas de versos y melodías del wayñu en el repertorio (véase también Harris, 1988 y Stobbs, 1991).

La gente joven va en tropas por la noche, un poco antes de las fiestas de Concepción y Carnaval, para visitar las sirinas locales, y aprender los wayñus de última moda. Se dice que las sirinas "vienen del agua", porque moran en los lugares que tiene cascadas

de agua, o donde el agua salta del suelo, lugares como Jinchu P"alla: "La oreja reventada", donde el agua sale del suelo "como si estuviera orinando".

La naturaleza precisa de las sirinas es vaga, aún para los Qaqas mismos. No parecen ser pisciformes como sus contrapartes de la región de la orilla del lago en La Paz. En su lugar, parecen estar más relacionados con la gente pequeña: los que giran, llamados jira mayku (jira parece derivado del castellano "girar" y mayku o mallku es término de respeto para la autoridad máxima entre los líderes aymaras)¹³. Jira mayku es el nombre regional para los espíritus diabólicos de los muertos en Qaqachaka, aunque también están relacionado con los inkas, otros seres espirituales que se creen que animan las orillas de los ríos durante el curso de la estación lluviosa (véase también Arnold, 1987).

Tal vez aquí hay una alusión a la creencia popular de que el wayñu tenía orígenes Inkaicos (Lira, 1982: 327; Paredes, 1966). Los jira maykus, vestidos para la fiesta, tocan pinkillus o pututus. Aparecen en las orillas de los ríos inundados para acompañar a las kirkir imillas, las "imillas del coro", quienes cantan los versos de última moda para armonizar con los bailes del wayñu.

A lo largo del Carnaval, los jóvenes de Qaqachaka se visten disfrazados como los espíritus diabólicos, usando una ropa de guerra. Usan chaparros de chivo puestos sobre botas pesadas que se usan en las minas o en el cuartel y que refuerza su baile zapateado. Usan monteras de cuero de vaca, agarradas por bosal de faja tejida (t'isnu), con una cobertura de una abundancia de cintas coloradas. Encima de su cabezada está puesta muchas veces los restos momificados de los animales del mundo de adentro: los zorros, armadillos y sik'ila, o las ardillas que ellos consiguen en sus viajes a los Yungas. Estos espíritus guerreros tienden a usar la última moda de gafas oscuras. Frecuentemente usan lámparas de las minas sujetadas a los cinturones y siempre llevan una honda grande y ornamental colgada diagonalmente de su hombro. Se balancean con toda una carga de ropa puesta sobre sus espaldas y amarrada con fajas tejidas. Como sus contrapartes diabólicas, tocan trompa de caza de cuerno de vaca (pututus) y, además, llevan banderas blancas que ellos agitan en un lenguaje silencioso que ellos dicen que vienen de los cerros.¹⁴ Sus contrapartes femininas son las imillas del coro: las kirkir imilla, bailarinas y cantantes jóvenes quienes acompañan a los músicos guerreros.

Estas tropas de espíritus diabólicos visitan las casas donde alguien ha muerto durante el año anterior, para realizar el baile de los muertos el lunes antes de Carnaval. Luego bailan sobre la pista de baile en la plaza durante los tres días principales de la fiesta de Carnaval, primero para ofrecer las primeras frutas del año sobre los altares de las autoridades del y luego para guiar los bailes y versos del wayñu final (ver Placa 1).



PLACA 1: UN BAILARIN DIABOLICO TIPICO

No es claro si son las sirinas o estos espíritus diabólicos quienes inspiran los instrumentos para llorar en los nuevos wayñus como el sonido del agua de las cascadas. Ambos son considerados una "parte de los gentiles" (jintil parti, los originarios pre-cristianos del ayllu), y una "parte del diablo" (supay parti). Sin embargo, los Qaqs hacen una clara distinción entre los que 'giran' y son una "parte de los cerros" (qullu parti), y las sirinas, que son una "parte de las aguas" (uma parti) los cuales incluyen a los manantiales, las cascadas del agua, los riachuelos y los ríos y lagos de los alrededores.

También se cree que las sirinas moran en las contrapartes celestiales de estos lugares acuosos, porque se dice que ellas moran en el cielo nocturno, en las nubes negras de la Vía Láctea, la senda grande (jach'a t'ak'i) en el cielo nocturno¹⁵. Por esta razón, se las visita durante la noche, en los lugares acuosos que tienen un eco de sus contrapartes celestiales, cuando la luna está llena (urt'a) o cuando ha desaparecido

totalmente, en la muerte de la luna llamada jiwa . Los wayñus son inspirados así por los dos dominios del espíritu. Se dice que ellos son una parte de las "sendas de las sirinas": sirint'ak'i. Pero un componente musical importante del wayñu es la interpretación de las flautas llamadas pinkillu y se dice que éstas reciben el aliento de los espíritus diabólicos de los cerros: los jira maykus.

2. Part II : CICLOS

2.1 Ciclo de las almas

Estos espíritus diabólicos son las fuerzas motrices que están en el fondo no solo del baile del wayñu, los versos y melodías sino de toda una serie de ciclos interrelacionados: el ciclo de las almas, el ciclo de las estaciones del año y de los nuevos productos, el ciclo de las canciones a través del tiempo y los caminos de la vida entregados a la juventud y a la gente mayor respectivamente. En cada caso, las expresiones del tejido constituyen el punto de partida y el trasfondo de las analogías.

En Qaqachaka, el paso del tiempo de la estación lluviosa está marcado por la intensificación gradual del wayñu y, en forma paralela, la disolución gradual de los espíritus diabólicos guerreros visitantes, como si los dos pudieran ser relacionados.

Los Qaqas describen cómo los jira maykus llegan al ayllu un mes antes de la Fiesta de los Difuntos, el 1º de noviembre, al comienzo de la estación lluviosa, "todos nuevos desde las sirinas", vestidos con ropas nuevas y vistosas y agitando banderas blancas nuevas para acompañar a la música del wayñu. Se dice que ellos, también, son más poderosos en las noches de la oscuridad y de la luna llena y durante los días de las fiestas principales, cuando la gente tiene precaución de ir a los cerros, o andar en ayunas. Los jira maykus bailan frenéticamente en estas noches, con el poder de llevar a la muerte a quien que los observe. Son solamente pacificados por ofrendas regulares de alcohol puro de caña y de confites.

Pero, paulatina e inevitablemente, estos espíritus diabólicos empiezan a cansarse durante el curso de la estación lluviosa, su baile comienza a girar más lentamente y sus atavíos festivos se vuelven más y más desgredados. En un último respiro, ellos bajan de los cerros otra vez un mes antes de Carnaval para celebrar su fiesta principal, pero luego ellos son desterrados del ayllu por otro año, en la despedida del domingo de Tentación después de Carnaval, vestidos nada más que en harapos. En esta ocasión, sus contrapartes humanos son perseguidos fuera del pueblo, hasta un promontorio rocoso llamado Taqawa. Un wayñu final se baila cerca y luego los espíritus diabólicos guerreros son amenazados, por turno, con tiros de honda, las mismas hondas ornamentales que ellos usaban para el baile del muerto antes en Carnaval.

2.2 Ciclos de la vegetación

¿Quiénes son estos espíritus diabólicos? y ¿cómo controlan la realización del wayñu? Como Olivia Harris ha señalado, estos espíritus diabólicos de la muerte acompañan no sólo al wayñu sino al ciclo entero de la vegetación durante el tiempo productivo, que es la estación lluviosa: la música del pinkillu "es una forma de endecha y así no ofende a los muertos cuya cooperación es imprescindible para hacer fructificar los sembradíos" (Harris, 1983: 144).

En Qaqachaka, existe una compulsión similar a tocar las flautas llamadas pinkillu durante la época de florecimiento, porque se cree que éstos atraen la lluvia.¹⁶ Por esta razón, los mayores del ayllu controlan cuidadosamente su música. Se quejan cuando los jóvenes en las estancias dispersas andan "secos". Comentando que la lluvia no está llegando, los mayores obligan a los jóvenes a tocar las flautas y hacer wayñus, en los días buenos de los jueves y los sábados, por la tarde.¹⁷ La gente mayor dice que su meta no es solamente traer la lluvia, sino hacer alegrar a los surcos y a la vegetación que crece en ellos. Aunque no bailan el wayñu, tienen que tocar los pinkillu s y cantar los wayñu kirkis. Ellos aconsejan a las chicas no cantar los tuna kirkis, "porque es la estación lluviosa".

Doña Lucía nos explicó la naturaleza de la relación entre los muertos y la vegetación nueva y el rol que desempeñan los espíritus diabólicos. Ella describió como los muertos "empujan los cultivos nuevos desde el mundo de adentro", y cómo los jira mayku espíritus diabólicos que giran, están subsecuentemente presentes en las puntas crecientes de la nueva vegetación. A modo de ilustrar este punto, presentó una serie de analogías entre la vestimenta de estos espíritus diabólicos y el proceso de cultivo de las plantas de la papa:

"Como la floreciente vegetación verde en esta época del año, las kirkir imilla usan polleras verdes: ch'unq'a pullirani y mantas de carmesí: panti awayu y llevan sombreros de blanco y rojo: janq'u sumiruni, wila sumiruni y duraznos verdes, los frutos redondos de la papa llamados mak'ank'u."

Ella describió cómo las canciones a estos espíritus diabólicos es análoga a la preocupación del movimiento en espiral de las puntas de crecimiento y con los implementos apuntados, tales como la punta de la reja, las puntas de sus banderas, o las puntas de las plantas de la papa, las 'banderas' blancas y rojas, las flores que guían el crecimiento del resto de la planta.

Estas puntas impulsadoras del crecimiento de la floreciente vegetación son consideradas como un aspecto vital de la energía de la planta, llamada ch'iwi : "sombra" o axayu en aymara. Es considerada como la envoltura más exterior, que envuelve a otras envolturas del alma en su interior. Los diablos girantes no sólo son los guías del espíritu de las puntas crecientes de la vegetación que está verdeando sino de una variedad de otros implementos punteados. Son los guías del espíritu del tejido como actividad y hay muchas analogías en las canciones del wayñu entre el movimiento de las puntas del crecimiento de las plantas, o la reja que guía al trabajo agrícola de los hombres y el movimiento de las puntas que guían, la lanzadera o apretadora, que controlan el proceso del tejido (ver también Arnold 1987, s.f.).

Los wayñus llamados "canciones de la chacra": yapu kirkis en aymara, cantados en esta época del año, son repletos de alusiones al tiempo de florecimiento, p"aqar timpu, cuando los jira mayku llegan al ayllu agitando sus banderas blancas y los cultivos, floreciendo en las chacras, agitan sus banderas de color también:

Kunakamakiw jut"anjta,	¿Puramente qué estoy viniendo?
puxpu puxpukamakiw jut"anjta.	Puramente banderas blancas estoy viniendo.

Analógicamente, los colores de las figuras de los tejidos se comparan con las flores coloreadas de los cultivos que crecen en las chacras. La lluvia que que baja de los cerros por los surcos, regandolas plantas, es también mencionada en las canciones, como si regara los versos y así les diera un mayor poder de fertilidad: :

Sukay yapu, sukay yapu,	Campo surcado, campo surcado,
aka wayñu ancha yapata.	Este wayñu es demasiado aumentado.

Esto es como si los jira maykus, bajando de los cerros altos, regaran los versos del wayñu con su poder acuoso. Luego, cuando son finalmente despachados del ayllu, los jira mayku retornan otra vez a los cerros altos, o a las puntas de las banderas:

Saxrarus sarpan qullurus sarpan.	Que se vayan hasta el diablo,
	que se vayan hasta los cerros.

o Wantir puntar tanpan.	Que se vayan a la punta de la bandera.
-------------------------	--

En el período final de su desarrollo, desde el miércoles de Ceniza hasta el domingo de Tentación, se cantan las canciones especiales, los jira mayk kirki. A diferencia de los wayñu kirkis, éste es un género de canción que nunca cambia. Tiene el refrán repitente:

Achay sita, p"aqay sita, Siñura Santa Sinisã, una línea difícil de interpretar, pero que parece referirse a un retorno cíclico a los orígenes. Se dice que Achay sita se refiere a la estrella del amanecer y p"aqay sita a un lugar de origen, posiblemente una referencia a las paqarinas, un término relacionado que también describe un lugar de origen, por ejemplo el de un ayllu. Siñura Santa Sinisã es la "Señora Santa del miércoles de Ceniza".

Mara jich"äma tatalay, kikparakiw wanqisjamay
Achay sita p"aqay sita, siñura santa sinisay
Sarxañani tanxañani, siñura santa sinisay
Lamararu tanxañani, siñura santa sinisay.

El próximo año como ahora, tatalay, te ofreceré igual la misa,
Dime "alba", dime "luz", Señora Santa Ceniza,
Vámonos, vámonos, Señora Santa Ceniza,
Vámonos al mar, Señora Santa Ceniza.

Doña Lucía nos explicó cómo el ciclo productivo del crecimiento vegetativo, acompañado por los jira maykus, dura solamente desde la Fiesta de los Difuntos hasta Carnavales, "cuando finalmente se cansa, los vientos fríos comienzan a soplar y la helada comienza a ponerse". Las sirinas, también, están presentes en el ayllu solamente durante este período del tiempo y deben retornar al mar, lamara, en los lagos negros de los cielos, o a sus estrellas apropiadas, "estrella sirina": sirin istrilla o "estrella del mar": lamar istrilla, las estrellas en las nubes negras de la Vía Láctea.

2.3 Ciclos de las canciones

Los ciclos de las canciones del wayñu a través del tiempo tienen analogías con los ciclos de los almas, según la metafísica andina y con la apariencia estacional de sus manifestaciones espirituales como los jira mayku, los espíritus diabólicos que bailan. Estas analogías también son mediadas por el lenguaje del tejido, en este caso uno de envolturas tejidas.

Las canciones de última moda, cantadas por la última generación de imillas, nuevas desde las sirinas, son llamadas "canciones nuevas": machaq kirki. Aquellas que ya tienen tonos y versos muy familiares, kirkis del 'hit parade', música de éxito de los últimos años que todavía se tocan, son llamadas murqu kirkis: "canciones usadas", o canciones de antes. Mientras que las canciones antiguas, aquellas de varios años atrás, son llamadas "canciones andrajosas": t"ant"a kirki, o solo "canciones de las abuelas": awil kirki. La gente queja cuando las jóvenes, especialmente ellas que ya tienen sus maridos y no tienen tiempo para agarrar las canciones de la última moda, cantan estas canciones de las abuelas en la pista de baile de la plaza.

Hay, sin embargo, un reciclaje inevitable de estas canciones antiguas, especialmente aquellas que han sido gustadas en su época. Los Qaqs dicen que las sirinas reviven a estas canciones antiguas después de un tiempo, haciéndoles retornar “como si revivieran desde la muerte”. Hay, en realidad, una analogía clara entre el ciclismo de estos tonos antiguos y familiares y el ciclismo de las almas. Una familia que ha perdido uno de sus miembros en el último año se dice que tiene “un alma nueva”: un machaq alma en aymara, mientras una familia que ha perdido a alguien hace dos años se dice que tiene “un alma usada”: murqu alma. Y una familia que perdió un miembro hace tres años o más se dice que tiene “un alma descalza”: tiskalsu (del castellano “descalzo”), o, alternativamente, “un alma andrajosa”: t’ant’a alma.

Así estos términos para el ciclismo de las almas son exactamente los mismos términos usados para el ciclismo de las canciones en el ‘hit-parade’ de Qaqachaka. Son términos relacionados con el usar y el desgastar de la ropa (ver también Arnold, 1988: 371ff.). Además son también términos relacionados con el desgaste de la vestimenta de los jira mayku espíritus de los muertos desde su primera aparición en el ayllu al comienzo de la estación de la lluvia hasta su partida al final de Carnaval. Es como si cuando la vida partiera se desenvolviera como una piel tejida sólo envuelta temporalmente alrededor del espíritu humano,¹⁸ y como si estas varias edades de la canción constituyeran una especie de ‘música espiritual’ andina, llevando por turno una relación con estas envolturastejidas(verFig.1).

Ciclos de la música del alma			Ciclos de las almas		
Canciones nuevas	machaq kirki	Machaca	machaq alma	Almas nuevas	1er año
Canciones usadas	murqu kirki	Murqu	murqu alma	Almas usadas	2do año
Canciones viejas	t’ant’a kirki	T’ant’a	t’ant’a alma	Almas andrajosas	3r año
Canciones de abuela	awil kirki	tiskalsu		Almas descalzas	

FIG. 1 LOS CICLOS DE LAS CANCIONES Y DE LAS ALMAS

2.4 Ciclos de la vida: el camino del tejido y el canto llamado jaynu.

Al comienzo hemos cometido el error de preguntar a las mujeres mayores sobre el significado de algunos versos y formas de danza del wayñu que nosotros habíamos

observado en varias ocasiones en Qaqachaka. De pronto nos dimos cuenta, por sus repuestas, que tales realizaciones de verso y danza no eran más una parte vibrante de su propia realidad. Como en el Occidente, las canciones y danzas de Carnaval son en primer lugar elementos de cortejo entre jóvenes. Se dice que la gente joven sigue un camino y la gente mayor otro, aunque hasta estos dos caminos distintos describen expresiones del tejido.

Una joven se inicia en el camino femenino del tejido y el canto, camino llamado jaynu término del tejido para el pequeño palo delgado o caito que actúan como guías de la trama en las figuras complejas del tejido llamadas salta.

Las jóvenes comienzan a hilar y tejer tan pronto como son suficientemente fuertes para agarrar y manipular los implementos del tejido (ver Arnold, s.f.). También comienzan a escuchar seriamente las últimas canciones cantadas por sus hermanas mayores y sus tías, en casa. Desde los cinco años en adelante, ellas van con las tropas de max'tas y palachus a las p'axchas donde las sirinas moran y a la edad de diez ya son cantantes habilosas e incansables. Sin embargo, como norma, ellas no debutan en la pista de la plaza frente al público hasta que tienen quince o dieciseis años de edad.

Aprender los wayñus siempre incluye un juego de intercambios. Las jóvenes aprenden la mayoría de sus primeros repertorios de canciones cuando están pastando en los cerros, escuchando a sus mayores. Las palachus mayores, por turno, llevan a las jóvenes hasta los cerros y las animan en ambas actividades. Doña María recuerda como ellas le decían:

"Tejelo así, vamos juntas al wayñu. Tienes que tejerlo así. Vamos a bailar el wayñu. Apurate en ser palachu. Ahora tu debes escoger éste, ahora debes decir ésto".

Otro acuerdo hecho entre las chicas que quieren aprender a tejer y sus compañeras mayores es una compartida de labor recíproca, llamada ayni o algunas veces mink'a. "Te enseñaré", dicen, "anda a pastar mis animales y luego te enseñaré". Las chicas van a pastar los animales de sus amigas mayores, mientras que las mayores tejen una sección compleja de su tejido. Tal acuerdo se recuerda muchos años después en las palabras de sus primeras canciones al público. En su debut en la plaza, ellas cantan cómo ellas han dejado sus animales al cuidado de alguien, en la forma de labor recíproca llamada mink'a:

Aka supay wayñu kasu,
maynir qarwañas chinkatata,
Aka supay wayñu kasu,
maynir uwijñas mink'ata.

Acaso este diabólico wayñu,
hasta mi otra llama está amarrada,
Acaso este diabólico wayñu,
hasta mi otra oveja está dejada a otra.

Igualmente los chicos llevan consigo guitarras y flautas desde pequeños. Después de romper varios instrumentos y, a la edad de unos diez años, ellos son tocadores competentes y pueden formar parte de las tropas musicales en las fiestas religiosas, aunque ellos tampoco hacen su debut en la pista de la plaza hasta que son adolescentes. Se dice que, igual que las chicas, aquellos que tocan bien sus instrumentos, tocan de acuerdo a su jaynu.

Otros juegos de intercambio por género tienen lugar después, durante la ejecución de los wayñus, cuando las chicas prometen dar ciertos tipos de textil que ellas han tejido, tales como mantas, sujetadores de cintura y aún chompas modernas que ellas han hecho comprar, a cambio de un acompañamiento musical de sus parejas jóvenes. El tema de estos intercambios aparece en los wayñu kirkis:

Tuka tuka charanguituy,
asusina sawsisitay
uka llijlla pagasqayki,
asusina sawsisitay.

Toque toque charanguito,
azucena, saucisitay,
Te voy a pagar esa manta,
azucenā, saucicitay.

Hasta el simple intercambio entre el acompañamiento musical y los versos cantados es considerado como una relación de ayni: "Tú tocas y yo cantaré", dicen, "es como ayni." Cuando un joven toca bien, guiado por su camino tejido de jaynu, las chicas también cantan bien. Pero, si él rasca nomás su instrumento, pues las chicas tampoco toman en serio su música.

Las chicas que cantan y tejen bien son altamente estimadas por estos jóvenes galanes: wali q'ayatānay, les dicen en aymara y las chicas saben que una buena ronda de canciones las proveerá también de un festín de regalos de pan, dulces y naranjas. Los jóvenes les dicen en sus versos qué bien tejen ellas, como en este verso referida a una sobrefalda, llamada axsu en quechua y urk'u en aymara:

Axsituyax axsituyax, suma axsituyax
aksitoyax aksitoyax, sumajta awanki.

Mi axsito, mi axsito, mi bonito axsito,
aquisito, aquisito, qué bonito tejes.

2.5 Ciclos del aprendizaje

Existe una diferencia por género en el proceso cognitivo del aprendizaje tanto de los versos como del arte de tejer. Se dice que las chicas aprenden a tejer y cantar "en sus corazones", mientras que los jóvenes aprenden "en sus cabezas" ¹⁹(ver también Arnold, en prensa). Pero ambos géneros expresan sus habilidades en términos propios del tejido. Un rango semántico de términos para el acto del aprendizaje, se deriva del verbo aymara "agarrar": katuña.

Otro rango semántico de términos para la habilidad de crear bien una canción o una danza viene del verbo aymara "arrojar": jaqt'aña. Por ejemplo, doña María se elogió por cuán fuerte cantó cuando era chica pastando sus animales en los cerros, tanto así que su papá le dijo orgullosamente: "Tú siempre debes arrojar tus canciones así, hija, carajo!".

Cuando ellas cantan de veras, dicen que ellas "ponen" (uchaña) las diferentes ideas en sus corazones dentro de la canción. O dicen que ellas "sacan" (apsuna) las ideas, o las palabras (arsuña), desde sus corazones. Las mujeres que son las mejores cantantes, con la mejor habilidad de hacer versos, son llamadas suma chuyma: "buen corazón" incluso alax chuyma: "corazón en alto". Son aquellas mujeres con los mejores recuerdos y mejores pensamientos: wali amta. El verbo que describe el acto de agarrar ideas en el corazón y meditarlos es lap'iña en aymara. Dicen que ellas "ponen sus ideas, aquellas que ellas agarran en sus corazones", y luego ellas solamente los aumentan.²⁰

Para las mujeres, este juego semántico de expresiones relaciona con la idea de que todo es recibido en sus corazones "como un ovillo envuelto ajustadamente (muruq'u)". "Aquellas con las mejores memorias son capaces de amarrar ahí sus ideas", dicen, usando el verbo aymara chinuña, el cual se refiere al acto de amarrar y también de bobinar los caitos del urdimbre sobre el telar. Chinu es término de tejer para cada par de caitos de urdimbre. "Pero", ellas aumentan, "para aquellas sin recuerdos, el viento sólo se lleva sus ideas". Cuando las mejores cantantes exteriorizan sus recuerdos por medio de una canción, ellas dicen que el ovillo "se desata (jalalti), desata como si estuviera lista para ser torcelada (k'antiñataki)". Cuando ellas toman, dicen que es como si el ovillo se desembobinara y así surgen las canciones. "Salen de por sí nomás, somos capaces de cantar ésto y aquello, ahora ponemos ésta, después ponemos aquella, diciendo, el ovillo se desembobina".

Al describir el desenvolvimiento de los versos del wayñu de sus corazones como el desembobinamiento de un ovillo de caito, las mujeres jóvenes usan otra analogía: aquella de un textil específico que se desata de una esquina. "Cuando cantamos, es como si nosotros comenzáramos a desembobinar la esquina (wit'u) de una inkuña", ellas dicen, refiriéndose al textil pequeño y rectangular usado por las mujeres para envolver sus hojas de coca. "podemos escoger ésto, ahora viene aquello", ellas dicen, usando el mismo verbo aymara: pit'aña, como aquel usado para escoger los caitos en el telar cuando ellas tejen las figuras llamadas salta. Dicen que aquella canción "se desata" y luego otra, su corazón suena p'ax y los versos les vienen uno tras otro, así que solo juntan las palabras. Sólo las levantan (aptajiw), como las figuras del tejido llamadas salta.²¹

Los jóvenes, también, relatan con orgullo cómo sus corazones "se abren" cuando bailan el wayño y ellos tienen el chance de atraer a una chica. Dicen que cuando ellos bailan el wayño sus corazones se ponen contentos y suavizados. "¡Ahora he entrado a la fiesta!" se elogian orgullosamente, "he bailado el wayño, hasta he bailado con las imillas, carajo, he comprado mi vestimenta y guitarra ". Ellos aprovechan esta oportunidad para cantar acerca de las conversaciones que ellos han tenido ya con una cierta chica en los cerros y cantan cómo ellos la agarraron, a una hermana con lindas figuras de salta, y nunca la van a soltar.

Las mujeres mayores recuerdan con nostalgia esta habilidad de tejer, cantar y cortejar de la gente joven : "Cuando se tiene tiempo cualquier cosa sale. Se puede hacer cualquier cosa, se tiene iniciativa". Dicen que la gente joven tiene "corazones livianos, manos y pies y bocas livianos. Cualquier cosa es posible y cualquier cosa parece clara. Sus corazones se abren y suenan p"aq p"aq. Se levantan como flores. Cuando una es joven todo crece par arriba. También lo hace el corazón". "Pero", ellas se quejan, "cuando una se envejece su corazón se vuelve pequeño, se va para adentro y se seca. Se pierde".²² Desde el matrimonio adelante, las mujeres mayores son prohibidas cantar en público, con excepción de Carnaval, y en su lugar ellas deben tomar otro camino, el camino de las abuelas y de los abuelos, llamado awil achach t"ak"i. T"ak"i es otro término del tejido para cualquier diseño de camino en las figuras de salta de un textil.

3. Parte IV: LAS FIGURAS DEL TEJIDO

3.1 Las figuras escondidas

Algunos estudios nuevos han comenzado a enfocar la importancia de las figuras del tejido como artificios estructurantes en la lengua aymara. Huanca (1989), por ejemplo, ha mostrado cómo las oraciones aymaras pueden ser estructuradas por un patrón de entrelazar para formar lo que él llama "oraciones entrecruzadas". Y Yapita (1992) ha examinado la manera en que partes íntegras de estas oraciones entrecruzadas pueden desaparecer totalmente dentro de la tela del habla. Estas "oraciones escondidas" pueden reaparecer más tarde, o el sentido de la oración es entendido implícitamente por los hablantes del aymara que están acostumbradas a estos artificios estilísticos del habla aymara (véase también Arnold y Yapita, 1992).

De la misma manera, otros estudios han comenzado a mostrar el isomorfismo entre las figuras del baile andinas y su música acompañante con varias técnicas del tejido y del trenzado, como si fueran expresiones fundamentales de la sociedad andina (Stobart, 1987: 86; Van Kessel, 1982). Van Kessel ha analizado las estructuras del baile realizadas por los conjuntos profesionales del baile en la región del norte de Chile. Trabajando con las analogías escogidas de las técnicas de los hombres para trenzar

sus hondas y sogas, en lugar de las técnicas del tejido de las mujeres, él anota la simetría bilateral predominante en la sección central de una honda trenzada y el esquema mínimo de unos 16 caitos componentes en su formación. Luego estos 16 caitos son divididos en 4 grupos distintos que pueden ser trenzados juntos en combinaciones diferentes en la formación cruzal que constituye el patrón del trenzado de los extremos de las hondas.

Van Kessel compara estas formaciones mínimas con la organización tanto de los conjuntos de baile y las tropas de los músicos como de sus 16 músicos divididos en 2 o 4 grupos. Luego analiza los diferentes tipos de figuras típicas de baile que él ha observado, basados en principios como la bilateralidad, cuatripartición y la complementaridad recíproca, expandiendo su análisis para incluir comparaciones con formaciones similares en los patrones más amplios de la cultura andina: en los trabajos comunales, en el sistema de turnos de las autoridades, en los patrones de las batallas rituales, en la organización del espacio ceremonial, en los sistemas del riego etc..

Los wayñus de Qaqachaka son una forma más colectiva de baile con patrones y estructuras menos formales y en referencia al discurso de las mujeres sobre aquellos, según sus técnicas del tejer, en vez de las técnicas del trenzar de los hombres. Sin embargo, hay un punto interesante citado por Van Kessel, y que es igualmente relevante aquí. Al examinar las técnicas más complejas del trenzado de las hondas, aquellos que usan hasta 72 caitos, Van Kessel menciona cómo, en este caso en particular, algunos de los caitos colorados desaparecen de vez en cuando, dentro del trenzado, funcionando "como si fuera su alma"... "para emerger nuevamente cuando el diseño requiere que su color reaparezca" (Van Kessel, 1982: 305; Peronard, 1979).

En la siguiente sección, vamos a sugerir que los jira mayku de Qaqachaka, aquellos espíritus diabólicos de guerra, los portadores de hondas y banderas, preocupados con las puntas del crecimiento, con los implementos puntuados, las guías espirituales de la práctica del tejido, juegan una función semejante a las oraciones escondidas del habla aymara y de los cordeles que desaparecen dentro de las hondas, apuntando al camino en el corazón del wayñu en la pista de baile en la plaza.

3.2 Tejidos nuevos para los wayñus nuevos

Finalmente son reveladas nuevas saltas en los tejidos, aquellos que han sido guiados por sus patrones espíritus diabólicos, son finalmente reveladas sobre la pista de baile de la plaza en el gran finale del wayñu grande en las fiestas de Concepción y Carnaval. Proveen los motivos estructurales de los versos del wayñu, las figuras del baile y su movimiento.

El wayñu grande tiene varias funciones sociales y no se puede rechazar la participación. La gente joven del ayllu es obligada a bailar por las autoridades del ayllu, quienes usan chicotes para este propósito. Para la gente joven, el wayñu grande es principalmente el lugar de sus estrategias de cortejo en el período de adolescencia antes del matrimonio.

Para una mujer joven, mostrar su habilidad como tejedora es mostrar su afán como esposa. Además, todo el ropero de la vestimenta y joyería usado por las jóvenes en la pista de baile de la plaza va a formar una parte necesaria de su herencia o "dote", prestado como tuti en aymara, que ellas traeran a sus casas matrimoniales. Una joven que muestra en su ropa tejida que ella sabe tejer bien es muy deseada por los jóvenes en la pista de baile y de igual manera un joven o maxt'a que teje bien es un mejor esposo. Sus padres les dicen a los jóvenes, "van a celebrar, van a disfrazarse para el wayñu," palabras que más tarde se integran en los versos de los wayñus.

Las imillas vienen a la plaza vestidas a la última moda, con nuevas plumas de avestruz (suri p'uru), o con sus contrapartes teñidas con acrílico, puestas en las bandas ornamentales de sus nuevos sombreros blancos, dentro de las varias cintas coloradas (sinta) que bajan sobre sus hombros. Usan una, o quizás dos chompas en colores vistosos, amarradas adelante con ganchos brillosos (yawri). Usan otras horquillas brillosas en sus cabellos en la parte delantera y largos amarraderos trenzados (tullma) cuelgan atrás, con los colores del arco iris. Usan nuevas polleras (pullira) de tela acrílica vistosa, que los varones han comprado para ellas en Llagua, o en la feria local de Challapata.

Estas polleras amplias, son decoradas abajo con una rueda de flores, aves y estrellas, cosidas en appliqué. Todavía usan en sus pies abarcas (wisk'u) hechas de llantas del auto. Los jóvenes usan la misma cabézada, pero abajo usan sus chaquetas nuevas de color (chakita) hechas de telas de acrílico en forma de listas, decoradas con un appliqué semejante de aves y flores alrededor de la parte de abajo, por las solapas y la de atrás. Pero ellos usan la última moda de blue-jeans con 'kits' en sus pies.

La gente mayor lamenta el hecho de que ahora la mayor parte de sus atavíos festivos son comprados. Suspiran con un sentido de nostalgia porque hoy en día es el "tiempo de plata" (qullqi timpu), mientras que antes era "tiempo de hacerlo" (lurasin timpu). Esto es evidente en el hecho de que, en los últimos años, las únicas piezas de ropa hecha a mano para el wayñu, aparte de las tullmas que las jóvenes usan amarradas en sus trenzas, son las dos bufandas (wup'anta) de los jóvenes, usadas atrás en forma de asentadera alrededor de sus cinturones así como, las dos mantas, o awayu, que las jóvenes usan de una manera distinta para el último wayñu de la fiesta de Concepción. Esos nuevos tipos de vestimenta no son usados, sin embargo, durante la fiesta principal, cuando las imillas prefieren expresar el poder económico de sus parientes en el mercado, con sus piezas de vestimenta comprada.

Según la gente mayor, estas pocas piezas de ropa son los vestigios de una tradición mucho más antigua, que consiste en mostrar todo un ropero de vestimenta tejida durante el curso de la fiesta como una parte necesaria del repertorio de una novia o novio potencial. Doña Lucía recordó cómo, una vez, era costumbre de hilar día y de noche:

"Se hilaba hasta las primeras horas del amanecer. Ahora la gente joven ya no tiene la capacidad más de alcanzar a esas actividades. Las hiladoras habilosas siempre tenían un ropero lleno de ropa, con sujetadoras de cintura tejido (t'isnu), un camizón tejido (allimilla), y una sobrefalda tejida (urk'u). Hasta las abarcas de cuero que ellas usaban eran hechas de sus propias ovejas o llamas. Solamente sus sombreros de lana se tenía que adquirir. En tiempos antaños, sólo aquellas que no sabían hilar y tejer entraban a la pista de baile con sus vestimentas andrajosas".

Ella se queja: "la mujer moderna, las mujeres y jóvenes amazotadas, las it'ur warmis y it'ur palachus, aquellas que no saben hilar ni tejer bien, se observa por el hecho que todo lo que ellas visten está hecho de lana acrílica comprada".

Ella critica ácidamente los pantalones celestes (blue-jeans) y las chaquetas verdes de ésta generación última de la juventud masculina 'las guaguas que vienen después', recordando cómo los hombres de su tiempo usaban todo un ropero en la fiesta, de pantalones con varios botapiés doblados, uno sobre otro con colores alternados, con pantalón blanco abajo y luego pantalón negro encima, un par blanco y luego un par negro, hasta la rodilla. Así bailaban puestos por lo menos con tres o cuatro pares de pantalones, todos de bayeta que ellos mismos hilaban, tejían y cosían. O ellos ingresaban en cada una de sus entradas a la plaza usando diferentes pares de pantalones. Algunos de ellos hasta bailaban cargados por lo menos con unas siete bufandas tejidas por ellos mismos. Y había la costumbre general de tener por lo menos unos tres chaquetas: uno rojo, uno blanco y uno negro, que, una vez más, usaban en cada entrada separada en la pista de baile de la plaza.

Sin embargo, a pesar de tantas quejas de la gente mayor, las habilidades técnicas de teñir en color y tejer las elaboradas saltas todavía juegan una parte vital en el repertorio del wayñu, en las ropas que usan, en el contenido semántico de los versos del wayñu y en los patrones de la coreografía de las formas del baile. Además, las analogías recurrentes en el proceso de cognición para aprender tanto las saltas como los versos del wayñu continúan puntuando el discurso vernacular de las mujeres.

Por ejemplo, las imillas dicen que ellas agarran a las saltas "en sus corazones", de la misma manera que ellas agarran en su corazón los rimatus, las armonías y versos vocales que acompañan al baile del wayñu. Las imillas dicen que ellas usan el color rojo

en las pampas llanas de sus awayus festivos para que ellas puedan "alumbrar a sus corazones". El rojo es un color que las "levanta", que "llena a su corazón con luz y las hace florecer."²³ De igual manera, ellas tejen los colores verde o rosado en sus awayus festivos, porque estos colores les permite "vivir bien y tener buen camino".

También existe una función social precisa de identidad en el despliegue de los nuevos tejidos en la plaza. Las tropas de bailarinas y músicos de cada estancia entran de acuerdo en la combinación de su vestimenta, hasta el más pequeño detalle. Tropas enteras de imillas aparecen iguales, vestidas con polleras verdes y chompas de color rosado vistoso y tropas de max'tas todos iguales, jóvenes con pantalones celestes de blue-jeans y kits, inundan a la plaza. Los de la parte de arriba del ayllu son identificables por su uso mayor de lana de alpaca en los colores naturales como ch'umpi, mientras que los de abajo deben contentarse con lanas acrílicas en rojos y verdes vistosos. En Carnaval, las solteras pueden distinguirse de las casadas por el número de ganchos (yawri) que ellas llevan para prender sus tejidos adelante. Las solteras llevan un gancho solamente y las casadas usan dos, uno a cada lado.²⁴

3.3 Canción de las ropas

Un género de canciones que acompañan a los bailes del wayñu se llama "canción de las ropas": isi kirki, porque su inspiración se deriva del ropero de vestimenta usada por los bailarines en la plaza. Los versos pueden ser improvisados en el lugar, inspirados por estas ropas, o ser escogidos del largo repertorio que ésta posee. Doña Lucía trataba de recordar algunas de los versos populares de su tiempo: "Las imillas cantan acerca de las plumas (p"uru) colocadas en los sombreros de sus parejas:

P"uruni p"uruni, sayani sayani,	Con plumas, con plumas, va a parar, va a
	parar,
p"uruni p"uruni kuna p"uruni	con plumas, con plumas, ¿Qué plumas?
p'isaq p"uruni	con plumas de perdíz,
yaqa yaq p"uruni.	con plumas de yaqa yaqa.

o de las cintas coloradas (sintas) que cuelgan de éstos:

Sintani sintani, kuna sintani	Con cintas, con cintas ¿Con qué
	clase de cintas?
atux kuna, atux lip'ich,	¿Qué zorro? cuêro de zorro, dicen
ukat tapt'ata sintani	luego, cubierto de cintas dicen
sumiru sumiru, sumiru kupay	sombrero, sombrero, de copa con
manta.	ribete

o de los sombreros (sumiru) :

Sumiru kupanayux kunāma sintayux.

"En la copa del sombrero, cómo está puesta la cinta?"

Las mujeres mayores, como doña Lucía, recuerdan cómo antes no había ni plumas solamente las cintas coloradas. "Ahora, cualquier cosa entra! Se creen que es la influencia de leer y escribir en la escuela.

Un refrán de una canción común de la estación seca, un tuna kirki menciona las mantas de tres colores de las mujeres:

Kinsa kulur manta, Tarija pampa.

Manta de tres colores, Tarija pampa.

Las mujeres cantan a las chaquetas de los hombres, a sus pantalones y sus ponchos, con sus diseños de listas:

Lista punchu, lista punchu,
aka wayñu ancha lasta.

Poncho listado, poncho listado,
Este wayñu es una lastima.

Y los hombres cantan a las polleras de las mujeres, a sus bordes ornamentados, a sus abarcas, delicadas como papel, que están en peligro de desgastarse, en la plaza:

Tukuspanay tukuspanay,
suma papil wisk"us tukuspanay.

Que se gasta, que se gasta,
hasta las buenas abarcas de papel
que se desgasta.

Los amarradores de cinturón, llamados apsu t'isnu, son otros elementos que aparecen en los versos de los wayñus. Apsu es un término del tejido que describe las saltas más complejas, aquellas con muchos caitos y hasta unos once pares de lizos. El verbo apsuña : "sacar afuera" es un término usado para sacar las imágenes de las saltas del corazón, para luego atarlas en las canciones de los wayñus. En Carnaval, solamente los más complejos de los apsu kirkis son cantados. Sus versos mencionan las saltas individuales dentro de los t'isnus: como siyanu: flor silvestre que "anda de un lado a otro", o aywiskitu: camino que serpentea, como las sendas en las lomas donde andan los animales, o layra aywi: "camino de ojos":

apsu t'isnu, apsuy t'isnu,
aka silla mallq'ay apskañspa.
siyan t'isnu, siyan t'isnu,
aka sayjir t'isnu.

Cañidor decorado, cañidor decorado,
se sacaría esta garganta aguda.
cañidor siyano, cañidor siyano,
este cañidor que está parado.

Casi todas las vestimentas son mencionadas en las canciones en una forma u otra. Al cantar, las cantantes también se inspiran en las saltas individuales de los tejidos, aquellas saltas tejidas dentro de, o bordadas sobre las ropas que ellas están presenciando. Ellas observan las saltas cuando bailan en círculo en la plaza. Si ellas ven la salta de un zorro, entonces canta al zorro. Si ellas ven la salta de cóndores, o pares de cóndores reflejados en las saltas, entonces cantan a los condores, a las perdices, las aguilas, los zorro-perros rojos hasta a los venados, si ellas los ven en los diseños tejidos:

Kunaray jutANJI, kunturichim jutANJI

¿Qué está viniendo?

Cuidado el cóndor está viniendo.

ch'iqanichim jutANJI.

Cuidado él con alas está viniendo

Kunarä jutANJI, yutuchamay jutANJI

¿Qué está viniendo?

Quizás es la perdíz que está viniendo,

kunarä jalaNji, pakalicham jalaNji.

¿Qué está corriendo?

Quizás es el aguila que está viniendo.

El lenguaje del tejido del wayñu se vuelve más elaborado y de mayor escalá, cuando los bailarines individuales hacen parejas prospectivas. Las imillas cantan sobre el cambio analógico entre hilar un caito simple de color carmesí, mayormente una actividad nocturna, a torcelar un caito doble, una actividad diurna:

Panti qapus qapxañaspa,

Habría que hilar hasta la rueca con el color carmesí

panti k'antis k'antxañaspa.

habría que torcelar hasta la rueca con el color carmesí.

De hecho, todo lo que está hilado o torcelado se vuelve canción.

3.4 Los textiles cantados

La música que acompaña los versos y los bailes del wayñu está en doble o en cuádruple tiempo, mayormente con la forma AABB, pero con cierto grado de sincopación. Los versos del wayñu siguen esta forma musical. Son mayormente cuartetos de seis u ocho sílabas, divididas por un refrán repetido. Los pareados forman la estructura semántica clave. Pero, también es claro que el verso del wayñu es análogo con la estructura de ciertos textiles y sus diseños llamados saltas.

Mannheim y otros, trabajando con quechua-hablantes, han observado que los wayñus son regularmente rítmicos y organizados por estrofas, con los textos de las canciones organizados en coplas semánticamente emparentadas: dos líneas diferentes, o bien dos idénticas juntadas por dos raíces de palabras que alternan y están relacionadas semánticamente. Las raíces son un par mínimo que puede ser reorganizados alrededor de diferentes ejes de simetría como los diseños de los tejidos (Mannheim, 1986: 60, 1990).

Sin embargo, en la mayoría de los ejemplos aymaras citados aquí, existe más un juego de sonidos orales sobre las raíces de palabras, relacionadas fonética pero no semánticamente. Por ejemplo:

Sukay yapu, sukay yapu,
aka wayñu ancha yapata.

Surcos de la chacra, surcos de la chacra,
Este wayñu está demasiado aumentado.

Yapu es la palabra aymara para "chacra", mientras que yapaña es el verbo aymara que quiere decir "aumentar". La ambigüedad en el significado de los versos reside en el juego oral entre los dos términos fonéticamente similares pero semánticamente no relacionados. No obstante, es el mismo juego de palabras el que hace surgir otra posibilidad semántica: esto es que por medio del wayñu, los surcos de las chacras pueden aumentar su productividad. Muchos otros ejemplos juegan con esta idea de la relación fonética entre términos aymaras, quechuas y hasta castellanos, por ejemplo:

axsitu : aksito :: pequeño aksu (Quechua): (ven) por acá (Castellano).

Otros ejemplos se elaboran sobre este juego fonético, utilizando ciertas técnicas del tejido, como el juego especular y el reflejo:

Kuchar qutay, kuchar qutay,

Palma de la mano, palma de la mano,

Asusinita sawsisitay

Azucinita saucisitay,

Vamos a la Charka qutay

Vamos al lago de Charcas,

Asusinita sawsisitay

Azucinita saucisitay,

Unsiya pampa, Sak'a pampitay.

Uncía pampa, Sak'a pampitay.

En este segundo ejemplo, kuchar quta, en la primera línea, refiere a la palma de la mano que tiene forma de una cuchara, símbolo importante del matrimonio, la subsecuente labor necesaria para trabajar las chacras de la familia y la producción y consumo resultado. Charka qutay, de la línea 3, que hemos traducido como "surco de la chacra", es un juego fonético subsecuente sobre la palabra quechua chacra y el asiento de Charkas, el lugar de origen de Qaqachaka y la fuente moderna de los versos del wayñu

de los Qaqs y de su producto de maíz. Quta, la metáfora ambigua que media entre las dos líneas, significa literalmente un "lago": como la palma lacustre de la mano en el primer caso y como los surcos lacustres de la chacra en el segundo. Las dos frases claves están relacionadas a través de el reflejo del sonido:

Ku-char qutay :: Char-kas qutay

En esta misma canción de wayñu cantada en la fiesta de Concepción hace pocos años, de la cual éste es nada más que un verso, existe otro ejemplo del principio del tejido del reflejo especular en la estructura total. Hay 13 versos en total. En el verso 7, en el medio de la canción, existe un marcado cambio en la línea del refrán por lo cual las dos líneas componentes están invertidas en su orden. Así, en el resto de los 6 versos, el refrán es un reflejo, de aquel de la primera mitad de la canción (ver Fig. 2).

v. 1-6

a.....
a.....
b.....

_____ eje de simetría

v. 7-12

b.....
b.....
a.....

FIG. 2. SIMETRIA BILATERAL
Y REFLEJO DE LAS LINEAS DEL REFRAN DEL WAYÑU

3.5 Las figuras del baile

Los varios patrones de la coreografía en la plaza son relacionados por el lenguaje del tejido. Esto es evidente tanto en sus formas como en sus nombres. Pero las distintas formas de baile también tienen sus contextos cosmológicos y sociales más amplios.

3.5.1 El centro y la periferia

Hay, por ejemplo, una distinción mayor entre las formas de baile de las canciones de la estación lluviosa, los wayñu kirkis, y las canciones de la estación seca, los tuna kirkis, su ubicación precisa sobre la pista de baile de la plaza y el género de sus partes componentes. Así, los tuna kirkis siempre son realizados por pequeños grupos (qutu)

de músicos hombres y cantantes mujeres que parecen venir de un solo rancho. Además, cada conjunto de baile entra en y sale de la plaza por una esquina particular, aquella de su división del ayllu, la saya a lo cual pertenece su rancho. (Véase Fig. 3)

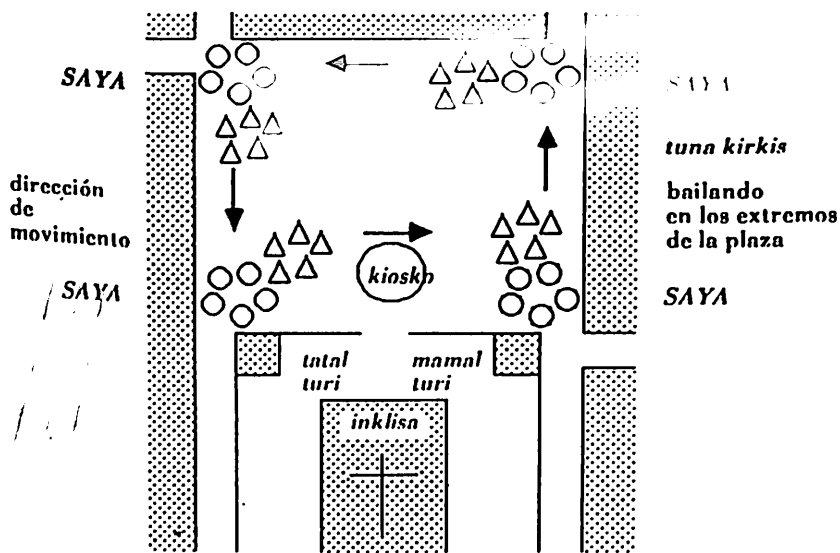


FIG. 3 TUNA KIRKIS EN LOS EXTREMOS DE LA PLAZA

Mientras están actuando sobre la pista de baile de la plaza se mueven de esquina a esquina en la plaza, de iskina a iskina, pero sujetándose a los externos. Dicen que siempre se mueven en los "extremos de la plaza", donde cantan un tuna en cada esquina. Siempre se mueven hacia la derecha. Dicen que los tuna kirkis son "puramente cholitas", porque las bailarinas son todas imillas y los músicos son todos hombres, tema que se levanta en los coros de los kirki.

Los wayñu kirkis, al contrario, fueron tradicionalmente realizados en dos o tres pequeños círculos llamados "corrales", uyus, o "giros": muyu, no en los extremos, sino en el lugar central de la plaza. Estos "corrales" del wayñu se mueven, en su propio tiempo de baile y en relación a otros grupos semejantes. Dicen que "giran por la plaza": palas muyuni en aymara. Y a diferencia de los tuna kirkis, el wayñu no parece demandar la misma afiliación de todos sus participantes al mismo rancho, ni tampoco las entradas y salidas estrictas de saya hacia la plaza.

Sin embargo, ninguna de estas categorías es rígida y las formas de baile, como los versos y costumbres acompañantes, cambian con la última moda. Los wayñus eran

acompañados tanto por las guitarras grandes como las flautas de pinkillu. Pero en los últimos años se lo ha hecho solo con el pinkilliru, el círculo de músicos de pinkillu, en el círculo interior (taypi), con otro círculo de músicos bailarines fuera, los kirkiris, o "imillas del coro" formando dos círculos concéntricos. (Véase Placa 3). Otro cambio que ha ocurrido es que el gran wayñu, aquel realizado el último día de las fiestas de Concepción y Carnaval se baila ahora en un círculo grande, llamado jach'a muyu, antes que en las formaciones de corral más pequeñas, o en el patrón anterior de dos círculos concéntricos de bailarines.

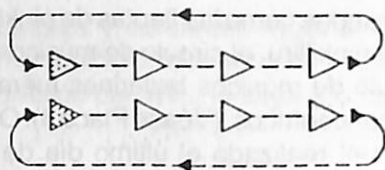
Además de estas diferencias musicales entre los tuna kirkis y los wayñu kirkis, existen también diferencias en la manera en que ellos están guiados, tanto musicalmente como en su coreografía. En los tuna kirkis, son los jóvenes, tocando sus pequeñas guitarras, que inician y guían cualquier cambio en la dirección de movimiento de la tropa, o un cambio de dirección de la tropa entera de una esquina a otra de la plaza.

Sin embargo, en el wayñu, la guía puede ser un buen músico de pinkillu en el círculo interior, pero más frecuentemente es el coro cercano de las imillas, las que cantan bien y guían a las demás. Las imillas que guían los versos del wayñu son llamadas en aymara ira : "alguien que comienza". Dicen que los hombres proveen sólo la melodía (tuna) y el ritmo con sus flautas, que el coro de bailarinas-cantantes deben seguir. Cada conjunto es distinto. Algunas tropas tocan una melodía suave y las bailarinas bailan de la misma manera, mientras que otras tocan con un ritmo más energético y los bailarines deben danzar de acuerdo con éste.

3.5.2 Apuntar el camino

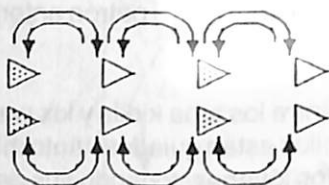
Los espíritus diabólicos humanos entran a la plaza durante los últimos días de Carnaval para ofrecer sus primicias a las autoridades del ayllu y danzan el baile del diablo. Tocando sus pututus y agitando sus banderas blancas, tienden a dar vueltas hacia la izquierda, la dirección de los muertos, en un baile con patadas. Las banderas delanteras guían el movimiento, apuntando hacia los altares, sus entradas y salidas de manera similar a otras tropas : a veces tranquilamente, y en otras de forma agresiva, para pelear, de acuerdo al lenguaje de un código complejo de los cerros.

Se mueven como una tropa en fila (siqi), como las plantas floreciendo en los surcos, cambiando su lugar ocasionalmente para dar vueltas hacia afuera como grupo y luego retornar al punto de origen, todos en fila, para dar vueltas hacia afuera alternativamente, y hacer el movimiento de trenzar llamado k'anaña. (Véase Fig. 4 y Placa 2). Primero, apuntan el camino hacia los corrales más pequeños de bailarines y cantantes del wayñu en el centro de la plaza. Y sólo cuando finalmente han acabado su baile en el centro de la plaza, comienza el gran wayñu.



apuntando el camino
con baile en fila

muyuk siqitiña



cambiando lugar

maysar maysar siqitiña



baile de trenza

k'anaña

FIG. 4 LOS BAILARINES DIABOLICOS APUNTAN EL CAMINO



PLACA 2. ALGUNOS BAILARINES DIABOLICOS GUIANDO EL CAMINO

3.5.3. El gran wayñu

Es difícil determinar el preciso momento en que empieza el gran wayñu. Los corrales más pequeños se unen poco a poco en círculos más grandes y luego, sin que nadie se de cuenta, el gran wayñu está en formación. Este gran wayñu tiene como característica un círculo interior, o quizás dos, generalmente compuesto por de max'tas que tocan sus flautas pinkillu. Algunos son los bailarines diabólicos que se han sacado su disfraz de guerrero y están escondidos en el centro del baile del wayñu.

Estos círculos interiores de músicos, los pinkillirus, se juntan mayormente con otros círculos interiores de imillas cantantes, las "imillas del coro", o kirkiris, aquellas que cantan mejor y quieren escuchar la música de cerca, para no perder el caito de la melodía (tuna ch'ank'a) o el caito de los versos. Luego, alrededor de los músicos, hay otro círculo cada vez más grande de bailarines cantantes, varones y mujeres. Algunas veces el círculo se puede romper en dos círculos separados de bailarines y luego se junta otra vez, siguiendo el ritmo de la música. O parte del círculo puede ondularse hacia el centro de la plaza, luego retornar a la periferia de la plaza, aunque tales rupturas en la formación del círculo son miradas con malos ojos.

Paulatinamente el gran wayñu crece en escala hasta incluir literalmente cientos de bailarinas entrelazadas, ocupando todo el espacio central de la plaza, extendiéndose alrededor del kiosco de la banda, con la del arco de la iglesia, en una expresión coreográfica y musical de la solidaridad del ayllu de Qaqachaka en su integridad (véase Fig:5).

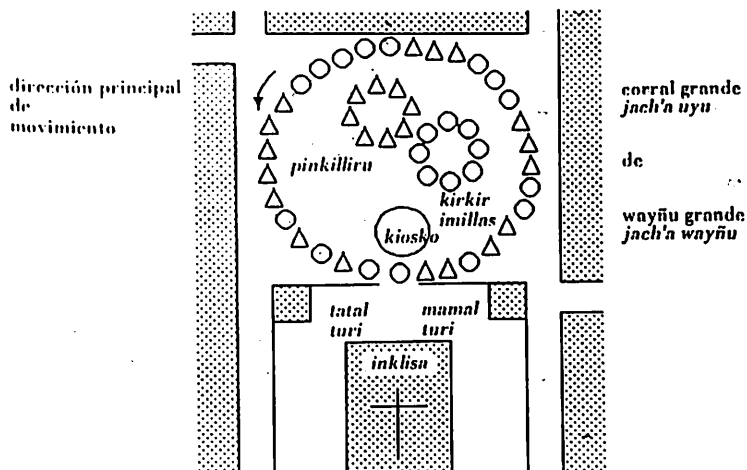


FIG. 5 EL GRAN WAYÑU EN CONCEPCION Y CARNAVAL

La razón dada para este cambio reciente de la forma de baile, de varios círculos pequeños de wayñu a uno grande, es que es más fácil controlarlo. Con la introducción del aguardiente para los bailarines jóvenes, y el mayor acceso a dinero para comprarlo, existe una borrachera general e incontrolable, especialmente en los últimos días de la fiesta. Algunos se quejan de que los bailarines, dejados solos, prefieren andar en pequeños grupos alrededor de la plaza y luego entrar a la tienda más cercana donde vende alcohol. Las autoridades han decidido entonces forzar a los jóvenes a bailar en el gran wayñu, por lo menos por un par de horas en la última tarde de la fiesta, cuando el dinero de cualquier modo ya está agotado. También fuerzan a bailar a las mironas que están alrededor del borde de la plaza y así el movimiento del círculo de baile es cada vez más grande, lo cual es controlado y observado cuidadosamente.

Cualquier alternación de género de los bailarines-cantantes que pudo haber existido en el pasado ha dado lugar a una batalla libre de auto defensa. Las chicas intentan agruparse en grupos, para defenderse de los borrachos malcriados, que serpentean alrededor de la plaza en manadas. Solo se respeta a las mujeres mayores quienes bailan durante el último wayñu de Carnaval, y aún ellas corren el riesgo de que sus tullmas trenzadas sean robadas.

En el gran wayñu, como en cualquier otro wayñu, el círculo de bailarines alrededor de los músicos torna, mayormente a la derecha (kupituqiru) pero también torna de vez en cuando a la izquierda (lluq'ituqiru). Nadie llama para el cambio de dirección, es más bien una respuesta espontánea. Los Qaqas dicen que se mueven "hacia la derecha" y luego retornan "hacia la izquierda." La derecha es la dirección de la vida, mientras que la izquierda es la de la muerte.

Cuando no hay suficientes bailarines para llenar el círculo exterior, algunos de los músicos se juntan en los vacíos, llevando sus flautas horizontalmente entre los bailarines para llenar el vacío. Este espacio extra estaba llenado anteriormente cuando los bailarines sacaban sus hondas ornamentales, sus apsu q'urawis y las hondas alcanzaban el espacio de un sólo bailarín.

3.5.4 Grupos: qutu

Cada término para los patrones coreográficos tiene diferentes niveles de significado. El término general qutu, para los grupos de bailarines en los tuna kirkis, tiene otras resonancias. Es un término del tejido para denominar una lista de color, o un grupo de elementos pequeños. También es otro nombre para el grupo de estrellas llamado las Pleyades, qullqa, un "depósito", en Quechua, o las cabrillas en castellano.

El qutu como una constelación es observado cada año como indicador del éxito o no de la cosecha, la época cuando se baila el qutu . Cuando las estrellas son claras y brillosas, se dice que la cosecha va a ser exitosa, mientras que si ellas son oscuras, entonces la cosecha va a fallar. Los bailarines también tienen que coordinar sus movimientos, hay que tener un patrón claro del baile, ellos no tienen que balancearse como borrachos uno sobre otro.

3.5.5 Corrales: uyu

El término corral: uyu, usado para las formaciones del wayñu, también tiene otras resonancias. Por ejemplo, es un término del tejido para denominar una salta común con forma de rombo. Una variante de esta salta del tejido es uyu p"aqara: "la flor en el corral". He descrito el significado social y cosmológico más amplio de esta salta en otro lugar (Arnold, 1988: 366ff.). Aquí, sobre la pista de baile de la plaza, otros niveles del significado relacionan la vida humana con los dominios de la producción de los alimentos y con los animales; todos tienen su lugar en formaciones de corrales análogos.

Por ejemplo, los "corrales" de bailarines girando nos recuerdan a las analogías multi-niveles entre la organización de la gente y aquella de sus animales. Las manadas de jóvenes zapateadores son controladas por las autoridades del ayllu con chicotes, "como si fueran manadas de llamas o toros." Además, existe una separación por género en los diferentes corrales. En muchos bailes, dicen que las mujeres "tienen su corral" y los hombres tienen el suyo, "como los animales." Ellos dicen que expresan la naturaleza del animal en la canción y el baile del wayñu, porque saltan y balan en el corral de la plaza "como los animales".

También comentan que los bailarines dentro del corral de la plaza son como las flores dentro del corral de la salta del tejido. "La flor", como término ritual, es usado tanto para las crías de los animales como para las jóvenes y los productos que florecen.

Tanto en Concepción como en Carnaval la vestimenta festiva para el baile del wayñu es una fiesta de diseños de flores. Además, en Carnaval, las bailarinas llevan en sus awayus tejidos sobre las espaldas una carga de ramas de flores, las nuevas 'guaguas' de los productos de la cosecha inminente. Cumplen el dicho de que Carnaval "es el tiempo de flores y que hay que bailar el wayñu." Doña Lucía mencionó otro dicho, que en el tiempo de flores "no hay que andar en los extremos de la plaza, hasta los casados."²⁵ Las flores tienen que quedarse en el centro del corral de la plaza.

3.5.6 Trenzar el wayñu

La realización del gran wayñu en público, llevada a cabo en Concepción y Carnaval, se caracteriza sobre todo por sus varios elementos de entrelazamiento en base a un patrón complejo de técnicas del tejido y trenzado.

Un elemento de las estructuras de entrelazamiento es el movimiento coreográfico, que es único para el wayñu. Esto es, el trenzado de manos, llamada k'anaña en aymara, el entrelazamiento alternado de las manos y los brazos eslabonando juntos el coro de cantantes-bailarines, ya sea en el baile de parejas inicial, o en el círculo grande llamado gran wayñu.

Este entrelazamiento de manos crea una pared inamovible de bailarines, que encierra dentro de su abrazo en común los círculos mucho más pequeños de los pinkillirus, los jóvenes diabólicos que tocan sus flautas de pinkillu y el círculo todavía más pequeño de las imillas en coro, las kirkir imillas, quienes guían el canto. Cualquier ruptura de la pared se repara rápido.

La única ocasión en que la pared de bailarines se rompe a propósito es en el despliegue final de los jira mayku, los espíritus diabólicos de los muertos, cuando el corazón central de los guerreros músicos disfrazados es empujado fuera del centro del círculo en el lugar de Takawa, para retornar a los cerros altos. (Véase Placa 3).



PLACA 3. EL TRENZADO DE MANOS EN EL GRAN WAYÑU DE CARNAVAL

Otro elemento del trenzado ocurre en el último día de la fiesta de la gente joven en Concepción. En una especie de rito de iniciación, una generación de la gente joven usa su ropa de una manera distinta en la pista de baile de la plaza. Las jóvenes amarran dos awayus nuevos diagonalmente en sus pechos, sujetos en cada lado con las fajas llamadas t'isnus, en un patrón cruzado llamado jaqrantasiña en aymara. Los jóvenes usan las bufandas cruzadas en sus pechos de manera semejante.

Estos elementos cruzados unen la cabeza y el corazón, el lugar primario del aprendizaje y de la memoria de las saltas de los tejidos y los versos de los wayñus. Este rito de pasaje de la juventud tiene la función social de tejer juntas las dos sendas de la substancia ancestral por género, la senda roja y la senda blanca. Dicen que marca la salida inicial de los jóvenes desde el camino de tejer los jóvenes, llamado jaynu, y su primer paso en el camino adulto hacia los antepasados y los dioses, llamado t'ak'i.

Otro elemento de entrelazamiento del wayñu ocurre en el patrón de los versos del wayñu, inspirado por la batalla de los sexos. En Carnaval, un género común de los versos del wayñu es la rima verde, llamada en aymara k'ankisiña o tuqisiña: "reñirse", considerada como una parte del género más amplio de canciones trenzadas llamado k'anaña. Aunque este género de insulto siempre ha existido, ha florecido aún más en los últimos años porque la última generación de la juventud es realmente molesta en la pista de baile. Aparte de empujar y jalar a las jóvenes que les gustan, tienen la costumbre de robar las tullmas de las trenzas, incluso los sombreros.

A las jóvenes, a su vez, nunca les faltan respuestas, porque contestan con sus insultos agudos y desafíos. Ellas explican cómo su repertorio de insultos también es "sacado de sus corazones", y les encanta el acto de reñir a los maxt'as macho machos. Unos de los insultos más comunes entre las imillas y los maxt'as se refiere al awayu usado por los jóvenes puestos en sus traseros como ch'ip'a ch'ina: "trasero bulto". Otras meramente insultan a sus parejas de baile en términos generales. La siguiente es una parte del repertorio de insultos de doña María Ayka a cualquier joven que le molesta:

Allqa misi, allqa misi,
kuskarakí markamasi.

Allqa gata, allqa gato,
Como mi paisano.

Supayas apjiristama
jiwas pasay jiwaspas,
uka jaqi jiwaspas.

¡Que se vaya hasta al diablo!
que uvas pasa, que uvas pasa,
que esta persona se muera.

Otros insultos se refieren a las voces agudas de sus parejas. El siguiente es un juego oral entre castellano y aymara:

Querería quería, aka mallq'a porquería
aka mallq'ña ¿porqué rie?

Querería quería esta voz porquería,
¿Por qué rie ésta mi voz?

O las imillas vituperan a los jóvenes por su vestimenta descuidada, sus pantalones quemados o su inhabilidad para tejer, o porque no se han preocupado en arreglarse; los comparan a otros galanes que tejen bien:

Aray jilata
ch'ulla kalsun lak"antata jilatay

Kinsa Kurus jilata
p'isqa kalsunani.

Hermano de Arriba,
su pantalón impar está quemado,
hermano,
hermano de Tres Cruces,
con cinco pantalones.

Los hombres tienen su propio juego de respuestas a los insultos. Provocan a las mujeres por turno, diciendo cómo ellos tienen la habilidad de tejer a palos por lo menos y cómo han tejido una variedad de colores en sus gorros tejidos, llamados ch'ullus, también que han buscado una mujer en todos lados:

Ch'ulu taypi pitktá taqi kulurata,
warmi taqi luwarat taqtankakirakta.

Dentro del ch'ulu, estoy tejiendo
todo color,
Estoy buscando mujer en todos
lados también.

Las mujeres les contestan con más insultos relacionados con sus aventuras, que ellos no han seguido con las habilidades propias del tejido. La última línea se refiere a la allmilla tradicional que un hombre tejía antes para su esposa y sus niñas, o imillas:

Anilláni anillani
wawanmaqa yanan imillani
anillani anillani
wawanmas jan allmillani.

El con anillos, el con anillos
ella con su guagua tiene dos imillas
el con anillos, el con anillos,
hasta ella con tu guagua no tiene allmilla.

Otro cuerpo de insultos en los wayñus de Carnaval tiene otra función social, aquella que consiste en 'trenzar' en los versos los diferentes niveles ecológicos del ayllu de la pareja. Aquellos de los niveles del ayllu más fríos, de arriba, (alaxrana) trenzan versos que mencionan las raíces y flores silvestres, como tani tani, que crecen a estas alturas, mientras que los niveles más cálidos de abajo (manq'arana) mencionan las flores más dulces, como putu putu, que crecen en las alturas más templadas. Ambas, tani tani y putu putu, florecen en Carnaval y todos, jóvenes y mayores, las usan en sus sombreros. Los de abajo cantan:

Apjirismay apjirismay,
munjirismay munjirismay
putuput pillun apjirisma.

Quisiera llevarte, quisiera llevarte,
Quisiera amarte, quisiera amarte,
Quisiera llevarte con guimalda de putuputu.

mientras que los de arriba retoman el verso, substituyendo tanitani por putuputu en la última línea. Las parejas del baile trenzan estos versos de riña en integridades más amplias, que llevan hasta el matrimonio y el entrelazamiento eventual de grupos enteros de familias que viven en las diferentes alturas del ayllu, con sus distintas flora y fauna, en una nueva red de intercambios.

3.5.7 Otros wayñus trenzados

Formas semejantes de trenzado en el baile del wayñu ocurren en otras ocasiones. Por ejemplo, después de la ceremonia del marcado de animales, o la ceremonia del cruce de las llamas, cada pareja casada que ha participado en el rito comienza un baile trenzado en el corral de los animales, siguiendo a la pareja cabecilla que ha auspiciado la ceremonia.

El hombre saca su honda ornamentada y la coloca sobre los hombros de su esposa y alrededor de su cintura, para sujetarla (q'iwtsi). Ella, de modo similar, saca su sujetadora de cintura trenzada y la pone sobre la cabeza de su pareja y alrededor de su cintura. Luego ambos cantan la canción acompañante, llamada chullump kirki: "canción del ave chullumpi", la cual se refiere a la procreación de los animales desde los lagos y ríos, más el trenzado de los dos caminos de acuerdo al género. Ellos continúan bailando en esta forma trenzada hasta que llegan a la casa de los prestes.

3.5.8 Figura y trasfondo

Ambas figuras del tejido (salta o lista) como trasfondo (pampa) proveen temas idiomáticos en los versos del wayñu, a medida que ellos se convierten en una parte integral de la realidad tejida de los patrones de la danza del wayñu.

Por ejemplo, los wayñu kirkis mencionan una variedad de pampas bien conocidas de la región, tales como Uncía pampa, Sak'a pampa y Tarija pampa, así también como la pampa de la plaza de Qaqachaka misma. Uncía pampa se premia "por sus varios corrales de oveja", y se lo recuerda mientras que el corral-plaza de Qaqachaka rebalsa analógicamente con la compañía de animales-humanos bailando y balando. Los versos del wayñu son también puntuados con referencia a aquellos lugares mágicos donde moran las sirinas, en los ríos (q'awa), sobre las orillas (mayu pata), y en los manantiales (p'uju) y cascadas (p'axchas) de los alrededores.

3.5.9 Espejismo, reflejo y repetición

La concordancia de los instrumentos musicales usada para acompañar a las diferentes tropas de baile que hacen sus entradas y salidas en la pista de la plaza es cuidadosamente controlada para que los patrones de las melodías se maticen en un todo.

En Concepción o Carnaval, algunas tropas de baile entran acompañadas de guitarras grandes, luego la misma tropa de danza puede entrar acompañada por una tropa de pinkillu. Cada maxt'a trae su propia guitarra y flauta consigo desde su estancia. Las tropas de guitarras grandes y pequeñas maticen juntas su música, como realizan los pinkillurus de grandes y pequeñas flautas. Las flautas en particular son cuidadosamente entonadas juntas cuando se las fabrica y se las trae como unidad desde el mismo lugar.

De igual manera, las vueltas de baile se mueven entre sí. Los bailarines miran los cambios de movimiento de sus rivales potenciales de manera minuciosas, y luego los imitan. Bailan, tropa por tropa, siempre observándose mutuamente. Algunas veces en el wayñu los grupos más pequeños se entremezclan en un grupo más amplio y luego se separan. O pueden "cruzarse" entre ellos. O dos tropas realizan, como reflejo, el patrón hecho por sus vecinos.²⁶

Analógicamente, los versos del wayñu cambian en relación con aquellos cantados por los grupos vecinos, o a los patrones del tejido que los bailarines-cantantes observan en la vestimenta de sus rivales. Dicen, cuando repiten los versos de un wayñu particular, uno que menciona las saltas que ellos observan, que es como si estuviera repitiendo aquellos mismos diseños de salta en su canción. Estas saltas cantadas no son solamente llevadas por el viento. Dicen que el camino de la danza del wayñu traza caminos semejantes de las figuras de salta de tejer sobre la pista de baile de la plaza.

3.6 La plaza tejida

Podemos ampliar nuestro análisis de la pista de baile de la plaza como el foco visual y audible de la realización del wayñu para incluir sus dimensiones históricas. Platt ha observado cómo las actividades festivas que tienen lugar en la plaza principal del vecino ayllu Macha, constituyen algunos de los últimos vestigios del concepto de la plaza como una representación de la tierra comunal del ayllu como un todo, en microcosmos (Platt, 1984). Estas actividades ocurren en Qaqachaka, también, aunque en ésta con una lógica más penetrante.

La plaza rectangular del pueblo principal de Qaqachaka se ubica delante de su antigua iglesia de reducción del siglo 17, con sus dos torres con campanas a sus costados: "madre torre", mama turi y "padre torre", tata turi, construido de adobe.

Muchos cuentos orales de la historia de Qaqachaka se refiere a la plaza, a estas dos torres y a las dos mitades correspondientes del techo de la iglesia, como una prueba de sus orígenes duales, situada en el medio entre Potosí y Oruro, o hasta entre dos de los ayllus constituyentes de las federaciones aymaras más antiguas de Q"ara Q"ara y Charkas. Un alminar de piedra divide la plaza principal del área inmediatamente delante de la iglesia y se extiende a los costados y atrás. Este fue antes el único cementerio de Qaqachaka.

La plaza moderna ahora está ocupada por los vecinos medio mozos con sus tiendas, llenas durante el curso de las fiestas, cuando ellos venden alcohol de 40 grados a cualquiera que puede pagar, o promete pagar, por ello. Pero la gente mayor recuerda que las cuatro esquinas de la plaza eran una vez altares pequeñas, los cuales ellos resentían bajar para hacer espacio para las tiendas modernas.

Muchos versos de los wayñus se refieren a la plaza principal. Un wayñu de guitarra en quechua dice:

K"aynarisun tik"rarisun,

asusay rusasay,

Yana pampa t"ikrarisun

Unsiya Pampa, jawunay surtijay. Uncía pampa, pasto y guirnaldas.²⁷

Vamos allá, daremos la vuelta,

azucena y rosas,

Daremos vueltas en la pampa negra,

El dar vueltas en la "pampa negra", mencionado en la canción, se refiere al final inminente de la estación de lluvia y en la apertura de la nueva estación de barbechar, cuando la tierra, movida por primera vez, se vuelve negra. Pero también se refiere a un juego de amor vigoroso sobre la tierra.

Sin embargo, existe otra analogía clave, mencionada por las Qaqas mismas, cuando ellas se refieren a la plaza principal. Ellas dicen que la plaza es "como un inkuña," el textil usado por las mujeres para amarrar sus hojas de coca y el que más comunmente se da a los sabios para leer las hojas de coca. Ellas sugieren que las cuatro iskinas de la plaza son como las cuatro esquinas de este textil particular. Llevan este juego de analogías aún más allá, para sugerir que las cuatro esquinas de la plaza son "como las cuatro esquinas de un telar horizontal", el cual está de acuerdo con la moción de tejer la inkuña, textil colocada sobre la pampa de la plaza.

Nos recuerdan que los bailarines y músicos, que están bailando de una esquina a otra en la plaza, están bailando sobre las cuatro esquinas de este textil y dentro de la inkuña misma. Sugieren que los patrones del tejido de las danzas son los diseños, las saltas de la inkuña. "Es como si los maxt'as y palachus estuvieran haciendo figuras de salta en la plaza", dicen. "Es como si ellos mismos fueran las figuras de la salta, es como

si ellos estuvieran bailando dentro de estas mismas saltas y como si las imillas mismas estuvieran cubiertas con saltas.”²⁸ Refiriéndose al movimiento de las saltas, ellas dicen que son empujadas a bailar por el viento, que el viento las hace dar vueltas y que cada salta es como el viento.²⁹

La plaza se sitúa en el foco central del wayñu. Es el centro preciso (taypi), el corazón del acontecimiento musical y coreográfico y también parece marcar el foco central a la cual la identidad de Qaqachaka está enraizada. A un nivel cosmológico los Qaqs dicen que es como un ombligo (kururu), el microcosmos materno que irradia en los caminos que cruzan los cerros y al cual todos los caminos retornan.³⁰

Doña María nos expresó la importancia de la plaza como auditorio de un espacio geográfico mucho más grande, cuando ella se alabó de cómo sus canciones de palachu en los cerros podían ser escuchadas aún en la plaza, lejos. Y nos impresionó al demostrar el hecho de que bailar en el centro de la plaza es como expresar su identidad como Qaqa hasta el último extremo. La gente mayor, como doña María, recuerdan cómo ellas cantaban bien los wayñus en la plaza. “Soy Qaqa carajo”, ella gritaba, “Soy imilla del pueblo de Qaqachaka”, mientras que ella cantaba el kirki más típico de Qaqachaka de su generación:

Maymantay imilla wiritay	Imilla,	¿de dónde vienes pues? vidita
Jujchumay imilla wiritay		Soy imilla de Jujchu, vidita
Supay Qaqachika wiritay		Diabólica Qaqachaka, vidita,
Kaypin takishani wiritay.		Estoy cantando aquí, vidita.

Sólo cuando los bailarines-cantantes se movían fuera de centro de la plaza hacia las tiendas en la periferia, cambiaban sus versos para cantar de las “tiendas de calamina en cada esquina”: ay kay tinta tinta, kalamina tinta.

3.7 El altar de la plaza

¿Por qué la plaza-textil sería una inkuña de coca, en particular? La razón parece residir en la importancia de la plaza como el foco del wayñu en Carnaval. En la mañana del último día de la fiesta, antes del gran wayñu final, los Qaqs, disfrazados como los espíritus diabólicos de jira mayku, traen nuevas ‘guaguas’ de los cultivos como las ofrendas de primicia, a las autoridades del ayllu, las cuales están en fila en el lado norte de la plaza, fuera de la oficina del corregidor.

Cada una de las autoridades, que son generalmente parejas casadas, tienen mesas provisionales enfrente de ellos. Una manta tejida está colgada sobre la mesa y las

ofrendas de primicia, mayormente de ramas florecientes de habas y maíz, acompañadas por confites, son puestas encima. Después de ser colocadas, las autoridades hacen un brindis con aguardiente con cada persona que ha traído las ofrendas. Ellos brindan ch'allas a los "doce cerros": tunkapän qullu, a las "doce flores": tunkapän p'aqara, y a los "doce espíritus diabólicos de los cerros": tunkapän jira mayku.

Esta mesa de ofrendas se llama la misa justuy en aymara, que puede traducirse por "misa justa". Referencias a esta "misa justa" aparecen más frecuentemente en las canciones a los espíritus de los cerros en los últimos días de Carnaval. En el miércoles de Ceniza y el domingo de Tentación después de Carnaval las Qaqas cantan a la "guagua que baila". Ellas lamentan: "¿Cómo pues me vas a dejar llorando? Al año como hoy, igualito también te voy a estar ofreciendo en el centro del altar".³¹ Ellas se refieren a las 'guaguas' productos que están 'bailando' en la plaza, envueltas en los bultos de manta en las espaldas de las bailarinas. Las cantantes se dirigen a "la mujer que baila en el medio del altar", y a la "guagua que baila en el medio del altar".

En esta instancia, ellas se refieren a las 'guaguas' productos que ellas están observando 'bailar' en la pista de baile de la plaza. Así, la plaza como un todo es un altar, más los pequeños altares de las autoridades del ayllu meramente un microcosmos de la unidad mayor.

Es esta analogía de la plaza con un altar de ofrendas durante el wayñu de Carnaval la parece producir su significado particular como una inkuña en preferencia a cualquier otro textil.³² Inkuñas como telas ceremoniales son usadas para envolver los más importantes amuletos de familia y para las ofrendas rituales más importantes, así como para leer las hojas de coca que contienen generalmente.³³ Las cuatro esquinas de una inkuña ceremonial son mayormente decoradas con borlas, las cuales se llaman sus "flores". Algunas veces son llamadas sus "estrellas", como si se refiriera a la plaza-textil mayor colocada bajo los cielos; arriba. O son llamadas "ventanas" porque constituyen una abertura entre los mundos.

3.8 Una nota arqueológica

Podemos aún especular sobre la importancia arqueológica de las pistas rectangulares de la plaza en el corazón de varios juegos de intercambio: de los nuevos productos alimenticios, de las comidas y bebidas festivas y de la mercancía y matrimonio, en el centro ceremonial de cada dominio étnico.

Algunos centros ceremoniales en los Andes están compuestos de una plaza rectangular como parte constituyente de un complejo de templo en forma de 'U', por ejemplo los sitios precerámicos de Kotosh, Shillcota y Las Huacas, encontrando una síntesis más

antigua en Chavín de Huantar. El templo complejo de Tiwanaku continúa esta tradición de la plaza rectangular en los períodos del horizonte medio e intermedio temprano.

Gisbert y Mesa (1985), entre otros, nos recuerdan que la tradición colonial de edificación de iglesias meramente se sobreponía a esta tradición mucho más antigua.

³⁴Ellos sugieren que habían tres criterios sobresalientes en su diseño: la cristianización de grandes multitudes de gente, un culto al aire libre y la mantención del culto a los muertos. Indican cuántos de los recintos de Tiwanaku estaban abiertos al pueblo congregado y que pocos recintos estaban cerrados. Nos recuerdan las ideas originales de "eclesia" como una reunión abierta a los fieles, como la "madre-iglesia" que era un edificio que cobijaba a estos mismos fieles.

En Qaqachaka actual, la plaza abierta es equivalente a la matriz abierta de eclesia, contrastada con el interior cerrado y oscuro de la "iglesia sagrada", prestada al aymara como *inklisa* y *sanjrada* (sangre), términos que aluden mucho más a los dominios oscuros de los gentiles antiguos, de los Inkas y los muertos ancestrales.

Gisbert y Mesa (1985: 130)³⁵ notan que las esquinas ornamentales de la plaza, con su atrio, o "entradas", y posas, o "lugares de descanso", eran nada menos que "una concesión de los españoles a las costumbres indígenas". Ellos también notan la relación histórica entre las posas y una especie de altar precolombino, llamado *wak'a*. Citan un pasaje de Monast que se refiere a otra región de Oruro:

"La plaza... triste y desierta en la época ordinaria, resucita los días de fiesta... como itinerario sagrado para las procesiones... Una procesión bien hecha, comporta la detención de la estatua en las cuatro esquinas de la plaza, delante de cada una de las pequeñas casillas de adobe que las gentes llaman "Altars". Durante una de mis visitas se procedía en Huayllamarca a demoler una de estas casillas. Un viejo que ayudaba a los obreros con cierta reticencia... vino a suplicarme. Padre, mío puede venir a bendecirlo. Es una achachila muy antiguo, sabe" (Monast, 1972: 91).

Ellos también indican que de acuerdo a Monast, era común para los aymaras del lugar llamar a estas posadas achachilas: "abuelos".

Las plazas precolombinas y coloniales durante los días de fiesta también estaban ubicadas en el centro de una red de intercambios de productos de las diferentes zonas ecológicas, cuando éstas servían como *q'atus*: "ferias" de una economía del mercado precapitalista. En Qaqachaka actual, especialmente durante la estación lluviosa tal red de comercio es más reducida en escala, por falta de un fácil acceso, pero todavía existen intercambios de menor escala, tanto en dinero como por trueque, alrededor de

la periferia de la plaza y dentro de las tiendas más allá de las esquinas . Y los versos del wayñu todavía se refieren a los intercambios entre los pisos ecológicos de ambas partes y a una relación potencial de amor.

Cuando comparamos la realización del wayñu sobre la pista central del pueblo principal de Qaqachaka con las otras actividades que se realizan ahí, es posible observar una gradación de la actividad social del ayllu en su integridad. Comparada con la realización de las tropas de tuna kirki, con su más determinada afiliación de estancia, ayllu y saya , entradas y salidas fijas y foco en los extremos de la plaza, el wayñu es mucho más enfocado en el espacio centrico de la plaza y las tropas tienen una afiliación social más suelta a ciertas estancias o ayllus. Así los kirkis de la estación seca parecen expresar los lazos mas periféricos, desatan las esquinas de la inkuña pero no alcanzan a su centro. Sin embargo, el wayñu, guiado por los espíritus diabólicos, enfoca sobre el nucleo mismo de los orígenes de Qaqachaka en el verdadero centro de la plaza, deshilando el corazón de la plaza inkuña , para que surja la fiesta de diseños textiles que expresan la identidad única de Qaqachaka.

Por otro lado, la realización del wayñu no se presta a la misma expresión de las partes constituyentes de la organización social de Qaqachaka, como hace, por ejemplo, la batalla ritual, llamada nuwasi. Varios autores han descrito las formaciones estructurales duales y cuatripartitas de Cusco y sus descendientes actuales, o del centro ceremonial de los otros reinos étnicos, tales como Sabaya en Oruro, o Isluga en Chile.³⁶

En Qaqachaka una semejante organización dual y cuatripartita es evidente cuando el nuwasi ocurre en la plaza, pero ésto se da fuera de la época verde del año. El wayñu, en el corazón de la estación lluviosa, expresa, por el contrario a un nivel mucho más inmediato, la unidad de danza y movimiento, canción y lenguaje simbólico de todos los ayllus constituyentes de Qaqachaka en su integridad, por medio de sus diseños de tejidos. No obstante, su meollo central son los guerreros, los danzantes espíritus diabólicos de la muerte.

3.9 Conclusión: cantar es tejer y tejer es cantar

Podemos preguntarnos de nuevo ¿Quiénes son estos espíritus diabólicos, los jira maykus que inspiran a los diversos aspectos del wayñu? Hay varias pistas. Su naturaleza de guerreros, sus largas hondas ornamentales y su preocupación por los implementos punteados, su asociación con las almas de los muertos y la llegada de las lluvias, con las estrellas y las nubes negras de los cielos y su persistente asociación con los Inkas a través de la realización del wayñu nos sugiere que éstos pueden ser un aspecto de los dioses andinos más antiguos, de los dioses del rayo en particular.³⁷

Tanto las musas de los versos del wayñu, como también en su propio género especial de canción, los jira maykus, están relacionados con el espíritu, la luz y el aliento. Se relacionan también con aspectos de la aparición de la luz del día, tales como la presencia de la estrella del almanecer: achay sita, el origen del espíritu en el corazón humano: p"ax p"ax, o el movimiento del agua: p"axcha, puntúa el discurso vernacular y las canciones asociadas con estos seres espirituales.

Al ser cantadas las canciones del wayñu parece que soltaran la luz del corazón humano analógicamente con las voces acuosas que riegan la tierra. Las mujeres de Qaqachaka dicen que cuando cantan, ellas riegan la tierra con sus voces ebrias y que los hombres hacen "llorar" a sus instrumentos musicales al acompañarlas. Ellas describen cómo las guitarras y charangos al llorar "exigen una respuesta", y la hallan en el fondo de sus corazones y sus recuerdos, trayendola a la luz. Lusjaña, derivado del castellano "luz", es el verbo aymara que expresa el poder de los instrumentos para exigir una respuesta desde el fondo del ser, y luego traerla a la luz.

Así, cuando una persona toca o canta bien, se dice que ella misma "se alumbra": lusji en aymara. Con alcohol, las lágrimas de las mujeres se sueltan y cantan aún más fuerte. Ellas cantan llorando: machächa, machächam: "¿Tomaré? Parece que voy a tomar". Ellas dicen que cuando cantan así, están regando a las chacras. Y dicen también que este acto de cantar borrachas crea los diseños de salta de los tejidos, porque el alcohol que han tomado contiene las semillas plantadas en los diseños del textil.³⁸

Podemos finalmente volver a considerar algunas de las analogías más enigmáticas mencionadas anteriormente. Una analogía clave, expresada a través del lenguaje del tejido, era aquella entre los ciclos de las almas muertas y los de las canciones referidas al tiempo, como una forma de música espiritual andina, con su terminología en común.

Sabemos que las chicas "agarran" sus canciones en sus corazones como ovillos envueltos, bancos de memoria de versos de canciones que ellas desenrollan en cada nueva actuación, a pesar de que esta noción de desatar por medio de la canción parece sugerir una paradoja curiosa: un estado de entropía creativa.

Otra analogía clave era aquella entre la plaza y una inkuña textil. En la realización del wayñu, esta tela llamada inkuña también desata, haciendo surgir a los muchos patrones del trasfondo de pampa y diseños de salta que salen a la luz cuando se los traza sobre la pista de baile de la plaza.

Esta noción común de desatar a los ovillos coronarios y las partes componentes de los tejidos de inkuña nos provee de las hebras que guían a los versos de las canciones, con sus melodías y armonías cantadas. Tal vez el término waypi en quechua pueda

aludir a este elemento entrópico del wayñu, porque significa "hilacha, hilaraza, hilo que sale de los tejidos" (Lira, 1982: 328).

Así, para la gente joven de Qaqachaka, cualquier canción vieja y desgastada, cantada en la pista de baile de la plaza, les recuerda demasiado incomodamente a la vestimenta de bayeta de antes, de la época de los abuelos, ya fuera de moda, para esta última generación de jóvenes que viven en el "tiempo de plata". Y son demasiado parecidas a las inkuñas desgastadas que les recuerdan a los ritos que ellos ya no quieren realizar más. Por esta razón, la gente joven prefiere que el contenido de cada nuevo verso de canción se corresponda con la última moda de vestimenta, distinto de los aún más distantes centros del tiempo de plata. Ya no visitan más a las sirinas tampoco. Sólo escuchan los últimos wayñus que salen al aire en la radio Pío XII.

4. FINAL NOSTALGICO CON REPETICIONES

Las ancianas, como doña Lucía y doña María, admiten que ellas han dejado hace rato los patrones textiles de los wayñus de su juventud, aunque doña María todavía tiene la costumbre de bailar en cada gran final del wayñu grande en Carnaval. En cambio, ambas son expertas ahora en el camino de memoria y libaciones, el camino de sus antepasados y sus dioses.

No obstante, ellas recuerdan con nostalgia la urgencia y poder del baile del wayñu de su juventud, con relación al wayñu moderno. Y ellas encogen sus hombros cuando notan cómo, hoy en día, el wayñu está perdiendo su poder y prestigio. Ambas están de acuerdo en que la razón principal para este aumento de entropía es que con "el tiempo del dinero", el espíritu se apartó, incluso los jira maykus mismos, los espíritus diabólicos de la muerte, quienes eran también los espíritus del tejido y además los espíritus del aliento que daban fuerza a los instrumentos musicales como a la voz humana en la canción; han partido del ayllu para siempre. En las propias palabras de doña Lucía:

"Ahora ya no existen más los jira maykus. El tiempo mismo está cansado. Ahora ya no se los escucha, antes ellos estaban en todas partes. Antes una estaba siempre acompañada por algo, eso es lo que digo.

Dicen que los jira maykus solían llevarse gente, los jira maykus solían bailar bien, sabían decir. Pero ahora ya no se escucha nada de esto. El tiempo está agotado. Es como si nosotras fuéramos igual, cansadas, es lo que yo pienso. Porque el tiempo, hasta el clima ya no es bueno. Antes, en esta época, una sabía que iba a llover mucho. Y una se preparaba las chacras de acuerdo a eso. Ahora el tiempo está agotado, yo

digo, algo está cansándolo, nosotras estamos cansadas, la tierra está cansada, aún los jira maykus están cansados, nada es bueno, hasta el tiempo no es bueno. Antes no era así, solía llover. Antes era bueno. Aún nosotras sabíamos cantar, pero ahora ya no cantamos más...”

NOTAS

- 1 Traducción al castellano del ensayo: “At the heart of the woven dance-floor: the wayñu in Qaqachaka”, publicado en Iberoamericana. Frankfurt, en colaboración con el Ibero-Amerikanisches Institut, Berlín, 16. Jahrgang (1992) Nr. 3/4 (47/48): 21-66.
- 2 La investigación de este estudio fue financiada por una beca post-doctoral de ESRC (Economic and Social Research Council) No. R000 23 2682. Quisiera agradecer a Juan de Dios Yapita, sin él no hubiera sido escrito este ensayo, tampoco la traducción al castellano. La Dra. Alison Spedding leyó un primer borrador, y los profesores Mamerto Torres y Primitivo Nina Llanos comentaron las traducciones de las canciones en Quechua. También quisiera agradecer a todas las tejedoras cantantes-bailarinas de Qaqachaka, sobre todo a Doña Maria Ayka Llanque, la madre de la canción, y su hija Santusa, Doña Lucia Quispe Choque, Doña Asunta Arias Lupinta y su hija Flora, y Don Leocadio Choque Poma.
- 3 Para un perfil de la historia de Qaqachaka, ver también Arnold 1988.
- 4 Para más detalle sobre las sirinas (préstamo del castellano “sirena”) ver Torino, 1983.
- 5 En Aymara: “Soy Santa Wila Kurus de Kachikachi, supay Qaqachika.” Kachikachi es sobrenombre, o nombre querido, de Qaqachaka. Santa Wila Kurus es una forma aymarizada de Santa Vera Cruz, el santo patrón de Qaqachaka.
- 6 Ver Gonzalez Bravo, 1947; D'Harcourt, 1959; Baumann, n.d.; Torino, 1983; Naughton, 1983 y Sanchez, 1989.
- 7 Ver Vellard and Merino, 1954; Fortún, 1961 and 1967/68; Paredes Candia, 1966; Buechler, 1971: 76-79; Paniagua, 1981; Baumann, 1981; Cuentas, 1982; Kapsoli, 1985 y Van Kessel, 1975, 1980, 1982, 1984.
- 8 Ver por ejemplo, Diaz Gainza, 1977; Thorrez. Lopez, 1977; mannheim, 1986.
- 9 Excepciones son Ticona Alejo, 1984, Harris, 1988 y Mendoza S., 1989.

- 10 Wayna, que tiene un posible relación con wayñu, es otro término para un joven usado en Qaqachaka.
- 11 Ver también Díaz Gainza, 1977: 140, y Harrison, 1989.
- 12 Para una discusión más amplia de estos instrumentos musicales ver Torino, 1983; Stobbart 1987, 1991 y Sánchez, 1989.
- 13 Harris da otra etimología para el término jira mayku. Sugiere que viene de "guerra" en castellano.
- 14 Para un detallado análisis de este lenguaje silencioso de los jira maykus ver Torrico, 1992.
- 15 Ver Urton, 1981: 169ff., para un análisis de las nubes negras en la astronomía andina.
- 16 Las flautas son aún mojadas bajo las aguas que corren de la pileta en la plaza para darlas mejor tono, y para que ellas también puedan tomar. "Servite pues" dicen: umt'asimay, y luego los instrumentos comienzan a llorar.
- 17 En Aymara:
 Pinkill p"ust'asipxam, jallu purini, jani jallus purjiti,
 pinkill tukt'asipxam, janiw in sarnaqañati,
 pinkillu p"ust'asis sarnaqañ jallupach ch'iwūka siw.
 Ukat pinkillu puritna, jallu purini. Ukapini.
- Toquen las flautas, va a llegar la lluvia, hasta la lluvia ya no llega,
 toquen las flautas, no hay que andar en vano,
 hay que andar tocando las flautas, en la sombra de la época de lluvias, dicen.
 Por eso, hacemos llegar las flautas, (y) va a llegar la lluvia. Eso siempre es pues.
- 18 Hay muchos ejemplos donde los tejidos son descritos como 'pieles', ver, por ejemplo, Arnold, 1988: 369, y Apaza, Arnold y Yapita, s.f..
- 19 En Aymara: Chuymaru katuqatäsji, warmi chuymarupinī katuqtanay, chacha p'iqiruraki katuqasji.
 Está siendo recibido al corazón, las mujeres al corazón siempre recibimos, y el hombre a la cabeza también recibe.

- 20 Vertambién Dedenbach, s.f. para un rango semántico semejante en las expresiones quechuas acerca del corazón.
- 21 En Aymara: Chuyma p"ax, kuna wirsu jut"ani, kuna wirsus, kuna rimatu jut"ani, si piru,
justpat aptañāmakij sha, saltāma.
El corazón <<p"ax>> (diciendo), cualquier verso va a venir,
cualquier verso, cualquier remate va a venir, dice, pero...
de por sí, como si escogiera, diciendo, como las figuras.
- 22 En Aymara: Chuyma jisk'achapiniskiw manq"achapinistu, achilar awilaru.
timpunikasa kunas p"aq sakirajiw sipī.
El corazón siempre está achicando, siempre entra adentro, al abuelo
y a la abuela, los que tienen tiempo, cualquier cosa alumbra ya,
dice pues.
- 23 En Aymara: / Wila aptan kulurmay - may chuym k'acha q"analtañapataki wila awayu
sawusitiriw, mm - wila k'acha inchi chuyma waliñapatakiw uka sawus
piru, suma chuyma p"aqarji, sataw.
Tu color rojo va a levantar, para que se eclarezca bonito el corazón,
se suele tejer una manta roja,
ah - rojo bonito - ah, para que esté bien el corazón, ése se teje, pero...
bien el corazón florece, se dice.
- 24 En el pasado, mujeres solteras y casadas también podían ser distinguidas por la
manera en que usaban sus sobre-faldas tejidas.
- 25 En Aymara: P"aqar:timpu sum wayñt'asiña, janiw wit'u wit'u sarnaqañati, mamas
tatas satapini.
En el tiempo de flores, bien se baila el wayñu ,
no hay que andar por los extremos (de la plaza),
hasta las mamas y tatas casados, se dice siempre.
- 26 En Aymara: Tupt"apchispa sart"apchispa purapata.
Se reflejaría, se acercaría, de ambos lados.
- 27 Jawuna tiene varios posibles significados. Puede ser derivado del castellano jabona
o jaboncilla, "chaqueta de mujer." Las chicas de Qaqachaka, quienes mayormente
no hablan Quechua, pero sólo lo cantan, sugieren que puede significar "jabón", que
ellas tienden a usar solamente en las fiestas para limpiar su ropa de fiesta lo máximo
posible. O, sugieren ellas que ello se refiere al pasto verde llamado jawuna, el cual
crece en las colinas.

- 28 En Aymara: Salta taypin t"uqutamäki, musp saltararakichim imillanakä.
Es como si estuviera bailando en el medio de la figura,
es como si las imillas estuvieran cubiertas de figuras que ellas
admiran.
- 29 En Aymara: Muyunti, mä salta wayraw - Rodean, una figura de viëñto.
y otro: Kullaka ast wayramäkiw muyuntji, yänpin t"uq"i.
La hermana da vueltas ya como el viento, con mucha gracia baila.
- 30 Esta noción de la plaza como un microcosmo de los alrededores es también
evidente en Sabaya y Chipaya, según Wachtel, citado en Gisbert y Mesa, 1985: 132.
- 31 En Aymara: T"uqur waw, kunämraki jachjiri jaytaqaytanta.
Mara jich"urüma kikparakiw wanqiskäma,
misa taypir, t"uqur wawa, t"uquskajirakiw, sañajay.
Guagua bailarín, ¿Cómo pues me vas a dejar llorando?
Al año, como hoy, igualito también te voy a estar ofreciendo,
en el centro del altar, guagua bailarín, voy a seguir bailando también,
se dice.
- 32 Otra posibilidad es mencionada por Torino (1983: 97, 105), que describe cómo los
instrumentos musicales son envueltos en inkuñas cuando están dejados en las
sirenas en otras partes de los Andes, aunque éste no parece ser el caso en
Qaqachaka.
- 33 Ver también Zorn, 1987.
- 34 Ver también Fraser, 1990.
- 35 Atrium, apropiadamente, es también término anatómico para la aurícula del
corazón.
- 36 Ver Zuidema, 1964, Wachtel, 1973, Palomino Flores 1970, Riviere, 1982, y
Martínez, 1989.
- 37 Ver también Ziolkowski, 1984.
- 38 Para un análisis más amplio de esta idea ver Arnold, Jiménez y Yapita, 1991.

BIBLIOGRAFIA

- APAZA, Cipriana, D. Y. ARNOLD y Juan de Dios YAPITA,
s.f. "Mama trama y sus crías: analogías de la producción de la papa en los textiles de Chukiñapi". Para ser incluido en "Ispall Mama, wawampi" (Ispall Mama y sus guaguas) editado por Denise Arnold y Juan de Dios Yapita, a ser publicado por el Instituto de Lengua y Cultura Aymara, ILCA, La Paz, Bolivia.
- ARNOLD, D. Y.,
1987 "Kinship as Cosmology: Potatoes as Offspring among the Bolivian Aymara". Publicado en una edición en conjunto de *Cosmos* No. 4 y *The Canadian Journal of Native Studies*, Vol. 7 No. 2, 1987, editado por Don McCaskill y llamada "Amerindian Cosmology".
- 1988 Matrilineal practice in a patrilineal setting: rituals and metaphors of kinship in an Andean ayllu. Ph.D. tesis. University of London.
1992. "The House of Earth-bricks and Inka-stones: gender, memory and cosmos in Qaqachaka." En: *Journal of Latin American Lore*, University of California, Los Angeles, Vol. 17, No. 1, 1992.
- s.f. "Making men in her own image: the gendering of cloth in Qaqachaka". A ser publicado en: *Gender, Work and Proprietorship in Latin America*, editado por Joanna Overing, Institute of Latin American Studies Monograph, University of London.
Traducción al castellano: "Hacer el hombre en su propia imagen de ella: género y textil en Qaqachaka", para ser publicado en *Textuality in Amerindian Societies: Production, Reception, Strategies*, editado por Rosaleen Howard-Malverde y William Rowe, IEP, Lima y en la revista *Chungara*.
- ARNOLD D. Y., y Juan de Dios YAPITA,
1992 "Fox talk: addressing the wild beasts in the Southern Andes". En: *Latin American Indian Literatures Journal*, Pennsylvania State University, edición sobre las literaturas aymaras editada por Lucy Briggs, Vol. 8, No. 1, spring 1992: 9-37.
- ARNOLD D. Y., Domingo JIMENEZ A. y Juan de Dios YAPITA M.,
1991 "Scattering the seeds: shared thoughts on some songs to the food crops from an Andean ayllu". En: *Amerindia*, CRNS, Paris, No. 16, 1991: 105-178.

- 1992 Hacia un orden andino de las cosas: tres pistas de los andes meridionales. Hisböl y ILCA, La Paz, 1992.
- BAUMANN, Max Peter,
1981 "Music, Dance and Song of the Chipayas (Bolivia)". En: Latin American Music Review, University of Texas Press, Vol. 2 No. 2, Fall/Winter 1981: 171-222. ...
- n.d. Bolivien Musik in Andenhochland. MC14. Berlin. Musikethnologische Abteilung Museum für Völkerkunde Berlin (dos cassettes con texto).
- BUECHLER, Hans C.,
1980 The Masked Media: Aymara fiestas and social interaction in the Bolivian Highlands. Series: Approaches to Semiotics No. 59. Mouton Publishers: The Hague, Paris, New York.
- BUECHLER, Hans and Judith-Maria,
1971 The Bolivian Aymara. Case Studies in Cultural Anthropology. Holt, Rinehart and Winston Inc. New York etc.: 76-79.
- CUENTAS Ormachea, E. A.,
1982 "La danza 'Choquela' y su contenido mítico religioso". En: Boletín de Lima, 4 (19): 54-70.
- DEDENBACH, Sabine,
s.f. The Lexical Unit songo 'heart', its derivatives and compounds, use and treatment in the Quechua dictionaries. Centre for Latin American Linguistic Studies, University of St Andrews, Working Papers No. 12.
- DIAZ GAINZA, José,
1977 Historia Musical de Bolivia. 2ª edición. Ediciones Puerta del sol, La Paz, Bolivia.
- D'HARCOURT, Marguerite & Raoul,
1959 "La musique des Aymaras sur les hauts plateaux boliviens". En: Journal de la Société des Américanistes 48: 5-133.
- FORTUN, Julia Elena,
1961 "La danza de los diablos". En: Khana, La Paz, Año VIII, Vol. 1 No. 35, 1961: 106-118.

- 1967/8 "Sistema de clasificación de danzas americanas". En: Folklore
Américo. Lima, Años XV y XVI, No. 15, 1967-8: 5-17.
- FRASER, Valerie,
1990 Architecture of Conquest: building in the Viceroyalty of Peru, 1535-
1635, Cambridge University Press, 1990.
- GISBERT, Teresa, y José de MESA,
1985 Arquitectura andina, 1530-1830: Historia y Análisis. Colección Arsanz
y Vela, Embajada de España en Bolivia, La Paz, 1985.
- GONZALEZ BRAVO, A.,
1947 "Música, instrumentos y danzas indígenas". En: La Paz en su Cuarto
Centenario, 1548-1948, La Paz. Vol. 3: 403-460.
- GUNDERMANN KRÖLL, Hans,
1985 "Interpretación estructural de una danza ritual mapuche". En: Revista
Chungará, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile, No. 14, Septiembre
1985: 115-130.
- GUSS, David M.,
1990 To weave and sing: art, symbol and narrative in the South American
Rainforest. University of California Press.
- HARRIS, O.,
1980 "The Power of signs: gender, culture and the wild in the Bolivian
Andes". En: Nature, Culture and Gender. C. MacCormack y M.
Strathern (eds.) Cambridge, CUP: 70-94.
- 1983 Traducción al castellano de "The dead and the devils among the Laymi
of Bolivia." En: Eds. M. Bloch and D. J. Parry, Death and the
Regeneration of Life, Cambridge University Press, 1982 como "Los
muertos y los diablos entre los laymi de Bolivia". En: Revista Chungará
No. 11, Noviembre 1983, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile: 135-
152
- 1988 "Etnomusicología en el norte de Potosí." In: Jayma, Año VI, Nos. 26-
27, 1988, La Paz.

- HARRISON, Regina,
1989 Signs, songs and memory in the Andes: translating Quechua language and culture. University of Texas Press, Austin.
- HUANCA, T.,
1989 El Yatiri en la comunidad aymara. La Paz: CADA y Hisbol, 1989.
- ISELL, B. J., E.M. FRANQUEMONT and C. FRANQUEMONT,
1983 The unfolding of symmetries: the structuring of Andean cloth. Ponencia presentada en la Conferencia Wenner Gren sobre "Cloth and the Organisation of Human Experience". Amenia, New York.
- KAPSOLI, Wilfredo,
1985 "La muerte del rey Inca en las danzas populares y la relación de Pomabamba". En: Revista Tierra Adentro: Artes-Ideología-Sociedad, No. 3, Lima.
- KRISTEVA, J.,
1980 Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature and Art. Editado por L. S. Roudiez y traducido por T. Gora, A. Jardine y L. S. Roudiez. New York, Columbia University Press.
- LIRA, Jorge A.,
1982 Diccionario Kkechuwa- Español. Segunda edición, Cuadernos Culturales Andinos No. 5, SECAB, Bogotá, D. E. Columbia, 1982. Original, 1941.
- MANNHEIM, Bruce,
1986 "Popular song and popular grammar, poetry and metalanguage". En: Word, Vol. 37, Nos. 1-2, April- August, 1986:45-75.
- 1990 Language, Colonialism and Resistance IV: explicit figures, implicit politics. Ponencia dada al Instituto NEH Institute: the Andean Achievement, Cornell University, Julio, 1990.
- MARTINEZ, Gabriel,
1989 Espacio y Pensamiento. I Andes meridionales. Hisbol, La Paz.
- MENDOZA S., David,
1989 "Música e identidad en el Norte de Potosí". En: V Encuentro de Estudios Bolivianos, Cochabamba, 1989: 95 -109.

- MONAST, J. E.,
1972 Los indios aimaras. Buenos Aires, 1972.
- NAUGHTON, Lucille,
1983 The role of music and musicians in the feast of the Virgen of the Assumption as it is celebrated in the village of Chucuito in Peru. New York: Columbia University.
- NEISSEN, S. A.,
1985 Motifs of Life in Toba Batak texts and textiles. Dortrecht, Holland: Foris.
- PALOMINO/FLORES, Salvador,
1970 "La dualidad en la organización socio-cultural de algunos pueblos del área andina". En: XXXI Congreso Internacional de Americanistas, "Actas y Memorias", Vol.3 Lima, 1970.
- PANIAGUA Loza, Félix,
1981 "Glosas de danzas del altiplano Peruano". En: Boletín de Lima, 15-18: 1-80.
- PAREDES CANDIA, A.,
1966 La danza folklórica en Bolivia. La Paz, Isla.
- PERONARD, K.,
1979 Los trenzados de Isluga. Manuscrito.
- PLATT, Tristan,
1984 "Liberalism and Ethnocide in the Southern Andes". En: History Workshop No. 17, The Camelot Press, Southampton, 1984: 3-18.
- POOLE, Deborah,
1991 "Time and devotion in andean ritual dance". En: Andes et Mesoamerique: cultures et sociétés. Vol. II. Etudes en hommage à Pierre Duviols. Etudes recueillies par Raquel Thiercelin. Publ. de l'Université de Provence, 1991: 659-684.
- RIVIERE, Gilles,
1982 Sabaya: Structure socio-economique et representations symboliques dans les Carangas, Bolivie. Ph.D. tesis. Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1982.

- SANCHEZ, Walter,
1989 "Musica Autóctona del norte de Potosí: el calendario musical e instrumental". En: Centro de Documentación de Música Boliviana. Centro Pedagógico y Cultural de Portales, Cochabamba, Boletín No. 12, abril-mayo, 1989.
- ...
- STOBBART, Henry,
1987 "Primeros datos sobre la música del norte de Potosí". En: MUSEF, serie: Anales de la Reunión de Etnología No. 1, La Paz, Tomo III: 81-96. 1987.
- 1991 The Pinkillus of Northern Potosí. Mimeografía.
- TEDLOCK, Barbara y Dennis,
1985 "Text and textile". En: Journal of Anthropological Research 41 (2): 121-146.
- THORREZ LOPEZ, Marcelo,
1977 El Huayño en Bolivia. Instituto Boliviano de Cultura, 1977.
- TICONA ALEJO, Esteban,
1984 Aproximación Socio-musical aymara: apuntes de investigación. Monografía, Instituto de Lengua y Cultura Aymara, ILCA, 1984.
- TORRICO, C.,
1992 The Tissue of Silence among the Macha Indians of Northern Potosí, Bolivia. Mimeografía.
- TURINO, Thomas,
1983 "The Charango and the sirena: music, magic and the power of love". En: Latin American Music Review, 4, No. 1: 81-119.
- URTON, Gary,
1981 At the crossroads of the earth and the sky: an Andean cosmology. University of Texas Press, Austin, 1981.
- VAN KESSEL, Juan,
1975 Bailarinas en el Desierto. 2 Vols. Antofagasta.
- 1980 Danseurs dans le désert; une étude de dynamique sociale. La Haye, Paris, New York, 1980: 153ss.

- 1982 Danzas estructurales sociales de los Andes, Centro de Estudios Bartolomé de las Casas, Cuzco.
- 1984 "Los bailes religiosos del Norte Chileno, como herencia cultural andina". En: Chungara, Universidad de Tarapaca, Arica, Chile, No 12, Agosto, 1984: 125-134.
- VELLARD, Jean Albert and MERINO, M.,
1954 "Bailes folklóricos del altiplano". Travaux de l'Institut Français de'Etudes Andines. Paris, Lima, 4: 59-132.
- WACHTEL, N.,
1973 Sociedad e Ideología. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1973.
- YAPITA, Juan de Dios,
1992 "Kunturinti liq'uchinti: análisis lingüístico de un sallqa de Oruro". En: Latin American Indian Literatures Journal (LAILJ), Pennsylvania State University, Vol. 8 No. 1, spring 1992: 38-68.
- ZIOLKOWSKI, M. S.,
1984 "La piedra del cielo: algunos aspectos de la educación e iniciación religiosa de los príncipes Inkas". En: Antropológica, Pontificia Universidad Católica del Perú, Año II, 1984 No. 2: 45-65.
- ZORN, Elayne,
1987 "Un análisis de los tejidos en los atados rituales de los pastores". En: Revista Andina, Cusco, 5: 2, 1987: 489-526.
- ZUIDEMA, R.T.,
1964 The Ceque system of Cuzco. Leiden, 1964.

ORGANIZACION SOCIAL Y REGLAS DE PARENTESCO ENTRE LOS TAPIETES DEL RIO PILCOMAYO

Ramiro Gutierrez C.

1. DATOS POBLACIONALES

El grupo étnico Tapiete tiene en la actualidad una población dispersa en muchas regiones del Chaco Tarijeño siendo el centro de la población la localidad de Samayhuate. Antiguamente el habitat de los Tapietes parece haberse centrado en regiones más bajas del actual habitat, según el mapa elaborado por la misión Crequi Montford y datos del reverendo Padre Bernardino de Nino los tapietes se ubicaban más abajo en dirección hacia el Paraguay, desde el grado 22º de latitud "hasta internarse en el territorio que pretende la república del Paraguay y desde el grado 63º 10 hasta el este" (Bernardino Nino 1912:323). Los investigadores de la época no nos dan datos estadísticos sobre la población Tapiete, Bernardino de Nino apenas nos dice que, "la tribu de los Tapietes es más numerosa que su vecina la de los Chorotis" (ib.id).

En la actualidad los Tapietes están en diversas regiones del Chaco Tarijeño abarcando su habitat a diversas regiones del Paraguay y de la Argentina. Según el censo levantado en la localidad de Samayhuate y los datos genealógicos que nos dan datos aproximativos de la población Tapiete, el total sería 192 habitantes. Toda esta población está dispersa en las siguientes regiones del Chaco boliviano argentino y paraguayo:

CHACO BOLIVIANO

CREVOUX-ZAUZAL-SAN CARLOS-CERCADA-
CUTAIQUE-SAMAYHUATE

CHACO PARAGUAYO

FILADELFIA-LAGUNA NEGRA

CHACO ARGENTINO

CIUDAD DE TARTAGAL

De las tres regiones mencionadas la mayor parte poblacional se encontraría en la ciudad de Tartagal con un 34 % seguido de Samayhuate con un 23 % Cutaique con un 11 %, Crevoux, San Carlos y el Paraguay con un 2 %. Debemos señalar que la población tapiete en Tartagal es la mayoritaria, sin embargo por referencia de nuestros

informantes la población debe superar esas cifras, ya que los datos que señalamos sólo se refieren a los parientes lineales y colaterales de los tapietes de Samayhuate, existiendo otros pobladores Tapietes que no tienen parentela con los de Samayhuate, por lo que suponemos que la población Tapiete de Tartagal debe ser superior a la cifra señalada.

2. TAPIETES DE SAMAYHUATE

La población de Samayhuate llega a un total de 46 habitantes compuestas por nueve familias, siendo tapietes originarios 43, mientras que los 5 restantes son Matacos Noctenes y Chirihuanos.

De la población total 18 son varones siendo las demás mujeres. De la población infantil un 43 % son varones mientras que el 57 % mujeres.

La población tapiete de Samayhuate está conformada fundamentalmente por tres familias la familia Tato, los Carema y los Barrientos. La primera de ellas es la más extensa y según informaciones dada por Santiago Tato el jefe de la familia, ellos también emigraron a Tartagal, pero regresaron por no poder acostumbrarse a la vida urbana, con respecto a los Carema estos son tres hermanos que están emparentados con los Tato ya que Simón Carema está casado con Luchina Tato, mientras que la familia Barrientos temporalmente se encuentra en la Cercada, ya que a mediados de 1991 su esposa Mercedes Tato falleció, lo que los llevó a emigrar temporalmente para olvidar la muerte de su esposa.

Con respecto a los demás Tapietes de samayhuate, podemos citar la familia Tronco, Camino, Amarillo, que según las genealogías parecen ser familias originarias y extensas que debieron emigrar a diversas regiones del Paraguay y la Argentina en busca de mejores condiciones de vida. Finalmente debemos señalar la presencia de don Hildo Valdera Chuahuanco de la localidad de Chimeo quien actualmente vive con Feliza Camino y sus dos hijos producto de su anterior matrimonio. Con respecto a las dos matacas estas son hermanas y están casados con Oswaldo y Antonio Tato.

3. POBLACION TAPIETE DISPERSA EN EL CHACO BOLIVIANO.

Los tapietes de Samayhuate apenas alcanzan un 23 % de la población total. el 77 % restante se encuentra dispersa en diversas regiones del Chaco boliviano. la población boliviana que sigue a Samayhuate es Cutaique seguido de San Carlos y Crevoux con un 8 %, la Cercada con un 6 % y Zauzal con un 2 %. Según Santiago Tato los Tapietes están dispersos en todos estos poblados incluyendo a Kururenda, es decir la población tapiete estaría dispersa en todo el territorio sur del chaco boliviano, de Samayhuate

para abajo. La ocupación de Tapietes en un territorio amplio parece remontarse al siglo pasado, ya que la memoria oral nos dice que antiguamente existían muchos tolderíos de Tapietes y que cada uno de ellos tenían sus capitanes.

"Hasta Taringitis sabía estar la indiada, mucha gente había, aquí dice que había dos capitanes, Allá uno, otro más allá. Aquí dice que vivían muchos, más abajo de kururenda, Tapietes puro tapietes existían hasta taringitis dice que vivía la gente, Duarenda, Yuquirenda, Palmarcao, dice que todo eso era indiada nomás"

La existencias de estos tolderios Tapietes es evidente, sin embargo parece que las poblaciones más cercanas a territorio argentino como Kururenda, Kutaique y otros parecen haber perdido mas antes su población indígena. Es probable que la población Tapiete emigró en tiempos de la guerra al chaco argentino, volviendo a su territorio después de la culminación de la guerra. Un hecho que mantuvo la cohesión del grupo de Samayhuate en la decada de los años setenta, fué que los tapietes tenían fuentes de trabajo en la estancia de los Villagran quién tenía cierta estima por los indios, llegando inclusive a fundar una escuela para los indígenas tapietes. El fallecimiento de este ganadero, hizo que los tapietes tuvieron que emigrar a territorio argentino o estancias vecinas como la de los Maraz o Perez.

"Como ahorira no hay trabajo, no hay nada por eso se van para abajo, en San Carlos, Kururenda, Cercada, Cutaique, por ahí están los otros, es que aquí no dan trabajo, no están muy lejos los otros"

Otra causa que ha motivado el movimiento poblacional parece ser la escases de mujeres Tapietes que no tengan ningún parentesco. Es decir el viaje a otros lugares fué debido también a que los indígenas no quieren romper las reglas del incesto existente en el grupo, esto llevó a muchos tapietes a emigrar a otras regiones, un claro ejemplo son Gerardo y Canduto Gomez quienes tuvieron que irse a vivir a Crevoux junto con sus mujeres maticas, el caso de Pilinco, Jacinto y Mario Tato de San Carlos, es otro ejemplo ya que los tres están casados con indígenas Chorotis. Con respecto a los indígenas de Cutaique y la Cercada parecen haber mantenido la endogamia ya que los matrimonios son entre tapietes. Los tapietes de Cutaique parecen ser numerosos pero en la actualidad sólo parece sobrevivir una familia tradicional la de los Amarillos.

Debemos considerar que el movimiento poblacional de los tapietes parece ser intenso despues de la guerra, esto quizá por que los tapietes consideran a todo ese territorio como suyo, ya que ellos siempre han trajinado estos parajes.

4. LOS TAPIETES DE TARTAGAL

Los tapietes de Tartagal representan un 34 % de la población total indígena, constituyéndose en una mayoría poblacional debido a muchos factores. Los datos poblacionales con respecto a los Tapietes de Tartagal han sido recolectados a través de las genealogías ya que estos tienen ciertas relaciones de parentesco con los Tapietes de Samayhuate. Debemos entender que estos datos aproximativos incluyen no la población total de Tapietes de Tartagal, sino una población parcial, ya que según datos de nuestros informantes estos superarían los 330 individuos

5. ORGANIZACION SOCIAL.

5.1. LA FAMILIA.

La unidad doméstica o familia Tapiete, se constituye en la unidad básica de la estructura social, sobre la cual están basados los principios y relaciones de parentesco. Esta incluye a todos los miembros que ocupan una misma vivienda, es decir el matrimonio o unión de un hombre o "cuimbae", una mujer o "cuña" y sus respectivos hijos.

El matrimonio Tapiete por consiguiente se caracteriza por ser monogámico y reconocerse con una escendencia patrilineal o agnática, ya que en la mayoría de los casos, nuestros informantes se reconocieron descendientes de la línea paterna. Como dijimos anteriormente, la familia está compuesta de un "cuimbae", una "cuña" y sus "seraew" que habitan una vivienda o "seru chirenta". Cada uno de ellos debe cumplir una tarea cotidiana la cual es dividida de acuerdo al sexo y edad.

El hombre deberá encargarse de las actividades agrícolas, la caza y fundamentalmente la pesca, mientras que la mujer se encargará de los quehaceres domésticos, es decir, preparar la comida, cuidar a los niños, traer agua, cuidar las gallinas, etc. Por su parte los niños se ocupan de jugar y ayudar a sus padres, en el caso de los varones los niños se iniciarán en la casa de algunos bichos de monte, como las lagartijas o ciertos tipos de aves, práctica que parece ser un requisito para la posterior iniciación como "cuimbaes" o personas adultas.

5.2. EL MATRIMONIO.

El matrimonio entre los Tapietes es llevado a cabo, a través de la unión de los conyuges con aprobación de los padres de ambos lados. Es el varón que personalmente se hace presente continuamente en la vivienda de su futura esposa. Si el varón es aceptado por los padres de la novia, deberá ir a vivir a la casa de los padres de su esposa. Según

declaraciones de Tomas Ferreira, el novio deberá ser "buen cazador, buen puntero". Una vez realizada la unión, los esposos deberán pensar en construir su propia vivienda que será hecho con ayuda de sus padres o parientes.

En la actualidad la escasa población Tapiete, hace que los jovenes tengan que buscar sus parejas en otras localidades, como ser Crevoux, Cercada, Kururenda, etc.

5.3. RELACIONES DE PARENTESCO.

Todo grupo étnico basa su organización social en ciertas reglas y normas de parentesco, o lazos establecidos por medio de la unión del matrimonio, relacionando diversas familias, e inclusive diferentes grupos étnicos, como en el caso de los Tapietes.

Es así que el grupo Tapiete utiliza una serie de nombres para referirse a los parientes, logrando establecer ciertas normas y reglas de comportamiento. Todo esto es identificado por Levi Strauss con el término de "estructura de sistema", la cual incluye las reglas del matrimonio, los privilegios, las prohibiciones, y la nomenclatura.

5.4 TERMINOLOGIA DE PARENTESCO

La comunidad Tapiete utiliza una terminología de parentesco que pasamos a describir, para posteriormente poder comprender las prohibiciones y privilegios de los miembros del grupo. Partiendo de EGO o un X individuo de un matrimonio Tapiete, este es conocido con el nombre de "ime" (marido), el cual está unido por lazos matrimoniales con su esposa o "semireco". Estos, designan a sus hijos con el nombre de "simimbee" si es varón, y "siraew" si es mujer. Mientras que con respecto a los padres utilizan "sheru" para padre, y "shefi" para la madre. Estos a su vez designan a los padres de sus padres, es decir a sus abuelos como "jamuy" o abuelo y "yaree" o abuela. Siguiendo con los parientes lineales EGO designa al hermano de su padre como "serumi" o Situte y "sefini" a la hermana de su padre, mientras que al hijo del hermano de su padre (primo) lo llama "sirami", y a la hija del hermano de su padre lo llama "sirayemi".

EGO designa a sus hermanos "sichee" si es mayor que el, y "cheej" o "sirue" si es menor. Esta terminología es utilizada para designar no solamente a los hermanos de ego, sino también a los hijos de los hermanos de su padre, es decir a su primos. Según declaraciones de informantes estos términos denotan, un carácter de respeto y solidaridad. Siguiendo dentro de los parientes lineales, EGO designa a los hijos de su hijo (nietos) como "chimino", sin diferenciación de sexo, término que también es utilizado para designar a sus bisnietos.

En síntesis la terminología de parientes lineales de los Tapietes logra diferenciar dos generaciones encima de EGO y dos generaciones abajo de EGO. Con respecto a las sucesivas generaciones biseabuelos y bisnietos utilizan los mismos términos, es decir, "yanuy" y Yaree" para designar a los biseabuelos y "chimino" para designar a sus bisnietos.

Con respecto a la terminología utilizada para designar a los parientes por matrimonio o afinidad (parientes políticos) se utilizan los siguientes términos. Ego designa al padre de su esposa como "siwaya" (suegro) y a la madre de su esposa como "siraise" (suegra), mientras que al hermano de la esposa lo llama "serobaya" o "siwaya" (cuñado), y a la hermana de la esposa "siraitape o siwaya". Para designar al esposo o esposa de los hermanos de su esposa, utiliza el mismo término, es decir "siwaya".

"al cuñado le dicen siwaya, al con cuñado lo mismo nomás"

En cuanto a los términos utilizados para designar a los medios hermanos, se utiliza el término de "siimbe" o hermanastro, es decir hijo de la madre con otro hombre, o hijo del padre con otra mujer.

"igual nomás no desvia nada, sólo si es varón siriwe
y si es mujer siimbe"

Es importante observar la utilización del término "siwaya" para designar al cuñado y al suegro, mientras que para designar a la cuñada y a la suegra hay una mínima diferencia "siraisa" a la suegra y "siraitape o siwaya" a la cuñada. Debemos señalar que también se utiliza el mismo término "serobaya" para designar al yerno. Como hemos podido observar la terminología de parentesco es amplia y compleja, por lo que no se pudo detectar con precisión la diferencia entre terminología por la línea materna y la línea paterna. Sin embargo, las respuestas a algunas de nuestros interrogantes fueron "así nomás", es decir la utilización indistinta para referirse a los parientes de la línea materna y paterna.

Las informaciones de informantes mayores o viejos, nos llevan a suponer la existencia antigua de organizaciones duales exogámicas, ya que antes existían diversos grupos Tapietes entre los cuales era permitido el matrimonio.

"habían muchos grupos que tenían sus capitanes"

Las informaciones que nos da el R.P. Bernardino Nino nos indican que los indígenas de la banda izquierda del Pilcomayo eran endógamos, ya que no se permitía la unión de indígenas de diferentes grupos.

5.5 EL INCESTO Y LA EXOGAMIA ENTRE LOS TAPIETES

Con respecto a las leyes del incesto, los indígenas indican que no se permitía la unión entre parientes directos ni entre indígenas de otros grupo, pero esto empezó a cambiar después de la guerra del Chaco, cuando la población podía contarse inclusive en cientos e inclusive miles. Pero ahora ya es diferente, ya que las migraciones temporales y permanentes hacia la Argentina y el Paraguay, han hecho que el grupo se vaya disgregando, lo que llevo a los jovenes a buscar mujeres en los tolderios vecinos de los Matacos, Choretis o Tobas.

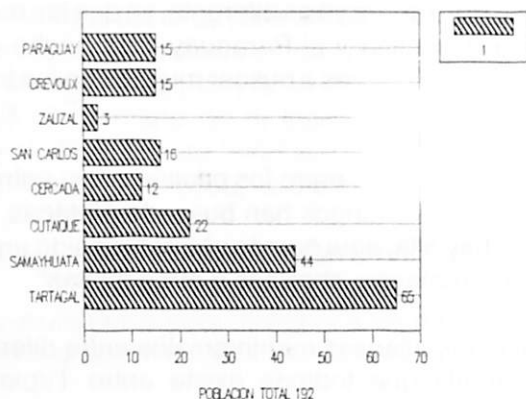
"no entre nosotros Tapietes no. ahí entre los criollos sí. unirnos entre nosotros no nos conviene, por eso que los changos han buscado matacas, choretis, si fuéramos igual que los criollos que hay allá, aquí nomás ubieramos sido un montón, así que ellos han buscado en la banda matacas, chorotas y otros tobitas"

Una muestra actual de estas alianzas matrimoniales entre diferentes grupos étnicos, es la relación de parentela que todavía existe entre Tapietes de Samayhuate, Kururenda, Cercada y Kutaique. Un claro ejemplo es la familia de Pedro Ruiz, Tapiete originario de Samayhuate, quien está casado con Belidia Aparicios indígena Mataka. Este tiene una hermana Mary, que se caso con Aparicio Camino, con quien tuvo dos hijos que actualmente viven en Cutaique. Lo mismo pasa con Martha hermana menor de Pedro Ruiz, casada con Rosario Perez, con quien tuvo ocho hijos que actualmente viven en Cutaique. Mientras que el tío paterno Ruperto Timuco tuvo cinco hijos que viven en la Cercada. Este es un claro ejemplo de relaciones exógamas y endogámicas entre grupos Tapietes que antiguamente existían y que ahora está desapareciendo, lo que está llevando a los actuales Tapietes a una disgregación racial y a una mezcla interétnica, con grupo Tobas, Matacos, Chulupies y Choretis.



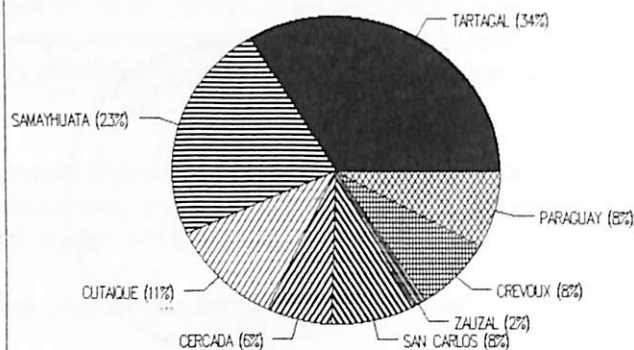
POBLACION TAPIETE DEL CHACO

HABITANTES POR REGION



POBLACION TAPIETE DEL CHACO

HABITANTES POR REGION



POBLACION TAPIETE DEL CHACO BOLIVIANO

LUGAR	HOMBRE DEL MARIDO	GRUPO ETHNICO	HOMBRE DE LA ESPOSA	GRUPO ETHNICO	No. HIJOS	HOMBRE DE HIJOS	OBSERV.	
SARAYHUATE	SANTIAGO TATO	TAPIETE	HELENA TRONCO	TAPIETE	4	OSWALDO ALEJO LUCHINA ANTONIO CLENENCIA EDELIO	SOLO VIVE UNO	
	OSWALDO TATO	TAPIETE	RUTH SANCHEZ	MATACO	4	PATRICIA CRISTIAN ISABEL		
	ANTONIO TATO	TAPIETE	DALILA SANCHEZ	MATACO	4	ROBERTO MARIA URSULA JUAN ANGEL		
	SIMON CARENA	TAPIETE	LUCHINA TATO	TAPIETE				
	BERNARDINO CARENA	TAPIETE	VIRGINIA CAMINO	TAPIETE	5	JOSE VICENTE MILLER GUZMAN ROXANA NATANAE REYNALDO PASCUAL		
	TOMAS FERRERIA	TAPIETE	MARTHA CARENA	TAPIETE	7			
	HILDO VALDEA	CHIRIHUANO	SANTA INES GUTIERREZ	TAPIETE	2			
	HILDO VALDEA	CHIRIHUANO	FELIZA CAMINO	TAPIETE	0			
	ALEJO TATO	TAPIETE	CAMINO MATACA		1	MUJER		SEPARA DOS
	ROSARIO PEREZ	CRISTIANO	MARTHA AMARILLO	TAPIETE	6	DELFIN GREGORIA VIRGINIA JULIAN OFELIA RIPOLDA CARLO LICHIO		
CUTAIQUE	APARICIO CAMINO	TAPIETE	MARY AMARILLO	TAPIETE	2	AMALIA MARCELA		
	PILO	TAPIETE	MILLIA PEREZ	TAPIETE	2	UNA MUJER		
	PRIMO	TAPIETE	VIRGINIA PEREZ	TAPIETE	2	UN VARON		
	¿ ?	TAPIETE	PEREZ	TAPIETE	2	UNA MUJER		
	DANIEL BARRIENTOS	TAPIETE	MERCEDES TATO	TAPIETE	3	UN VARON ANA MARIA SARA EDITH		
CERCADA	RUPERTO TINUCO	TAPIETE	ZULENA CAMINO	TAPIETE	5	IVAN MODESTO PULO SOSA VIRGINIA		

POBLACION TAPIETE DEL CHACO BOLIVIANO

(Hoja Nº 2)

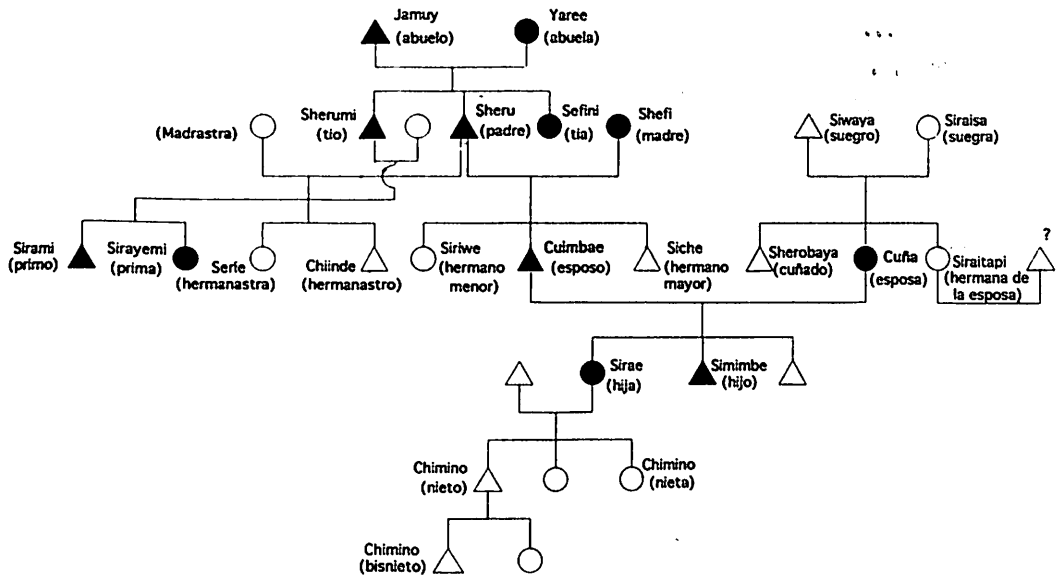
LUGAR	NOMBRE DEL MARIDO	GRP.ETNICO	NOMBRE DE LA ESPOSA	GRP.ETNICO	Nº HIJOS	NOMBRE DE HIJOS	EDAD	OBSERVACIONES
SAN CARLOS	MARIO TATO	TAPIETE	FANCISCA					
	JACINTO TATO	TAPIETE	CHOROTA					
	PILINDO	TAPIETE	CHOROTA					
	CHOROTE	CHOROTE	NOVA GOMEZ					
ZAUZAL	EDUARDO TATO	TAPIETE	GUILLERMINA	TAPIETE	1	VARON		
CREVOUX	GERARDO GOMEZ	TAPIETE	ANGELA	MATACA	1	ROSENDO		
TARTAGAL	CANDUTO GOMEZ	TAPIETE	ELINA	MATACA	1			
	GOMEZ	TAPIETE	ANTE	TAPIETE	4	ANANIAS SEFINICO ISIDRO MELEGILDO		
	ANANIAS	TAPIETE	MATACA	MATACO	1	VARON		
	PETIZO IBENIGNO	TAPIETE	FELIZA CAMINO	TAPIETE	2	ANA ROSA		
	ALBERTO QUILLO	TAPIETE	ROSALIA TATO	TAPIETE	8	MAZARE JUAREZ ALBERTO ROBERTO MODESTINA CRISTINA FELIZA		
	MAZARE	TAPIETE	DEMECIA PALAVECINOS	TAPIETE	4	TITA IRMA JOAQUIN CARLO		
	JOAQUIN	TAPIETE	IRMA	TAPIETE	2	MUJER MUERTO		
	TEJERINO QUILLO	TAPIETE	ASUNTA MARIA	TAPIETE	1	DANIEL QUILLO		
	DANIEL QUILLO	TAPIETE	KATTY HERMANA DE IRMA	TAPIETE	2	DANTE LEONARDO		
	TEJERINO	TAPIETE	MARIA HERMANA DE ASUNTA	TAPIETE	2	EVARISTO ADOLFO		
	JUAREZ	TAPIETE						MUERTO BALEADO POR VILLAGRAN
	ALBERTO QUILLO	TAPIETE	DEMETRIA VASQUEZ	TAPIETE	3	VARONES		
	ROBERTO QUILLO	TAPIETE	TOBA	TOBA	2	MARIO MUJER		

POBLACION TAPIETE DEL CHACO BOLIVIANO

(Hoja N° 3)

LUGAR	NOMBRE DEL MARIDO	GRUPO ETNICO	NOMBRE DE LA ESPOSA	GRUPO ETNICO	Nº HIJOS	NOMBRE DE HIJOS	EDAD	OBSERVACIONES
TARTAGAL	CANTERO	TAPIETE	MODESTINA QUILLO	TAPIETE	1	ROSA		
	PAUL	TAPIETE	ROSA	TAPIETE	2	JOSSELINA ALICIA		
	ACEVEDO	QUILLO	CRISTINA	TAPIETE	3	DEMETRIA CHANGUILLO		
					4	CELIA ANTONIO		
PARAGUAY	SANTIAGO IBARRA ILARIO	TAPIETE		TAPIETE				
	SANTIAGO GOMEZ	TAPIETE	SANTA INEZ GUTIERREZ	TAPIETE	9			

SISTEMA DE PARENTESCO (GRUPO ETNICO TAPIETE)



...

SEMINARIO 3 : SOCIOLOGIA RURAL.

...

En torno al IX Congreso de la Central Obrera Boliviana:

LA CREACION DE UNA SEGUNDA SECRETARIA GENERAL O EL DESAFIO DE TERMINAR CON EL "PATERNALISMO OBRERO"

José Luis Saavedra

"Es esencial la defensa de los valores culturales del país, porque es peligroso que el enemigo de los trabajadores se apodere de estas banderas y las utilice para sus propósitos"

Edgar Ramírez (Secretario General de la Federación de Mineros).

"La COB debe tomar en cuenta los cambios que se han registrado en el país durante los últimos años y que tienen que ver con la inserción de lo clasista y lo étnico cultural. Si la COB quiere dejar de ser lo que es ahora y convertirse en un centro aglutinador, tiene que tomar en cuenta este fenómeno"

Oscar Salas (Secretario Ejecutivo de la Central Obrera Boliviana):

"El proyecto alternativo de sociedad que buscan los trabajadores bolivianos -como parte esencial del sindicalismo- requiere de una transformación renovadora y consecuente que no implique perder nuestra identidad ni claudicar en nuestros principios"

Informe de gestión del Secretario Ejecutivo de la COB:

INTRODUCCION

La discusión política entre obreros y campesinos que se produjo en el VIII Congreso de la Central Obrera Boliviana (COB), realizado en la ciudad de Oruro en septiembre de 1989, no concluyó. Luego de dos años volvió a resurgir en el IX Congreso de mayo de 1992, esta vez en la ciudad de Sucre.

Dirigentes campesinos e indígenas proponen que se haga una nueva lectura de la realidad boliviana. Algo así como un redescubrimiento por parte del movimiento

popular. Concretamente, los campesinos propusieron en el IX Congreso laboral que se redefina la comprensión de la formación social boliviana y como consecuencia se establezca el tipo de proceso liberador y el contenido de la revolución social, así como el carácter de la propia COB.

Esta interpelación no debe ser desoída. Por ello resulta esperanzador que entre lo más avanzado de los asalariados, se tenga la misma comprensión sobre la necesidad de redefinir la formación social boliviana, determinar la recomposición de las clases sociales antagónicas y las formas de opresión y explotación entre esas clases sociales y contra los pueblos originarios.

Conociendo a cabalidad el terreno sobre el que se pisa, ciertamente será menos difícil determinar lo que se debe hacer en este tiempo de política neoliberal. Se comprende también, cada vez con mayor precisión, que las tareas de este momento se enlazan con las de largo aliento, con las de tipo estratégico. Por ello, lo que se realice bien ahora conducirá a la constitución de la nueva sociedad que, entre la dirigencia sindical, mayoritariamente, se entiende que debe ser socialista, plurinacional y pluricultural.

Socialista, porque en esa fase deben superarse los problemas que genera la explotación asalariada y deberá romperse la dependencia del imperialismo. Plurinacional porque deben florecer todas las formas de autodeterminación política. Pluricultural en razón de que en ella los pueblos originarios podrán concretar sus propias formas de organización.

No se trata, en verdad, de un comportamiento improvisado o que únicamente responda al estímulo de los partidos políticos. Los campesinos y los indígenas viven una maduración que tiene que ver con los 500 años de resistencia al colonialismo, que responde a la crisis del socialismo europeo y ciertamente toma en cuenta el predominio del nuevo orden imperial y los mecanismos de dominación sobre los pueblos originarios.

CONTEXTUALIZANDO LA DISCUSION

El movimiento campesino durante el pasado VIII Congreso de la COB planteó la necesidad de contar con una mayor representación en el Comité Ejecutivo Nacional (CEN) de la Central Obrera Boliviana (COB), así como un mayor número de delegados asistentes a los congresos nacionales de la COB, solicitud que no fue atendida.

La propuesta de crear una segunda Secretaría General destinada al sector campesino en el CEN de la COB fue presentada por la Confederación Sindical Unica de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB), como una forma de tener mayor representación en el seno de la máxima organización laboral del país.

El tema de fondo -y que ciertamente provocó varios y peligrosos enfrentamientos- fue el relativo a la demanda campesina para que se cree una segunda Secretaría General a ser ocupada por un representante de dicho sector.

El conflicto más importante es el que se presentó precisamente entre los campesinos y los fabriles. Los primeros aspiraban a que se cree una segunda Secretaría General en el Comité Ejecutivo de la COB y que esta sea ocupada por un delegado del sector. En cambio, los fabriles estaban decididos a "no ceder" ese puesto ni a compartirlo, en igualdad de condiciones, con los campesinos.

El argumento central que se esgrimía es que los fabriles persiguen un proyecto político de clase, con predominancia proletaria. En cambio, los campesinos postulan la creación de un Estado plurinacional y pluricultural, superando una visión predominantemente obrerista.

El debate en la Comisión Política se caracterizó por el enfrentamiento abierto entre campesinos y obreros, al realizar cada sector una análisis histórico de la realidad nacional desde su punto de vista.

La mayoría de los oradores campesinos sostenía que históricamente se ignoró a ese sector. Aunque otros señalaron que existían fuerzas partidarias que se empeñaban en enfrentar a campesinos y obreros, y que lo correcto era buscar la unidad entre los dos importantes sectores.

Por ejemplo, Félix Santos, delegado campesino, manifestó que la COB tiene que representar a las más de 30 nacionalidades que viven en el país y que Bolivia no sólo es por los trabajadores asalariados.

Es más, los campesinos señalaron que ha llegado la hora de terminar con el "paternalismo obrero". Es decir, los campesinos lanzaron un desafío a los delegados obreros para que superen y sepulten de una vez su visión paternalista con el sector.

El pedido de eliminar la Comisión de Asuntos Agrarios donde los campesinos resolvían sus problemas solos y "aparte", además de exigir un debate integral de los problemas nacionales con los dirigentes agrarios, dieron una nueva tónica al IX Congreso. Los campesinos no sólo que han demandado una posición más clara al interior de la COB, sino que comienzan a hacer sentir su peso específico frente a otras corrientes como los fabriles o de "clase media" que han pretendido situarse por sobre la capacidad política y organizativa del campesinado.

Por ello, las principales corrientes políticas expresadas en el congreso laboral, no dejaron de mencionar la necesidad de que la tesis política de la COB y los

planteamientos y resoluciones que se aprobaran en la reunión nacional, tomaran en cuenta el problema étnico cultural y no se adopte, de manera radical, una posición clasista.

ANALIZANDO LAS PROPUESTAS POLITICAS

Durante los días previos al IX Congreso de la Central Obrera Boliviana (COB) que se iniciaría en Sucre el 1 de mayo, la Confederación Sindical Unica de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB), en un Ampliado sectorial, analizó y debatió arduamente los documentos políticos, para elegir uno que además de expresar el pensamiento político e ideológico del movimiento campesino, pueda ser decisivo en la reestructuración de la COB.

La mayoría de las propuestas políticas elaboradas por las organizaciones políticas que tienen influencia en el movimiento campesino y que fueron presentadas en el IX Congreso de la COB (MRTKL, MCB, MKL, etc.) tienen su base en la comprensión de Bolivia como un país plurinacional y pluricultural, además de que intentan recoger las demandas de los pueblos originarios, especialmente de los que viven en las regiones amazónicas del país.

En general, las propuestas manifiestan que en la actual situación que vive el país, no hay otra opción que la lucha de los pueblos originarios, naciones oprimidas y clases explotadas (trabajadores obreros y campesinos), quienes plantean la urgencia de luchar por la liquidación del colonialismo interno, "sin su previo aplastamiento los bolivianos no pueden vislumbrar un porvenir mejor" (De la Cruz Willca y otros, 1992).

De hecho existe un planteamiento político de fondo que es la construcción de un Estado diferente al actual que tenga características socio-culturales propias y que tome en cuenta el sentir de la "mayoría trabajadora" del país. Sugieren, por tanto, la conformación de un Estado plurinacional, pluricultural, multiterritorial, democrático, plurilingue, antirracista y abierto a la unidad continental (Ibídem).

En la ocasión señalada, propusieron asimismo, la necesidad de hacer una revolución en la COB, para luego hacer la revolución en el país. Ellos creen que la vanguardia de la revolución boliviana ya no es el proletariado obrero. Esto en razón de que los obreros están disminuidos no sólo numéricamente sino que ya no encabezan las luchas sociales y políticas del movimiento popular.

Las tendencias, cuyas propuestas resumimos, postulan una sociedad plurinacional, pluricultural, plurilingue y abierta a la unidad continental. Sociedad que debe ser comunitaria (aún no sabemos si en sustitución del contenido socialista. Esto no tiene respuesta definitiva, pero se sugiere tal sociedad.

Sin embargo, el grupo denominado Unidad para la Liberación Multinacional, en el que se cuenta al Movimiento Campesino de Bases, convoca a luchar por el socialismo plurinacional y pluricultural para Bolivia. Aunque tiene una actitud crítica hacia la actual estructura de la COB, está muy lejos de asumir actitudes anti-obreras.

Pero, precisamente este año, no sólo por cumplirse los 500^{os} años de resistencia al colonialismo, sino por nuestra propia realidad compleja, múltiple y diversa, se debe comprender a los nuevos sectores emergentes, respetando la pluralidad organizativa y consiguiendo que la Central Obrera sea capaz de aglutinar a todos los explotados y oprimidos, y que la COB no sólo sea un sindicato, ni su lucha sea sólo salarialista.

Coherentes con estos principios, los campesinos plantearon que el IX Congreso de los trabajadores decida la transformación ideológica y orgánica de la COB para ser la auténtica representación de la mayoría social nacional, de las naciones oprimidas y del conjunto de los trabajadores de Bolivia. "Planteamos el inicio de un proceso que vaya conformando una COB con una nueva identidad y pensamiento propios" (Ibid.).

Un primer elemento, tal vez el más importante, es la incorporación de los pueblos originarios y naciones oprimidas al proyecto del socialismo como formulación estratégica. "Tenemos que precisar que la sociedad del futuro es la Bolivia Socialista Multinacional". Con ello la tesis de la COB se enriquece y las luchas contra el sistema de dominación se potencian a ritmos vertiginosos.

Un segundo elemento, complementario, tiene que ver con la necesidad de abandonar una lectura obrerista de nuestra sociedad e incorporar lo étnico-cultural, es decir, emplear los conceptos de clase y nación. Esta modificación se hace urgente por cuanto, al margen de que todo obrero y asalariado tiene sus raíces culturales ancestrales, existen pueblos y naciones originarias que tienen su propia forma de organización social, económica y política. Esto, además, impone una modificación en la concepción tradicional de la hegemonía o centralidad proletaria, adoptando el criterio de la horizontalidad.

Se afirma, asimismo, que las naciones originarias asumen un proceso de toma de conciencia de su propia identidad, es decir se reencuentran a sí mismas. Lo que se constata con la propuesta de Organización de la Asamblea de Unidad de las Naciones Originarias a través de la cual "estos pueblos darán un salto verdaderamente cualitativo" (2).

Empero, enfatizan que muy poco podrá hacer la COB por sí sola para avanzar en el plano de la ofensiva (contra el capitalismo y el neoliberalismo), es urgente ir sentando las bases de un instrumento político para hacer la revolución.

Al respecto, el dirigente campesino de la CSUTCB, Eusebio Encinas, manifestó que en el debate hubo un sector que planteó el reconocimiento del socialismo como única alternativa política para solucionar los problemas de tipo económico y social de la población boliviana.

Se destacó, finalmente, la necesidad de un cambio en la visión que tiene la COB hasta el momento, que se manejó dentro de un ámbito muy ortodoxo, dogmático. Ciertamente, la COB, pese a contar con una tesis política revolucionaria, no planteó en las diferentes situaciones revolucionarias la toma del poder. Esta fue la principal crítica a la máxima organización laboral del país(3).

BUSCANDO EL FORTALECIMIENTO DE LA COB

La CSUTCB estuvo decidida a buscar el fortalecimiento de la COB durante el IX Congreso. "El movimiento sindical campesino está consciente de su rol y evitará la creación de un organismo paralelo, así como el divisionismo de la máxima organización laboral del país", declaró el dirigente campesino Eusebio Encinas.

Señaló, asimismo, que se presentaría un serio cuestionamiento al proceso del movimiento obrero, y al mismo tiempo se haría una autocrítica al movimiento campesino por no haber tomado en cuenta a las naciones originarias.

En criterio del dirigente campesino, la COB tiene una tesis muy interesante del socialismo y la toma del poder, pero él cree que esa tesis, compartida por los trabajadores campesinos, no se llevó a la práctica. "En vez de ir al socialismo, la balanza pesó para asentarse al nacionalismo revolucionario, que no solamente 'nacionalizó' las minas sino también la mentalidad de los obreros" (Presencia, 3 mayo, p. 6).

Por esta razón dijo que los campesinos plantearían la creación de un Estado socialista y plurinacional. "Si se logra superar esta fase del socialismo multinacional se podrá solucionar, muy fácilmente, el problema de participación en el seno de la COB", subrayó Encinas. Indicó que los campesinos están conscientes de la participación de la COB en la vida política del país, y de su constante lucha por reconquistar la democracia perdida a manos de regímenes militares, pero debería haber una reorientación del movimiento obrero y popular, y la participación de otros sectores que, como los campesinos, también forman parte mayoritaria.

"Nosotros no exigimos una mayor participación, sino que se tome en cuenta nuestra presencia en el Comité Ejecutivo de la COB, no por ser mayoría sino porque se presentan otros actores importantes que justifican nuestro pedido", concluyó Eusebio Encinas (ibid.).

CONCIENCIA DE CLASE E IDENTIDAD NACIONAL CULTURAL

Los trabajadores del agro propusieron cambiar la composición orgánica y la tesis socialista de la COB por otra orientación que contemple la problemática de las naciones originarias y el respeto a las culturas andinas y amazónicas, disputando así la dirección proletaria de las luchas sociales y políticas que, desde su fundación, ejercen en el organismo laboral boliviano, en particular los mineros.

Como bien dicen los compañeros del campo, para construir un socialismo auténticamente boliviano hace falta incorporar a las naciones originarias a dicho proyecto. Es decir, la lucha de clases sostenida por la Central Obrera Boliviana y la lucha de los pueblos originarios, deben permitir la construcción de un socialismo con características propias.

"Hoy se debe mirar al país con ojos de clase y de nación, porque ésa es su condición. La propuesta de liberación debe basarse en esa realidad", sostiene Félix Cárdenas. El argumenta que la lucha de clases, realizada por la COB y la lucha de naciones, planteada ahora por los campesinos, fortalecen el movimiento popular.

El objetivo es construir un movimiento plurinacional y pluricultural.

En el Ampliado campesino (previo al Congreso) ya se adelantaron ciertos criterios que deben ser recogidos en una propuesta política seria y coherente. Criterios referidos a la necesidad de "un cambio en la visión obrerista y salarialista que tiene la COB", porque la organización matriz de los trabajadores, estuvo manejada dogmáticamente y pese a contar con una tesis avanzada, "no planteó, ni siquiera en los momentos propicios, la toma del poder".

Al mismo tiempo expresaron que se debe afiliarse a las nuevas organizaciones como la Confederación Indígena del Oriente Boliviano (CIDOB), la Central de Pueblos Indígenas del Beni (CPIB), la Asamblea del Pueblo Guaraní (APG) y otras, manteniendo y respetando la estructura originaria, pero realizando acciones en forma conjunta.

La mayor polémica sobre la tesis plurinacional y socialista estuvo precisamente en este último término, porque algunos sectores campesinos observaron el término "socialista" y creen que debe ser cambiado porque, agregan, "debemos construir una sociedad comunitaria, sin mirar ningún espejo europeo, sino viendo nuestra realidad".

Por ello al reiterar que las naciones originarias deben estar presentes en la COB, no sólo por ser mayoría del país, sino por la presencia histórica que significan en la realidad social, los campesinos consideran que la organización matriz de los trabajadores debe buscar la unidad de todos los explotados y oprimidos del país.

MODIFICACION DE LA ESTRUCTURA CLASISTA DE LA COB

La mayoría de los delegados ante la Comisión orgánica del IX Congreso de la COB, se pronunció por no modificar la actual estructura orgánica de la entidad laboral, en la que el proletariado tiene la hegemonía del 51% con relación a los campesinos y clases medias.

Los oradores fustigaron duramente a algunas organizaciones que presionaban por el cambio de la estructura orgánica. Entre ellas mencionaron a CRISOL, entidad que en un panfleto propuso la re-estructuración orgánica y el cambio de nombre de las organizaciones nacionales que están afiliadas a la COB.

Actualmente, la representatividad en el seno de la COB es la siguiente: proletarios, 51%; campesinos, 25%; los denominados sectores de la clase media, 15%; y los trabajadores manuales el restante porcentaje.

Desde la conformación de las Comisiones se ingresó a una "politización" entre sectores. De esta manera se explica que el sector minero y campesino hayan establecido una especie de alianza, y en contraposición los demás sectores organizaron otro bloque, el mismo que estaba conformado por los ferroviarios, fabriles, petroleros y bancarios.

Cabe recordar que los sectores que se organizaron en un bloque anticampesino, en su mayoría, son aquellos que por divergencias de tipo ideológico no participaron activamente en las movilizaciones convocadas por la COB.

El movimiento campesino, pese a las divergencias existentes y que resurgieron en el IX Congreso de la COB, no estuvo dispuesto a abandonar la Central Obrera Boliviana (COB), ni mucho menos el Congreso. Esta fue la decisión que asumió la delegación campesina, tras debatir en la Comisión de Régimen Interno su pedido de mayor representatividad en el Comité Ejecutivo Nacional de la COB, con el propósito de ocupar una cartera decisiva como podría ser la Secretaría General.

Las fuertes divergencias de tipo político y conceptual se registraron claramente durante el debate que se dió en las dos principales Comisiones, la Política y la de Régimen Interno, en las que los oradores obreros y campesinos se enfrentaron al tener una visión distinta de la realidad nacional.

La Comisión de Régimen Interno sesionó todo un día, tratando a profundidad el planteamiento de varias organizaciones, pero básicamente la de los campesinos, y

determinó que la propuesta de crear una segunda Secretaría General sea puesta a consideración de la Plenaria del Congreso que se reuniría al día siguiente.

Al respecto, el dirigente de la Confederación Sindical Unica de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB), Ciro Rivas, anticipó que cualquiera sea la decisión que adopte la plenaria del IX Congreso de la COB, no habría abandono. "Lo único que busca la delegación campesina es un reconocimiento histórico a la lucha que desarrolló este sector y, por lo tanto, se respete la resolución del VIII Congreso donde se recomendó la creación de una Secretaría General paralela en la COB, para los campesinos" (Presencia, 10 mayo, p. 6).

Rivas explicó que la creación de esa Secretaría les permitiría trabajar conjuntamente con todos los sectores, "lo que permitirá el potenciamiento de la COB" (Ibídem). Agregó que las naciones originarias son protagonistas de los últimos años, "luchamos desde mucho más antes que la organización de la propia COB". Por eso corresponde a este sector jugar un papel importante (Ibid.).

Finalmente, Rivas reiteró que si la plenaria no acepta la creación de la cartera solicitada, no se prestarán al juego del oficialismo, "cuyo propósito es que abandonemos el Congreso" (Ib.).

Coincidiendo con este criterio, el principal dirigente de los productores de coca y vicepresidente del Presidium del Congreso, declaró que los campesinos están luchando por el cambio de la tesis política, por otra que recoja las aspiraciones del movimiento popular. "Nosotros vamos a ser flexibles por la unidad del movimiento popular, campesino y del movimiento obrero", enfatizó Evo Morales (Ibid.).

Aunque aún no existía el documento final, el dirigente de los productores de coca del trópico de Cochabamba, Evo Morales, que integraba la delegación campesina, reiteró que básicamente pretenden cambiar la tesis obrera de la COB y quieren darle también una cara campesina.

Agregó que la tesis de los campesinos buscará un reconocimiento histórico a la actividad del sector, porque la lucha del pueblo boliviano no solamente es clasista, entre patronos y obreros, sino que la lucha incluye también la lucha por el territorio y la defensa de los recursos naturales (Presencia, 6 mayo, p. 6).

Por este aspecto, la tesis plantearía a los trabajadores que todos deben luchar por la construcción de un Estado plurinacional y pluricultural y no sólo por un predominio absoluto de los obreros.

DISCUTIENDO SOBRE LA VANGUARDIA DEL MOVIMIENTO SINDICAL:

a) Posición obrerista-vanguardista

En defensa de la estructura orgánica así como de la línea ideológica que siguió la Central Obrera Boliviana en sus 40 años de vida, el Partido Revolucionario del Pueblo (PRP), liderizado por el dirigente minero Edgar Ramírez, asegura que "mientras la clase obrera sea portadora de una propuesta socialista para reemplazar la formación capitalista, tendremos la vanguardia a nuestro cargo".

Por este motivo, sostiene Ramírez, "La vanguardia de la clase obrera boliviana la ejercemos los mineros por haberla ganado en mil combates. Cualidad que deviene de nuestra disciplina y organización recogidas en el trabajo cotidiano".

Asimismo, Ramírez expresa que son portadores de una ideología revolucionaria para transformar la formación social vigente. "Este rol lo hemos ganado, no es un obsequio. Y la vanguardia se disputa en el accionar cotidiano".

En fin, según el documento político propuesto por el PRP, dice que se puede constatar que en los últimos 70 años de la historia nacional, la clase obrera encabezó las acciones reivindicativas y también políticas en Bolivia.

De esta manera, los asalariados retoman gran parte del planteamiento político hecho en el VIII Congreso de la COB, donde fue este planteamiento el que contó con el voto de los delegados, aunque no fue llevado a la práctica.

Así, mientras los mineros en el documento político elaborado por el Partido Revolucionario del Pueblo (PRP) sostienen que la vanguardia se la ganaron ellos por haber participado en varias luchas, los campesinos aseguran que la COB debe derrotar al obrerismo dogmático e incorporar a las naciones originarias para su fortalecimiento.

b) Posición nacional cultural

Por su parte el documento de la Confederación Sindical Unica de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB), que fue elaborado en la ciudad de Sucre, demanda fundamentalmente que la COB modifique su estructura orgánica. Según el enfoque del documento de la CSUTCB, que lleva el título "Luchar por un Estado multinacional y pluricultural", la Central Obrera Boliviana en los 40 años de vida que tiene, se sustrajo de la compleja realidad del país, sólo cuestionó la acción de un Estado opresor. No se planteó un Estado alternativo que sea distinto y que tome en cuenta los aspectos culturales que subsisten en el país.

Asimismo, el documento culpa a la "vieja izquierda" de realizar una lectura sólo de tipo obrerista, ciudadana, y donde no se tomó en cuenta el carácter plurinacional de la realidad nacional.

Los campesinos justifican su pedido de mayor presencia en el seno de la máxima organización, asegurando que los cambios de la sociedad boliviana, durante los últimos 40 años, no tuvieron expresión orgánica en la COB. En este sentido, expresa que una vez en el seno de la COB, los campesinos "articularemos y unificaremos la lucha por lo originario, lo clasista-sindical y lo regional-popular".

Por este motivo, según esta propuesta política (de la CSUTCB), el movimiento obrero debe hacer suya la larga lucha de los pueblos originarios y naciones oprimidas, porque los obreros son también parte del campesinado que en los últimos años ha realizado importantes acciones como el histórico bloqueo de caminos de 1979.

El camino de la unidad está trazada por la otorgación de una mayor representación de las naciones originarias y otros sectores sociales como los artesanos, gremiales, trabajadores agrícolas asalariados, cooperativistas, y otras organizaciones representativas del pueblo boliviano. Sólo de esta manera, todas las organizaciones políticas y sindicales lograrán la ansiada unidad de la máxima dirección de los trabajadores de Bolivia.

INTENTANDO CONCLUIR

Como podemos observar, el debate se centró en el informe de la Comisión de Régimen Interno, que aprobó por mayoría el documento que propone crear la Secretaría General para los campesinos y, por minoría, mantener la actual estructura.

Los campesinos oficializaron la propuesta de crear una segunda Secretaría General, destinada a ese sector. La propuesta contaba con el apoyo del bloque Alternativa al Socialismo Democrático (ASD) y el Movimiento Bolivia Libre (MBL), pero con el rechazo del PRP y los fabriles, que propugnaban mantener la actual estructura orgánica de la COB, de esencia clasista.

Por su parte, la Comisión de Régimen Interno, decidió ratificar la creación de una segunda Secretaría General para el sector campesino, en base a las decisiones asumidas en el VIII Congreso que se realizó en Oruro.

El Plenario del Congreso después de aprobar varias resoluciones, empezó a discutir el informe de la Comisión Política, en el que aprobó, por mayoría, los proyectos de tesis política presentados por Alternativa al Socialismo Democrático (ASD) y de la CSUTCB,

que incluían ampliar la participación campesina en el seno de la COB, y por minoría el del Partido Revolucionario del Pueblo (PRP), que postulaba mantener la estructura clasista.

Finalmente, la madrugada del 13 de mayo, el IX Congreso de la COB aprobó crear una segunda Secretaría General para el sector campesino, cedida por los trabajadores mineros a los campesinos, que habían reclamado ese espacio de poder en el seno del Comité Ejecutivo de la COB, tras dos años de espera.

Al respecto, Juan de la Cruz Villca, segundo Secretario General de la COB, dijo que "La presencia de los campesinos en el Comité Ejecutivo de la COB es importante y significativa, pero no es la solución, ya que la actual estructura de la COB, conlleva problemas que deben ser modificados, porque tal como está, no permite mayores avances. Se debe cambiar la estructura orgánica, la forma de presentar documentos y principalmente de elegir dirigentes" (Bases, I.1: 3).

El dirigente campesino, asegura que los diferentes documentos políticos en esta coyuntura, aunque con diferentes matices, tienen la novedad de encarar, y más que todo, reconocer el contenido plúricultural y plurinacional de nuestro país.

Algunos partidos políticos, según De la Cruz Villca, en esta materia, todavía están en el kinder, como el Partido Obrero Revolucionario (POR) que grita: "Viva la Pachamama y mueran los dioses de Europa!", pero al final sigue con una mentalidad confundida, silbando a los campesinos y pensando que la revolución está a la vuelta de la esquina.

Parece que el Partido Revolucionario del Pueblo (PRP) ya está en primer curso, porque empezó a hablar con cierta claridad de las naciones originarias, pero todavía lo califica de peligroso y nacionalista; tampoco tiene planteamientos definidos.

Pero lo importante es que en la CSUTCB -de la que también es dirigente- "nos damos. Lo más destacable en el Congreso es que en él se empezó a discutir en serio la necesidad de que el campo popular se dote de mecanismos organizativos para que la lucha de clases y la de los pueblos originarios resulten complementarias en el camino de la liberación y de la conformación de un Estado plurinacional y pluricultural. Mereció la atención de los congresales la fuerza que "hace" la historia del país. En medios sindicales se admite que la lucha de clases es la partera de las transformaciones de la sociedad. A ello se debe añadir, proponen varias corrientes sindicales y políticas, otra fuerza material que contribuyé a esos cambios: la lucha de las naciones oprimidas y pueblos originarios.

Lucha de clases y lucha de los pueblos originarios para la liberación, podría resumir el planteamiento que alcanzó un principio de consenso entre los asistentes al Congreso laboral de la COB.

Como consecuencia se formuló una propuesta de nueva sociedad para Bolivia: socialismo plurinacional y pluricultural! Sobre dicha propuesta se registran diferentes interpretaciones. Empero, la mayoría de los dirigentes hacen suyo ese proyecto de sociedad, por el que ciertamente deberá lucharse.

Lo importante es que se avanza en la ineludible tarea de conocer plenamente la realidad de la que somos parte: Bolivia integrada por clases sociales antagónicas y pueblos originarios oprimidos por una minoría criolla colonial.

Este es uno de los réditos más significativos de este IX Congreso laboral, que no se debe sólo a los 500 años de resistencia, aunque sí influye. Se trata de una toma de conciencia de lo que es una sociedad abigarrada, como la nuestra.

Esta práctica teórica puede ayudar a sentar las bases para constituir un bloque social nacional, un conglomerado de clases explotadas, naciones oprimidas y pueblos originarios para la lucha de liberación anticolonial y antimperialista.

EL ESTADO Y LAS LENGUAS ABORIGENES

...

Zenon Canaviri Vargas
UNIVERSIDAD NACIONAL SIGLO XX

Nuestras lenguas maternas, el Aymara y el Quechua, deben ser debidamente interpretadas en su base literal, para cuyo efecto, en primer lugar hay que identificar su determinación de estructura de gramática, ya que la misma se hace necesaria para su sustentación como la espina dorsal de cualquier idioma del mundo actual.

Por lo demás, de por sí se hace necesario referirnos al brutal avasallamiento cultural de los españoles, por la destrucción y por haber ocasionado la desaparición, sin dejar señales de existencia, de los KIPUS, que comprendía la parte esencial de nuestra cultura, a la vez que en el transcurso del colonialismo los nativos han sido reducidos a esclavitud sin perspectiva, ni noción de su existencia, sin saber para qué vivían, que sólo debían servidumbre al cruel e insensible amo, explotador inhumano patrón, ocasión en que los nativos recibieron una serie de denominaciones; indígenas, de "Ser salvajes" de "Ser seres sin almas" de "Constituir objetos de servicio a los déspotas colonizadores", "semovientes", etc.

La conducta e inquietud del hombre nativo, no fue tal cual calificaron maliciosamente los dominantes malvados, si no el hombre nativo, tenía y tiene latente el espíritu creador que a la desaparición de los Kipus, se dieron a la tarea de tomar los rasgos del abecedario del castellano, y adecuar cuidadosamente al sentido del lenguaje, hasta dar la estructura gramatical conveniente, para luego plantear a los gobiernos de turno, aprobar los pedidos de los nativos, a que sean reconocidos nuestros idiomas esenciales del Mundo Andino, con bases y fundamentos del alfabeto fonémico necesario.

Así, en el presente siglo, durante el gobierno semi-constitucional del Gral. René Barrientos, mediante el D.S.No. 08483, se hizo alusión a la condición multilingue de Bolivia, y su necesidad histórica de regular la expresión escrita de las diferentes lenguas nativas, como fruto y resultado de la Primera Mesa Redonda sobre la Lengua Aymara, organizada por el Ministerio de Cultura, Información y Turismo, de ese entonces, que aprobó un alfabeto único para este idioma, con objeto de utilizar su escritura gramatical como la más aconsejable, para su estudio.

Posteriormente en 1984 el Gobierno del Dr. Hernán Siles Zuazo, mediante D.S. No. 20227 de 5 de mayo, a través del Ministerio de Educación y Cultura, coadyuvado estrechamente por el Servicio Nacional de Alfabetización y Educación Popular, hace una nueva reiteración del contenido del alfabeto fonémico, con leves variantes entre el aymara y quechua, debido a que el último idioma nombrado, es engendro menor romántico del primero de los nombrados.

Finalmente el gobierno del Lic. Jaime Paz Zamora, mediante D.S. No. 230. de fecha 28 de enero del presente año, en conmemoración a la centenaria batalla de Kuruyuki (en donde miles de nativos guaraníes, han sido asesinados por los patrones terratenientes, en el transcurso de la República, ni mas ni menos, cuya resistencia estuvo encabezado por el lider originario Hapiaoeki Tumpa, quien posteriormente, el 29 de marzo del mismo año, fue ultimado en Monteagudo, en las peores condiciones humanas por sus captores, dicta la disposición suprema, para la ejecución del Programa de Educación Intercultural Bilingue. Y para la ejecución del Programa en todo el país, debiendo asignarse supervisores de educación intercultural bilingue, en las áreas territoriales correspondientes.

Toda esta determinación está relacionada con el Código de la Educación Boliviana, en sus Artículos 108 al 117 que establece "Es deber del Estado, atender mediante una acción sistemática y planificada la eliminación progresiva del analfabetismo en el país, con una activa participación de la comunidad Nacional." Como se podrá apreciar de manera fehaciente, estas conquistas no son dádivas gratuitas de los gobernantes de turno, más al contrario, el pueblo nativo tuvo que batallar constantemente, conciente de su realidad y su requerimiento, para poner de manifiesto el conocimiento del estado de las lenguas aborígenes, en su diario vivir, cuál es el instrumento vital de comunicación, de interrelación social. Así, ahora el pueblo aborigen se dispone a arrancar, lo que en justicia natural corresponde, para no seguir sintiéndose extraño en su propia tierra. Seguidamente nos corresponderá, restituir, la parte filosófica y moral: "Ama q'illa", "Ama llulla", "Ama Suwa", no ser flojo, no ser mentiroso, no ser ladrón, y otros males como vicios de sus engendros que nos trajeron los colonizadores.

Es más, los nativos en todas las latitudes del orbe, han tomado la conciencia de su identidad étnica. Por lo mismo, como resumen de recomendaciones de seminarios, reuniones nacionales, internacionales y otros eventos regionales que se han referido al punto lingüístico, se exteriorizan, las recomendaciones del XXII Seminario de la Asociación Internacional que determina lo siguiente:

1. Todo grupo social, tiene el derecho de identificarse positivamente, con un idioma o idiomas y de que esta identificación sea aceptada y respetada por terceros.
2. Todo niño tiene el derecho a aprender plenamente el idioma o idiomas de su grupo.
- ...
3. Toda persona tiene el derecho de utilizar cualquier idioma de su grupo en situación oficial.
4. Toda persona tiene el derecho de aprender plenamente uno por lo menos de los idiomas oficiales del país, del que sea residente conforme a su propia elección.

Llallagua, 17 de agosto de 1992

REFLEJOS Y RESONANCIAS

...

ACERCA DE LA ORQUESTA EXPERIMENTAL DE INSTRUMENTOS NATIVOS DE BOLIVIA

Cergio Prudencio

Desde inicios de la invasión al continente americano en el siglo XVI, hubo conciencia en los conquistadores de una necesidad de negar, aniquilar y sustituir la cultura de los pueblos nativos, a objeto de consolidar un dominio político y económico sobre tan fascinantes y ricas tierras:

"Si deseamos mantener estas colonias para siempre, es preciso que nadie se llame como se llama, que nadie se vista como se viste, que nadie hable como habla, ni cante, ni baile, ni coma como come, ni ría como rie, ni piense como piensa . . .¹."

Cinco siglos después de cometido así el mayor genocidio de la historia universal, la situación para la América Latina no es menos amenazante. Al contrario, los mecanismos de negación, aniquilamiento y sustitución culturales, son más efectivos, más sofisticados y proyectan el mismo objetivo hegemónico:

"En éste nuestro cada vez mas pequeño planeta, todas las sociedades, todas las culturas, estan comprometidas en una inevitable competencia de predominio y sobrevivencia. Aquellos que forjarán el mundo del mañana son aquellos capaces de proyectar su imagen (para ejercer su influencia predominante, y una influencia de amplio alcance)..... Si queremos que nuestros valores y nuestro estilo de vida triunfen, estamos forzados a entrar en competencia con otras culturas . . .²."

Estas citas documentales de la historia, son claras respecto del valor estratégico que los conquistadores, ayer y hoy, asignaron a la cultura como campo fundamental para la definición del destino de los pueblos. No es entonces anacrónico (como parece desde este encandilante festejo aniversario), denunciar el sentido antropófago de la historia colonial americana, como no es anacrónico denunciar la alucinada acción depredadora y también antropófaga de los modernos conquistadores que hoy invaden y liquidan sistemáticamente nuestros espacios físico, psicológico y espiritual.

El colonialismo sin embargo, no sólo opera desde afuera, sino también desde adentro. Al otro lado de esta concepción de cultura como área estratégica para la "proyección de imagen", esta la concepción de cultura como espacio subordinado y no prioritario de la sociedad. Pecado conceptual que la clase dominante latinoamericana, incluida la izquierda política, comete a veces sin percatarse, y a veces mas bien percatándose, de la enorme concesión que así se hace a favor de quienes nos miran como una "competencia de predominio y supervivencia". Además del acecho premeditado a cargo de una élite planetaria, sufrimos la omisión culposa de la clase local dirigente, que debilita aún más nuestro sistema de defensas, al postergar primero y siempre el aparato cultural productivo.

No es casual que los modernos programas económicoa imperialistas se apliquen mediante el sacrificio de la educación y la salud, instancias escenciales del ser colectivo e individual. De adentro nos atan las manos, de afuera nos disparan.

Conocemos desde hace 500 años el riesgo vital que entraña la relación ineludible con los invasores. Poreso, hemos aprendido a ser en el cambio, a cambiar para seguir siendo. Hemos aprendido a renombramos cotidianamente y a representamos heterónimos. La cultura en este continente es fundamentalmente un proceso dinámico, donde los cambios no significan muerte sino regeneración. Nuestro mestizaje es la supervivencia de lo escencial a través de formas mutantes; es la apropiación y reversión de los elementos característicos del dominio colonial. A diferencia de los conquistadores, nosotros somos por inclusión, no por exclusión, hecho que nos confiere una ventaja potencial sobre aquellos. La cultura latinoamericana es acumulativa, nace en la confrontación y en ella crece.

Sin embargo nuestra realidad contemporánea es diversa y no acepta fácilmente generalizaciones. Esa diversidad incluye espacios de interpenetración y transculturación donde confluyen vertientes distintas: no sólo la indígena y la europea, sino también la africana, la asiática y otras; incluye áreas aborígenes casi incontaminadas, preservadas en su condición originaria, debido a méritos propios de resistencia e indoblegabilidad, o al abandono de los estados republicanos incapaces de incorporarlas a un proyecto nacional, e incluye además enclaves coloniales transplantados de la metrópoli a ciertos ámbitos de la geografía o la sociedad latinoamericana. En la América Latina conviven diferentes órdenes culturales y procesos históricos. Y esa diversidad no tiene fronteras definidas y menos definitivas. Esta en perpetuo movimiento.

En esa configuración, Bolivia surge como un país de rasgos muy particulares. En sus territorios andinos nacieron, se desarrollaron y expandieron trascendentes civilizaciones prehispánicas. Allá mismo, los conquistadores de los siglos XVI al XVIII establecieron centros de explotación minera. fundamentales en la economía Europea, valiéndose para ello de la tecnología y la fuerza laboral indígenas. Bolivia se fundó como república sobre una caprichosa geografía y con una estructura social predominante indígena, aunque con una minoría mestiza indo-

española dueña del poder y la riqueza. En esa oposición dialéctica tiene lugar nuestra historia republicana en donde cada sector protagoniza su rol contradictorio. De un lado la burguesía incipiente, avergonzada de su país indio, incapaz de crear y desarrollar un proyecto nacional integrador. De otro lado las clases populares, compensadas en la miseria y la explotación por su fortaleza cultural. Pero el destino es paradójico. Veámos sólo un caso: En Bolivia más del 75% de la población tiene por lengua materna el aimara, el quechua, el guaraní u otros idiomas nativos, no obstante, la educación oficial es sólo en castellano y no incluye ni al aimara, ni al quechua, ni al guaraní, ni a ningún otro idioma nativo, ni siquiera como segunda lengua; sí incluye el inglés y el francés, optativamente... "Que nadie hable como habla, ni piense como piensa", parecería ser la consigna, tal como en el principio de esta historia.

En este contexto de acontecimientos y conceptos, surge como una de muchas formas de resistencia y afirmación culturales, el Proyecto de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de Bolivia, cuya propuesta nace de algunas reflexiones elementales:

- ¿Cómo aprende a hablar un niño?

Repetiendo el lenguaje de sus padres, de su familia; repitiendo lo que escucha cotidianamente en su entorno.

¿Cómo aprende a hacer música un niño?

En nuestras escuelas y conservatorios, aprende obligado a repetir lo que casi nunca se ha escuchado. es una educación colonial que no toma en cuenta los elementos sonoros con los que el niño está familiarizado, y mas bién los sustituye por otros, propios de la cultura dominante.

- ¿Qué escucha un niño de América Latina cotidianamente?

Según el área cultural y social a la que pertenece, escucha por ejemplo, diferentes tipos de emisión vocal; escucha diversos timbres instrumentales; escucha música casi siempre ligada a alguna función social, religiosa, ritual, laboral, etcétera; escucha los idiomas originarios de este continente; escucha además, el idioma castellano, cargado -sin embargo- de significativas influencias sintácticas y fonéticas de las lenguas nativas; escucha el viento, la lluvia, la vegetación de América, que no suenan igual que otras lluvias y otras vegetaciones; escucha a sus animales, manifestando sus voces en proporción a su geografía que no es la proporción de otras geografías del planeta...

Pero como la América Latina es territorio en "competencia de predominio y sobrevivencia", según entienden los imperialistas contemporáneos, un niño de América Latina escucha muchas otras cosas más. Escucha por ejemplo, idiomas que no comprende; escucha

mensajes de dioses que no identifica; escucha música ordenada en un sólo sistema, dentro del cual no tiene lugar su música; escucha instrumentos sonoros en los que no puede representar su pensamiento musical a menos que lo mutile, escucha fábulas de las que él nunca forma parte, ni sus abuelos, ni su paisaje; escucha la historia de los otros, nunca la propia; escucha el sonido de un universo tecnológico al que sólo le es dado acceder pasivamente; escucha sonidos que, por su marginamiento de la educación, no alcanza ni siquiera a comprender por qué suenan.

- ¿Cómo escucha un niño en América Latina?

La información auditiva que recibe cotidianamente un niño en este continente, ejerce sobre él una poderosa presión subcontinente. aquella avasallante invasión sonora artificial y extraña (complementaria a otras invasiones más tangibles, claro está), se opone en significado, contenidos y connotaciones, a nuestro espectro sonoro natural y propio, mediante la ocupación de estructuras fundamentales como el aparato educativo y los medios de comunicación, el invasor constituye hegemonía, y con ella produce crisis de imagen en el invadido al contrastarse éste a sí mismo ausente en tan predominante representación del universo. Ese mecanismo, como consecuencia, devalúa e invalida nuestras formas de auto-representación, o las reduce a insignificantes, intrascendentes o anecdóticos hechos culturales. Estamos así ante un siniestro proceso de negación y sustitución de la identidad, cuyo mensaje implícito y constante es: no seas, no eres, nunca fuiste; no estés, no estás, no existas, no existes... En la subjetividad del sonido se disputa también el juego mortal del "predominio y la sobrevivencia"...

- ¿Pero podrían nuestros niños aprender a hacer música así como aprendieron a hablar?

Sí, podrían, pero sólo como un acto subversivo. Cantar como cantamos, bailar como bailamos, hablar como hablamos, llamamos como nos llamamos, pensar como pensamos son actos de subversión. Sobrevivir es atentar al predominio. Ser, es insubordinarse a quienes "proyectan su imagen" imponiendo sus "valores y su estilo de vida" en "competencia con otras culturas"... Es decir, no es suficiente la deducción elemental de que los niños pueden aprender a hacer música reproduciendo su entorno, si además no nos explicamos porqué ese aprendizaje en reflejo un día encontró el espejo en añicos.

En la América Latina, un continente cruzado por fuegos que apuntan siempre a la cultura, ser no es apenas estar. No somos latinoamericanos sólo por haber nacido en América Latina, ni por habitarla. Nuestra identidad implica un estado de conciencia y una posición activa, cuando menos, un instinto de conservación.

La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de Bolivia es un proyecto que intenta superar la retórica etnológica, arqueológica y museológica, para incorporar conceptos y

factores estructurales de la música indígena andina, en la estética y la pedagogía contemporáneas.

Como programa educativo, la OEIN trabaja con niños comprendidos entre los 7 y los 17 años de edad, a través de instructores especialmente capacitados, quienes les enseñan a tocar música e instrumentos musicales originarios de la cultura aymara. Para ello se utilizan dos conceptos filosóficos, también propios de esta cultura, como son: la transmisión oral y la participación grupal.

La transmisión oral en el aprendizaje, desarrolla de forma natural las capacidades auditivas mientras que la participación grupal, en la interpretación de la música, estimula la actitud cooperativa del individuo ante sus semejantes.

- ¿Y cómo funciona esta propuesta didáctica?

De forma simplificada mostramos la siguiente situación:

- El instructor toca ante los niños una tonada tradicional en algún instrumento nativo.
- Los niños la reconocen (se siente reflejada) y quieren repetirla.
- El instructor imparte nociones técnicas básicas: cómo emitir el sonido, cómo digitar el instrumento, etc. la formación proporcionada directamente en función a las necesidades del modelo que el niño quiere reproducir de inmediato.
- El niño alcanza pronto su objetivo; ha aprendido, está iniciado en la música.

- ¿Por qué tan fácilmente?

Porque la propuesta pedagógica acepta al niño, no lo niega. La tonada tradicional tocada por el instructor en algún instrumento nativo, es un elemento con el que éste halla identificación. A través de la tradición oral el niño reconoce y reproduce su mundo, se reconoce y se reproduce a sí mismo.

- ¿Por qué se trabaja en grupo?

Porque la constitución organológica de los instrumentos condiciona la participación de diferentes órdenes de pares: pares por complemento, pares por registro, pares por duplicación. Y los instrumentos así concebidos promueven una música participativa e interactiva. Los niños se descubren así en función colectiva, no sólo para la música sino para la vida.

Esta experiencia de aproximación inmediata al sonido, luego, permite introducir espontáneamente a los niños a otros principios de la música: la lectura musical, la concertación, etc.

A partir de este momento, los niños integran la Orquesta propiamente dicha donde viven una experiencia sonora diferente, nueva, interpretando obras originales de compositores contemporáneos. Comprendiendo que la tradición no es sólo un valor del pasado, sino que influyen activamente en la estética del presente.

Si con la música nativa el niño afirma su identidad, con la música contemporánea la proyecta.

Ese amplio sector de niños y jóvenes, imposibilitados de penetrar en un mundo que los mantiene al margen de la vida social y económica, sin oportunidades de acceder a la educación y la salud, necesita opciones reales de contacto y desenvolvimiento. La música es una buena alternativa.

Desde esta minúscula experiencia cultural, vislumbramos la utopía de un nuevo estado mental y espiritual en nuestros pueblos, con el que puedan reconocer a otros sin temores. Utopía impensable si quienes hoy ejercen tan despiadada dominación sobre la naturaleza, las riquezas, los animales y los hombres del planeta, no promueven su propio nuevo estado mental y espiritual, con participación en vez de competencia, con solidaridad humana e intercambio justo.³

NOTAS

- 1 " La Rebelión de Tupac Amaru " de Boleslaw Lewin.
- 2 J. Collins. Politique Aujourd'hui Nº 1/2 I/II-1975, concepto incorporado al informe que un grupo de investigadores presento en 1974 a la Escuela de Guerra del Pentágono.
- 3 Ponencia leída por el autor el 28 de junio de 1992 en el Simposio de musicología organizado por Juventudes Musicales de España , bajo el título " CINCO SIGLOS DE MUSICAS INDIGENAS Y MESTIZAS " en Barcelona España.

SEMINARIO 4 : FOLKLORE, ETNOMUSICOLOGIA Y ARTES POPULARES

LA MUSICA DE LOS ANDES EN FRANCIA

Gerard Borrás

Francia, Japón y Alemania, son los países en los cuales la música de la "flauta india" (música de los Andes), ha sido bastante difundida y vendida. Además este hecho representó un auténtico fenómeno cultural, ya que permitió que en estos países se fueran abriendo talleres de música, donde jóvenes y adultos pueden aprender el arte de tocar quena, charango y zampoña.

Sin embargo surge una interrogante en torno a esta música, la cual es bastante elogiada por su autenticidad tanto por las casas disqueras como por los críticos entendidos en música; y es saber qué tipo de relación existe entre esta música de los Andes y lo indígena, de la misma manera que la reivindica o que la utiliza de manera implícita. Se trata de ofrecer una imagen de la realidad musical de los indígenas americanos? o de producir una agradable sensación a un público que tiene toda la predisposición para soñar?.

Merced a la enorme ayuda que significó la venta de discos, posters, textos y, en general, toda la música grabada en Francia, es que se ha podido lograr un análisis de las principales corrientes de una masiva difusión de la música Andina.

Las primeras piezas musicales registradas en la producción francesa, fueron aquellas pertenecientes al grupo "Los Incas", cuyas primeras grabaciones fueron registradas en 1956, juntamente con otras canciones latinoamericanas muy de moda en ese entonces. Este grupo grabó en 1956 varias placas discográficas de melodías ejecutadas en guitarra y en quena. Melodías como el Tikiminiki, Tema de Huayno, Viva Jujuy, etc.

Frente al éxito que Los Incas tuvieron, poco a poco fueron apareciendo nuevos grupos, como los Achalay, Los Chacos, Los Calchakis, etc., cuyos integrantes eran músicos latinoamericanos (argentinos, uruguayos y sobre todo chilenos); que pertenecían a sectores sociales totalmente diferentes de los indígenas. También surgieron músicos franceses, cuya música no era precisamente aquella perteneciente a los indígenas de América y de los Andes, sino la ofrecida por la producción discográfica francesa. El mercado que logró conseguir el grupo Los Calchakis, con la venta de sus "Long Plays"

fue enorme, alcanzando un total de 21 LP. Asimismo el grupo Los Chacos , en menos de un año grabó 3 Long Plays.

Entre los numerosos éxitos del grupo Los Incas, algunos de ellos poseen cierta peculiaridad muy común y es que pertenecen a las grabaciones de la Ethnic Folkways Library, editadas en 1950 (F4415) y en 1958 (FE 4456). Podemos estimar entonces, comparando los originales y las adaptaciones, el tipo de arreglos elegidos por los Incas y vemos que la mayoría de esas melodías - muchas veces muy hermosas - son ejecutadas en las grabaciones de la Folkways por conjuntos mestizos (la Estudiantina Teodoro Valcarcel de Puno, (agrupación típica ayacuchana).

Estos grupos tocan música popular donde las técnicas musicales y los instrumentos son diferentes a los que utilizan los indígenas. Así por ejemplo, en muchas de las piezas musicales los instrumentos que más se utilizan son el violín , las mandolinas, las guitarras y la concertina y no así la quena como muchos de los europeos hubieran pensado que fuera.

Por lo tanto, la intención del grupo Los Incas, en su trabajo de adaptación no es modificar las líneas melódicas, si no más bien sustituir aquellos instrumentos que carecen de exotismo, (pues si se habla de folklore en Francia, el acordeón nos hace pensar en "la Bourrée auvergnate" y no así en el vuelo de un Condor); y utilizar esencialmente la quena y el charango (que tienen una identidad netamente indígena. Tomemos el ejemplo de la pieza Recuerdos de Calahuayo ejecutada con una quena, un charango y una guitarra, omitiendo totalmente el uso de las mandolinas , el violín y el acordeón, los cuales son utilizados en la grabación original y tendríamos una pieza musical con una imagen sonora, supuestamente auténtica satisfaciendo a un mercado específico.

Por ejemplo, lo que sucede en Francia en lo referente a la música folklórica, es muy diferente a lo que ocurre en el Perú. En esa época los discos de música folklórica más vendidos en este país son los que ofrecen música Wanka de la provincia de Junín, utilizando instrumentos como ser el clarinete, el saxofon y los violines. Pero la sonoridad de estos instrumentos jamás llegará a los oídos europeos, pues esta situación desvirtúa la imagen de aquello que los grupos europeos pretenden elaborar.

Por lo tanto si los grupos intentan remplazar esos instrumentos que carecen de "identidad propia de la región", por aquellos que son netamente más propios de la misma, esos grupos no están buscando hacer una reproducción de la forma de ejecutar la música indígena; ya que las técnicas musicales tradicionales sirven solamente para ser ejecutadas de acuerdo a la cosmovisión andina, pues la concepción estética que tienen es diferente de la que estructura la música occidental. Es a propósito de este

hecho, que uno de los especialistas del folklore boliviano, comenta al respecto "capasa el oído de los que se ven en la angustiosa necesidad de escucharla". En términos generales la estética occidental en la composición de la música no va acorde con la música andina.

Encontramos entonces en el contexto europeo, una adaptación y una occidentalización de instrumentos y de la música que permite a una gran cantidad de público- ansioso de querer escuchar ese tipo de música que hace soñar-, alcanzar su deseo.

Pongamos el ejemplo de los aymaras, quienes jamás mezclan instrumentos aerófonos con instrumentos de cuerda, ni con instrumentos de familias diferentes; una quena no puede ser ejecutada juntamente con una zampoña o flauta de pan. La tendencia es más bien, utilizar ciertas combinaciones armónicas(octavas, quintas, cuartas), y en los quechuas (terceras y sextas).

Los grupos europeos que ejecutan la música de los Andes, utilizan los instrumentos de manera más libre y prefieren las combinaciones armónicas de terceras. Esto a fin de producir sonidos agradables al oído, y que las sonoridades, los timbres de los instrumentos que los autóctonos pretenden conseguir al ejecutar los mismos, es un tanto desalentador al oído occidental.

A pesar de que una gran mayoría de estos instrumentos tienen registros bastante extensos, los músicos autóctonos prefieren los registros agudos o aquellos que producen sonidos armónicos. Es decir, sonoridades muy agudas y que a nuestro juicio son muy agresivas. Y son precisamente los registros graves - que pocas veces son utilizados por los indígenas americanos- y los registros medios, que los grupos occidentales que ejecutan "música de los Andes" prefieren utilizar para ellos.

Por ejemplo La tarka, que para los indígenas del Altiplano carecería de valor si no emitiera este sonido ronco, potente, y profundo con mucha dureza, denominado tara. Es un instrumento en el cual la música toma vida con una fuerza épica por lo que se la toca en los Carnavales. Sin embargo músicos como los Calchakis, o Guillermo de la Roca no dudaron en tocarla en sus grabaciones de Yaravies, donde utilizan registros graves con un toque algo dulce al oído, totalmente opuesto a aquél que busca la estética indígena.

Estos músicos justifican la elección de este instrumento, indicando "la maravillosa sonoridad de la Tarka hace resaltar este Yaravi peruano." (Los Calchakis ARN 30 T 091). También el Profesor Lorenzo Carvallo, quien nos ofrece una cantidad mayor de placas discográficas de Los Calchakis, comenta al respecto "su fabricación es muy primitiva y no permite tocar con total precisión, pero en cambio su sonido es

particularmente interesante" (ARN 30 - D - 057) y, en otra placa aparece el siguiente comentario: " Lo rústico de su fabricación explica la falta de precisión en algunos párrafos, pero la belleza de su sonoridad, justifica su utilización " (Barclay 920-031). Por lo que ellos concluyen arguyendo, que es justamente ese sonido algo dulce que consiguen al ejecutar la Tarka y que" no existe en toda la estética musical andina", la única virtud de este instrumento".

Las queñas más largas que las que se han esparcido hasta hace poco en los grupos neo-folkloricos, son utilizadas en los Andes. particularmente por orquestas aymaras (Kena-Kena, Choquelas, Pusipñas....), pero nunca para tocar - como en muchos discos- sonidos graves y melancólicos matizados por vibraciones románticas, las cuales son totalmente desconocidas por los indígenas americanos.

De igual modo, la flauta de pan, que es considerada un instrumento símbolo en los Andes, será también objeto de importantes alteraciones, pues nosotros nunca escucharemos el tipo de sonidos metálicos que producen los tubos de caña de los cuales estan fabricadas las zampoñas, cuando un soplo profundo las hace vibrar, o todo ese conjunto de sonidos que se produce cuando un grupo de interpretes altiplánicos hacen vibrar las zampoñas en sonidos armónicos; ni tampoco podemos sentir toda esa sensación fantástica, profunda, que se desprende de esa armonía musical que los sikuris logran ejecutar con las zampoñas y que deja a todos los participantes de la fiesta en un estado de ebriedad sonora fuera del tiempo y del espacio.

En placas discográficas de grupos franceses, donde la flauta de pan es ejecutada, podemos escuchar que los sonidos emitidos por sus ejecutantes, son bastante débiles, además de que dejan escapar vibraciones cargadas de lirismo en algunos párrafos (Los Chacos Vol. 3 La flauta de pan de los Andes BARC. 920 295). Lo mismo ocurre con el célebre mocheño (que según la tropa a la cual pertenecen, alcanza más de dos metros de largo) que produce fantásticos sonidos graves, los cuales nunca son utilizados por los indígenas americanos, y que sin embargo fue el deleite de ciertos grupos (Los Incas "Rio Abierto" CBS ESC 34, Uña Ramos LDX 74 585).

Por lo tanto si se despoja a todos estos instrumentos de sus sonoridades "rústicas", se logra que sean más agradables al oído occidental, y a pesar de que pierden su autenticidad indígena, conservan su aspecto exótico. Entonces cuando se elige un instrumento cualquiera, (eliminando todo aquello que no es típico) y también técnicas de ejecución, (distancias armónicas, sonoridades graves, vibratos), se crea una imagen sonora que conserva su exotismo en conformidad a nuestra propia tradición musical europea; además de que se vigoriza nuestra visión romántica del indígena.... que es esa mezcla de melancolía, tristeza, nostalgia, pureza e ingenuidad.

También Hector Miranda, fundador y director del grupo Los Calchakis, comentó al respecto, " Al interpretar la música Andina, nos esforzamos en respetar al máximo el carácter profundo que esta música posee, conservando su espontaneidad e ingenuidad" (ARN 34510). Pero en realidad, ¿ es realmente la música andina espontanea e ingenua?. Logicamente la respuesta a esta interrogante es negativa, ya que solamente se trata de una percepción paternalista de la realidad de la América Indígena, que no tiene ningún soporte y análisis serio ni científico.

Sin embargo lo que si es cierto, es que en todo el proceso de adaptación va perdiendo toda su personalidad, su sabor y su autenticidad, convirtiéndose simplemente en aquello que segun el critico Carlos Raygada denomina "Una falsificación folklórica"; es decir una mistificación del mestizaje entre los indígenas americanos y los europeos.

Por lo tanto lo único que queda de este enorme espacio geográfico, con una gran riqueza cultural y con múltiples expresiones musicales, es un apelativo creado por las circunstancias " Música de los Andes "; siendo así que no corresponda a ninguna realidad musical tanto tradicional como popular, sea mestiza o indígena.

En todo este contexto musical, juegan un rol de suma importancia las tapas de las placas discográficas, cuyo objetivo es forjar en la imaginación europea, una realidad musical que no existe, disponiendo para ese efecto de dos tipos de mensajes; uno iconográfico (fotos y dibujos) y otro textual.

Se puede clasificar las fotografías en dos rubros. Uno de ellos representa a los músicos tocando un instrumento quienes generalmente llevan las prendas más típicas del indígena, chullus, ponchos y sombreros (de preferencia aquellos que pertenecen al Cuzco y que poseen un matiz incaico- este aspecto será revisado con más detalle en las siguientes páginas-). Todo esto ubicado en el primer plano de la fotografia; en el segundo plano algunas veces solamente se percibe una imagen muy neutra, como ser un fondo blanco, en cambio otras veces utilizan imágenes muy llamativas: las ruinas de Machu Picchu , el lago Titicaca, etc.

Además de todo esto observamos algunas contradicciones muy sugestivas, por ejemplo a un músico vestido con atuendos cuzqueños que sin embargo ejecuta un rondador ecuatoriano (Los Calchakis ARN 30 T091), o a un grupo de músicos ejecutando varios instrumentos nativos como la tarka, la quena, el siku o el pinquillo, todo al mismo tiempo, aspecto no usual en la realidad musical andina.

A partir de todo lo expuesto líneas arriba, podemos concluir que la idea no es precisamente brindar una imagen de lo "real" y lo "auténtico", sino más bien ofrecer simplemente una imagen pintoresca y romántica, de manera que la venta de las placas

discográficas se encuentra bien motivada, además de desvirtuar la verdadera imagen del indígena a beneficio propio.

Por lo tanto estos músicos, vestidos con ponchos, "chullus" y sombreros, que pretenden llegar a ser los verdaderos representantes del indígena, solo consiguen que la verdadera imagen del indígena sea una referencia exótica.

Es muy oportuno mencionar al respecto, el comentario de María Teresa Linares, acerca del Jazz, "Mientras morían de hambre los negros creadores del jazz, las orquestas blancas que lo ejecutaban se enriquecían".

El rubro de las fotografías en las tapas de las placas discográficas, se refiere a aquellas que muestran las fiestas indígenas más tradicionales donde un grupo de participantes ejecutan instrumentos como las kena-kena o los moceños. A pesar de que estas fotografías muestran algo verdadero y de los sugestivos títulos de los álbumes de "Flautas indígenas", la música contenida en dichas placas está muy lejos de la realidad indígena, y el verdadero objetivo es solamente reforzar la imagen de la música ofrecida dentro de una realidad a la cual no pertenece en absoluto. Esta técnica ha sido bastante utilizada por la Casa Philips y por las placas discográficas Vogue, particularmente en la emisión de los álbumes del grupo Los Incas.

En lo que se refiere al mensaje textual que ofrecen las placas discográficas, podemos extraer dos tendencias principales. La primera pretende afirmar esta producción musical dentro de una producción cultural e histórica, con una permanente referencia incaica. Este hecho no es nada novedoso ya que existe mucha semejanza con lo sucedido en el Perú desde principios de siglo hasta la década del cuarenta, donde la música producida y consumida por las clases sociales y culturales, ajenas a las del mundo indígena, estaba bajo el lema de la "indianidad incaica", y sus compositores, para este efecto, utilizaban frases musicales "incaicas", las mismas que eran introducidas en óperas, o zarzuelas muy de moda en ese entonces, logrando un producto final muy lejano de lo que es en realidad la música andina, pues sólo se trataba de satisfacer los gustos exóticos de un público capitalino.

Desde las óperas incaicas, Tahuantinsuyanas del Valle Riestra y de Alomía Robles hasta el fox incaico, swing incaico, e inclusive los temas del Cuarteto Incaico de Cámara, todos pretenden tener una imagen incaica, pues para ser aceptable y aceptada "la Indianidad" debe lucir los atuendos del Imperio.

De ahí que los grupos que se van formando en Europa, tiendan a adoptar nombres como Los Incas, Perú Inca, Inca Huasi, Waskar Amaru. Y los álbumes "Las flautas del Imperio Inca" (ARN 34 300); "La música Inca (Pachacamac EMI Pathé); "El Imperio de los Andes" (Polidor 2393041).

En todo esto las fotografías vienen a reforzar la visión incaica: Así por ejemplo la imagen de Machu Pichu, símbolo de lo incaico, y la gente vestida con trajes cuzqueños, aparecen muy a menudo en las fundas de las placas discográficas. El comentario que acompaña estas placas, es a propósito muy relevante: "El Condor Pasa (de Daniel Alomía Robles) se convierte "según algunos autores (...) en el antiguo Himno al Sol de los Incas" (Barclay 820 127); "Vírgenes del Sol", composición de Jorge Bravío de Rueda en "Una Música que caracteriza las danzas peruanas que pertenecen a la tradición incaica " (Barclay 920 165). O también "una melodía indígena dedicada a las vírgenes del sol que vivían en la antigua ciudad de Machu Picchu" (Barclay 820005). Finalmente las vidalas argentinas llegan a ser "cantos indios cargados de mucho misticismo religioso inca..." (Barclay 920 165).

Esta indianidad que contiene mucho matiz incaico y que promociona las ventas en gran cantidad, está cargada de una fuerza poderosa y profunda que hace posible crear la ilusión y el exotismo en torno a la misma. Por otro lado esa indianidad coloca a esta música dentro de una realidad histórica, llegando a ser de este modo, un símbolo que ejerce cierta manipulación en los grupos y en las empresas discográficas que solo buscan alcanzar fines lucrativos.

La otra función de los textos pretende ser didáctico, ya que trata de explicar lo que son los instrumentos y los ritmos. Para llevar a cabo este propósito, se contratan los servicios de un Profesor, quien "supuestamente" tiene bastante conocimiento al respecto. Este profesor en el afán de dar a su trabajo un carácter científico y verídico, además de profundidad, toma como referencia el trabajo de los esposos D'Harcourt, quienes escribieron la célebre obra "La música de los Incas y sus Supervivencias" y lo cita en repetidas ocasiones a lo largo de todo su trabajo.

Lamentablemente a pesar de este hecho, se observa muchas incoherencias en todo el trabajo, lo que revela que el conocimiento en lo que al tema se refiere, es muy superficial y que además está lejos de la realidad musical. Por ejemplo cuando explican lo que es el moceño, indican: "El moceño es un instrumento que esta hecho de una caña muy larga sobre la cual se coloca una quena transversa, la cual se sopla... (Uña Ramos LDX -74 585); luego indican que el siku "es una especie de siringa, típica indo-americana, que esta hecha de unas cañas que crecen en la región del Lago Titicaca, las mismas que hacen posible que este instrumento tenga una magnífica sonoridad" (Barclay 120 021).

Lamentablemente, el profesor que hizo esta descripción, está en un error, pues las cañas, de las cuales estan fabricadas las zampoñas o sikus, no provienen precisamente de la región del Lago Titicaca, si no más bien de los valles cálidos.

No valdría la pena seguir mencionando esa serie de errores e incoherencias, las cuales muchas veces hasta son irrisorias, si no fuera para demostrar cuán lejos está todo ese estudio y análisis de la realidad. y que lamentablemente el único objetivo que se persigue es beneficiar a las empresas discográficas las cuales sacan ventaja de la ignorancia de su público consumidor e imponen su propio criterio al respecto - por cierto muy lejos de la realidad - aprovechando su condición de tal.

Esta situación nos trae a la memoria, el pensamiento de algunos novelistas indígenas; Martín Lienhart, crítico literario que comentaba a propósito de estos novelistas: " Se trataba por parte de los autores indigenistas tradicionales de reemplazar la palabra inexistente de los indios Quechuas-Aymaras por la voz autorizada del autor, la cual se justifica a través del conocimiento que él pretende tener del mundo indígena que e. escribe". En ambos casos, el pensamiento y la expresión de los verdaderos protagonistas quedan excluidos y son terceras personas quienes en función de múltiples intereses, alteran y transforman ese pensamiento y expresión, de modo apenas perceptible, en un producto consumible para los sectores a los cuales ellos pertenecen.

Por lo tanto no debemos extrañarnos de que el concepto al cual se recurre muy a menudo sea el de autenticidad.

" Cantos y danzas van a escucharse en forma consecutiva, las cuales son hechizantes, obsesivas y siempre auténticos...." (Barclay 820 005)

" Hector Miranda, nos entrega su virtuosidad y su autenticidad habituales... (ARN 30 D 057).

" Los grupos son auténticos...." (Festival Musical AL 106).

Consolidando con el texto una mistificación que se ha operado en varios niveles, las declaraciones tanto de críticos como de periodistas, que son reproducidas en las placas discográficas, muestran que en ciertos casos el intento de mistificación ha sido un éxito:

"Los Calchakis, constituyen sin duda alguna, uno de los grupos más auténticos de la música indo-americana", Paul Carrière "Le Fígaro".

"Los Calchakis han hecho descubrir y conocer a toda Europa, la verdadera música indo-americana", J.C: Zana, "Paris Match" (ARN 34 390).

Y así podríamos continuar citando un sin número de este tipo de comentarios.

A partir de la década de los 80 el interés por este tipo de música va disminuyendo, debido a que aparecen nuevas formas de consumo musical y a pesar de los grandes éxitos logrados por grupos argentinos y chilenos, quienes atrayeron a Europa a una gran cantidad de músicos peruanos y bolivianos, estos no consiguen ofrecer su música en las salas de concierto (los contratos son cada vez más escasos), por lo que éstos grupos deciden tocar en las calles ofreciendo sus grabaciones directamente a un público que aún gusta de esta música.

De este modo se mantiene un nexo con una parte de este público que gusta de la música andina, pero que no tiene mayor acceso a las salas de concierto y, al mismo tiempo, se atrae la atención y el interés de aquellos sectores que siempre gustaron de esta música pero que dejaron de escucharla debido a las alteraciones de las que fue objeto, logrando de esta manera nuevamente satisfacer su gusto musical.

Grupos como Bolivia Manta, graban y ofrecen en el mercado discográfico, un tipo de música que es muy similar a aquélla que es ejecutada por mestizos y amerindios. Pero también existen grabaciones realizadas "en situ" (c.f. las de Xavier Bellanger) que ofrecen una variedad de música tradicional o popular ejecutadas por sus mismos compositores.

Pero con la aparición del disco compacto el cual ha hecho posible que algunas melodias de los años 60 y 70 vuelvan a ponerse de moda, y consecuentemente en el mercado del disco empiezen a realizarse compilaciones y reediciones de todas ellas, las empresas discográficas y los grupos que interpretan esa música, tienen nuevas expectativas de lucro. Simbólicamente podríamos decir: "El Condor de los Andes seguirá revoloteando el cielo europeo", aunque lamentablemente la visión que tienen de esta música en el Viejo Continente permanezca por mucho tiempo más totalmente distorsionada.

RESUMEN.- La música "de los Andes" o de la "flauta india", ha sido muy difundida en Europa y en Francia en particular. La lectura conjunta de los diferentes elementos que propone la discografía (grabaciones, textos, fotos) publicada en Francia entre 1960 y 1980 permite mostrar que se trataba no de proponer exactamente la auténtica música tocada por los Amerindios sino de difundir una música adaptada, hecha para satisfacer el exotismo del público local.

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

BIBLIOGRAFIA

LLORENS AMICO, José.-
1983

La música popular en Lima: Criollos y Andinos, Lima, I.E.P.

PAREDES, Rigoberto.-
1981

El arte folklórico de Bolivia. La Paz, ed. Popular,, 6ta edición.

LINARES, Maria Teresa.-
1977

La materia prima en la creación musical, en: America Latina en su música, Siglo XXI. Unesco, México .

DISCOGRAFIA

ARION:

Los Calchakis, ARN 30 T 091 - ARN 30 D 057 - ARN 34510 34 300 - ARN 34 390.

BARCLAY.

Los Calchakis, BAR 920 031 - BAR 820 127.
Los Chacos, BAR 820 295.
Los Koyas, BAR920 165.
Toda la America Latina, BAR 820 005.

C.M.H.L.B.

Carvallo

CBS :

Los Incas, Rio Abierto ESC 343.

ETHNIC FOLKWAYS LIBRARY: F4415 B - 1950
FE 4456 - 1958.

LE CHANT DU MONDE:

Uña Ramos LDX 74 -585.

CHACU REPRESENTACION SIMBOLICA DE LA CAZA DE LA VICUÑA: EL CASO DE LOS SIKUS CHOQUELAS DE BELEN

Por Ramiro Gutierrez C.

1. INTRODUCCION

La importancia de la danza en los rituales andinos ha sido observada desde tiempos tempranos, un claro ejemplo son las observaciones de Balandier, Schopick, o Rigoberto Paredes quienes describen muchas danzas que contienen representaciones simbólicas, donde los animales adquieren cualidades humanas, destacando con estos aspectos, los espacios liminales donde la naturaleza se diferencia muy poco de lo humano, y donde lo humano está cerca de lo salvaje.

Por otro lado las danzas nos muestran también, el probable origen mítico donde el culto a los animales como representación central, nos muestra una especie de totemismo. Todas las danzas andinas presentan un carácter mágico donde la música y la representación simbólica se convierten en el néxto de lo sagrado y lo humano, uniendo mundos o pachas en una especie de coexistencia espacial ya que los actores sociales (sean humanos o sobre humanos) parecen oscilar entre dos o inclusive tres mundos. Un ejemplo de la importancia de las danzas y la música en la religiosidad andina, es el caso de los choquelas que pasaremos a describir, para luego entrar a un análisis que nos permita interpretar el argumento central de la danza.

Los datos que presentamos fueron recogidos en la localidad de Achacachi en la festividad de Corpus Cristi el año 1992 y 1993, siendo representada por comunarios de la localidad de Belén. La danza representa simbólicamente la caza de la vicuña y es interpretada por el instrumento denominado siku choquela, instrumento no muy generalizado en el altiplano paceño, ya que la mayoría de las representaciones de la caza de la vicuña son realizadas con acompañamiento de las choquelas o karuanis, flautas abiertas con seis o siete agujeros, que pertenecen a la familia de las flautas queñas.

En el caso de los siku choquelas, la caza de la vicuña es el argumento central, siendo esta intentada por el condor o mallku quien no logra su objetivo, por que de por medio está el achachi, quien cuida que el animal no sea atrapado; sin embargo, finalmente la vicuña es cazada pero por los humanos que parecen representar la domesticación de la naturaleza que es justificada desde un punto ritual, ya que el animal es utilizado

para el sacrificio. La danza nos muestra el respeto de las comunidades aymaras hacia la naturaleza idindómica de la cual forma parte, por lo que nace un respeto único hacia todas las criaturas con las cuales coexiste.

2. EL CULTO DE LOS AUQUENIDOS EN LAS CULTURAS ANDINAS

Sin duda lo que caracteriza a las culturas andinas es su carácter agrícola y ganadero por excelencia, ya que desde épocas tempranas el hombre tuvo que domesticar ciertas especies de plantas y animales. La domesticación de los auquenidos fue necesaria en tiempo tempranos y esto lo demuestran las evidencias arqueológicas encontradas fundamentalmente en las costas de Chile, Perú y algunas regiones de Bolivia.

El paso que se da significa que las primeras poblaciones originarias pasan de una economía recolectora y cazadora hacia una economía basada en la agricultura y la ganadería, tomando una importancia vital las dos formas. Según Pires ferreira y J. Wheeler aproximadamente hace 9.000 y 7.000 años antes del presente (7.000 y 5.000 a.c), los camélidos y cérvidos son numerosos, mientras que los caballos han desaparecido, es en esta época que se está, según Dollfus, "en presencia del paso de una caza generalizada a una caza especializada de camélidos" (Dollfus 1981:73); es decir, la domesticación de los camélidos tuvo que realizarse en tiempos tempranos anteriores al período formativo, época en que los grupo humanos tuvieron que sedentarizarse. Millones nos dice, que "en las culturas, la domesticación de camélidos y el establecimiento de circuitos de recorrido estable nos permite hablar de un desarrollo embrionario del sedentarismo (Millones 1987: 33).

Todo el proceso de domesticación de la naturaleza llevó implícito el surgimiento de rituales y centros ceremoniales donde se rendía culto a las divinidades andinas, y donde la presencia de los auquenidos en los rituales es de mucha importancia.

La presencia de los auquenidos en la cosmología andina puede ser ejemplificada a través de las diversas cabezas clavas encontradas en el altiplano orureño y paceño, donde se desarrolló la cultura Wankarani. Las cabezas clavas más las pinturas rupestres encontradas en Oruro (Cala Cala, Tolapalca, etc.) son evidencias claras sobre el culto que se rendía a la llama.

En la actualidad la llama se constituye en uno de los elementos más importantes para el desenvolvimiento de la vida, ya que la llama es la que provee de lana para la vestimenta, de combustible para la cocción de los alimentos, de carne para la alimentación, y fundamentalmente como animal de carga. Además la llama es uno de los elementos más importantes en las wilanchas ya que generalmente se escoge una llama tierna y blanca para ser ofrecida a las divinidades.

2.1 LA PRESENCIA DE LOS AUQUENIDOS EN LOS RITUALES ANDINOS

Encontramos muchas referencias arqueológicas y etnohistóricas sobre el culto y reverencias hacia los auquenidos, la creencia de que las llamas salieron de los lagos, es un testimonio repetido por muchos cronistas.

...

Al respecto Garcilazo de la Vega nos dice que la llama se constituía en el principal dios de los qollas.

"solamente de un dios conformaban los collas que igualmente adoraban todos y lo tuvieron por su principal dios que era un carnero blanco (llama o alpaca blanca), por que fueron señores de infinito ganado"

Al respecto Paredes nos dice que Huari era un cuadrúpedo semejante a la llama, al cual tenían por dios totémico "representante del vigor y de la fuerza de la raza, también nos habla de las reverencias "a la vicuña como símbolo de la ligereza y la habilidad". Molina al respecto nos dice que Huari significa Dios de la fuerza.

En la actualidad la llama esta presente en los rituales más importantes hacia las divinidades andinas; por ejemplo, las wilanchas que según Hans Van der Verge "es un sacrificio sangriento en honor a la pachamama o de los achachilas para conseguir su favor y su protección o para agradecerle por los bienes recibidos, la víctima, es generalmente una llama"(Van Der Verge 206).

la presencia de los auquenidos en los rituales pueden ser observadas también a través de las mesas, donde la presencia de los fetos de llama o Sullus son considerados "como alimentos comidos con deleite"(Girault 1988: 206). Según Girault "el hecho de utilizar fetos de llama, de alpaca y de vicuña únicamente para prácticas benéficas, viene seguramente de una tradición antigua que atribuye un caracter sagrado a los animales (ib.id.); al respecto Schopick nos dice que "el feto abortado de una llama es una ofrenda especialmente importante, pues se considera que compele a los espíritus a actuar allí donde ya fallaron otras ofrendas" (citado por Girault p. 206).

Además podemos citar la grasa de llama y las lanas de distintos colores que tienen especial significado en las mesas.

2.2. RELACION DE LOS CHUQUILAS Y LAS FUERZAS DEL RAYO O IILLAPA

Hablar de los chuquilas es hablar de una sociedad primitiva caracterizada por su medio de vida relacionada a la caza y la hechicería, sin embargo, hablar de los chuquilas denota también un significado más profundo para las sociedades aymaras, ya que

chuquilla es considerado junto al sol y la luna una de las huacas más importantes en tiempos de la conquista.

Según Urteaga "chuquiylla era el trueno y su rango como divinidad en el olimpo quechua, era sólo inferior al del sol" (Molina 1916:26). Para Molina Chuquiylla Yllapa "era la huaca del relámpago y trueno y rayo"(ib.id.); mientras que Polo de Ondegardo nos habla de Chuquilla como una divinidad que controlaba las heladas y los granizos. Cobo nos dice que "cuando faltaba el agua empezaba ha helar temprano, hechaban suerte a los agoreros, y determinado el sacrificio que se había de hacer al trueno (citado por Girault 1988: 68).

Según Girault, el dios del trueno controla dos fuerzas principalmente, tanto para quechuas como para aymaras Illapa controlaría la lluvia, el granizo, el hielo, la nieve y el frío, "la segunda fuerza que controla es Waira, que hace soplar el viento, Thaya y en especial el huracán"(Girault 1988: 55).

Según el mismo autor chuquilla o relámpago quiere decir "mangas de luz", de chuki manga e illa luz, por lo que el término es usado como sinónimo de Illapa o dios del trueno, ya que como nos dice Polo de Ondegardo. "la tercera huaca y de más veneración era el trueno, el cual llamaban por tres nombres, Chuquilla, jatu illa. Intuillapa (Polo 1916: 46).

En la actualidad Illapa como divinidad de importancia, parece no existir, sin embargo por efecto del sincretismo religiosos Illapa es sustituido por el Apostol Santiago o tata

Santiago, que tiene las mismas cualidades benéficas.

"En español se le llama Santiago y en aymara o quechua Appu Illapu, término que significa, el Señor del rayo (Monast 1972: 45)

Monast nos dice que "entre los indios de Carangas, Santiago el Mayor, cuya fiesta celebran el 25 de julio, es quien fabrica el trueno y hace estallar el rayo sobre la tierra" además, Santiago es considerado el patrono de los hechiceros, "nadie puede ser hechicero sino es llamado por Santiago" (Monast 1972: 46)

3. LAS CHOQUELAS REPRESENTACION SIMBOLICA DE LA CAZA DE LA VICUÑA

En la actualidad los aymaras mantienen muchas danzas que representan simbólicamente una serie de aspectos relacionados con el quehacer diario, la actividad agrícola, etc. Una de las danzas que todavía está vigente y muy extendida en el altiplano paceño es la danza de las choquelas, que es la representación simbólica de la caza de la vicuña.

Dicha danza nos recuerda los antiguos chacos que practicaban los andinos, para trasquilar a las vicuñas, además de ciertos rituales dirigidos al antiguo dios del rayo o Illapa. La relación Choquela-Illapa nos remite a la necesidad ritual del hombre andino de pedir lluvias a través de un ritual dirigido a Illapa, ya que sería esta divinidad la que controlaría las lluvias.

4. ANTECEDENTES HISTORICOS DE LAS CHOQUELAS.

Los documentos etnohistóricos de la colonia nos dan escasas referencias sobre la existencia del grupo de los Chuquilas, específicamente es Juan de Matienzos quien nos dice que en Chucuito existen dos géneros de indios que son los urus y los chuquilas, con respecto a este último nos dice, que son cazadores, que viven en las montañas y "que de estos hay pocos y los que son no entienden sino en matar ganado bravo y en idolatrar. Son hechiceros que como jamás ven los españoles, antes andan adonde estan sus huacas, no es mucho que sean lo que digo" (Matienzo:1976:276).

Bouysse Cassagne al respecto nos dice que los chuquilas probablemente serían "restos de población antigua que durante milenios (...) vivían en pequeños grupos, alojándose en campamentos o en refugios" (Bouysse Cassagne 1987:155).

La existencia del grupo de los chuquilas es todavía vigente en la mitad del siglo XVI, época en que los aymaras mantienen el poder del territorio y lógicamente tuvieron que tener algún tipo de relación con dicho grupo. Si en verdad tuvo que existir este posible relación, estos son considerados por los aymaras como seres inferiores; al respecto Harris y Cassagne nos dicen que "el Chuquila cazador es, por tanto, quien marca los bordes entre la sociedad y el estado salvaje, su relación al aymara es como la de la vicuña (wari) no cazada con referencia a la llama" (Bouysse Cassagne 1987:27)

El hecho de que Matienzos destaque que los chuquilas eran dedicados a la hechicería, hace suponer que los aymaras debieron necesitar de sus servicios, no es de extrañar que actualmente los aymaras de occidente de Oruro e inclusive de territorio chileno tengan que recurrir a yatiris de la localidad de chipaya, por ser estos considerados como los hechiceros más poderosos.

Otra evidencia etnohistórica es la que nos da Olguin en su diccionario de lengua quechua, donde nos dice que "choqqueylla" significa rayo o relampago. La relación entre chuquila y rayo nos debe llamar la atención, ya que el rayo o Illapa está íntimamente ligado con ciertos poderes y atributos que son transferidos a las personas que entran en contacto con el rayo; a través de este contacto, se dice que la persona adquiere ciertos poderes sobrenaturales que pueden ser utilizados para realizar curaciones.

En síntesis, los chuquillas serían un grupo marginal caracterizado por ser cazadores y relacionados a la vez con las fuerzas sobrenaturales del rayo, lo que daba cierta personalidad temida, ya que se constituían en un grupo de hechiceros.

Bouysse Cassagne nos habla del caracter sogrado de los chuquillas "ya que correspondían en la tierra a un dios que personificaba a la vez al rayo, al trueno, a la lluvia y a la nieve, de los cuales dependían los cultivos y por lo tanto, la vida de los agricultores".

5. REFERENCIAS ETNOGRAFICAS DE LA DANZA DE LOS CHOQUELAS

Las choquelas representan una danza muy difundida en el altiplano paceño, lo que llamó la atención de muchos investigadores desde principios de siglo.

Una de las primeras referencias es sin duda, la de Rigoberto Paredes quien nos dice que "las choquelas llevan un cuero curtido sobre la espalda, además de borlas de colores, pedazos de cintas y pollerines blancos, además "dos o tres danzantes llevan colgados de las manos zorros y vicuñas disecadas, los cuales hacen representar en los intermedios, como si se persiguieran y estuvieran luchando (Paredes1981: 18), además nos dice que todos los bailarines tocan la quena y uno o dos los tambores" (ib.id.).

"Los choquelas se conceptuaban protegidos de la vicuña y el zorro, y tendíanse a imitar la ligereza de la una y la astucia del último"

Por su parte los esposos D'harcourt, quienes estudiaron muchas danzas indígenas, nos señalan que los choquelas "tienen la intención de mostrar la lucha de la vicuña con el zorro, donde la vicuña gracias a la velocidad de sus patas es la que siempre sale indómita del combate" (D'harcourt 1956:33), además, la vicuña es "símbolo de pureza y blancura en oposición al zorro que es símbolo de la astucia y de la maldad"(ib.id.).

Las referencias señaladas nos describen la misma vestimenta donde sobresalen los pollerines, las plumas, además del instrumento que es una fluta tipo quena (con visel); pero, lo interesante de los D'harcourt es que nos describen la presencia de kusillos, quienes llevan los zorros y las vicuñas disecadas, además de la presencia de un anciano, que representa un "achachi".

Finalmente nos señalan que la danza concluye con "la captura de la vicuña a través de una persecución que el zorro realiza por todas las callejuelas de la comunidad (ib.id.). La danza es descrita también por Schopick, quien nos dice, que representa la caza de la vicuña y que tiene como objetivo "lograr que exista el año siguiente grandes cultivos" (Schopick 1946: 567).

Con respecto al instrumento, nos señala que las choquelas interpretan sikuris y bombos. El dato con respecto al sikuri es nuevo, ya que a diferencia de los demás autores el instrumento es diferente, pero el sentido ritual parece ser el mismo, sin embargo lo interesante de la descripción etnográfica de Schopick es que los bailarines enmascarados son "guiados por un brujo y un hombre que lleva una piel de vicuña en todo su cuerpo" (ib.id.). Finalmente con respecto a la culminación del ritual nos señala, que también terminan con el sacrificio del animal, después de toda la representación del serco y la caza de la vicuña.

el rito culmina cuando el paqo sacrifica la vicuña, tomando en sus manos la sangre, la carne y los intestinos, al mismo tiempo hace una ofrenda al espíritu del lugar para brindar beneficios a la comunidad durante el transcurso del siguiente año. Después de esto la vicuña es revivida mágicamente y el rito es concluido"

Como señalamos anteriormente, Schopick nos aporta con nuevos datos, ya que el instrumento interpretado en el ritual es una especie de zampoña, característica no muy peculiar entre los aymaras de Bolivia, además de destacarnos la presencia de los bailarines enmascarados quienes juegan un papel muy importante en todo el ritual.

"estos disfrazados utilizan máscaras de cuero de los animales, y llevan hondas de pequeñas bolas, además de ponchos de telar decorados con borlas de cuero de animal. Durante el baile se mofan de los espectadores y muchas veces son un tanto obscenos. Durante toda la actuación no pueden hablar pero, sí se comunican a través de gruñidos, dicen que estos disfrazados representan los espíritus y se los denominan los achachilas"

Finalmente otro autor que nos habla de la choquelas es Adolfo Balandier que nos habla de los Chayllpas o Chuquilas quienes bailan el chacu ayllu o baile de los cazadores, según el autor "tienen entre otros deberes el de conjurar la sequía" (Balandier 1914: 221).

Con respecto a la representación simbólica nos indica:

"los challpas, los representó (su informante) como cazadores, con tal motivo bailan el Chacu ayllu, pero también afirmó que los chayllpas tenían la tarea de "hacer" o conseguir la lluvia, por medio de sapos como intercesores y de la recolección de piedrecillas en la umbra rocallosa del calvario y lanzarlas al agua" (Balandier 1914:263) En síntesis, para Balandier los choquelas o Chayllpas son exclusivamente cazadores y procuradores de lluvia, que utilizan la vicuña como un animal intercesor para comunicarse con los dioses del Alaq Pacha.

Con respecto a investigadores contemporáneos, debemos citar a Mauricio Mamani que nos dice, que la chuquila es una quena interpretada en los meses de junio y julio y que es una danza de cazadores de vicuñas.

"los chuquillas hacen dos tipos de demostraciones para recordar el significado de la danza de la siembra de la papa y la caza de la vicuña, primeramente representan la preparación de la tierra y luego siembran la papa augurando la buena cosecha en el próximo año, los bufones y los viejos utilizan las herramientas de labranza que llevan consigo y a pesar de las preocupaciones agrícolas como una actividad secundaria, se dedican a la danza de la vicuña. Uno o varios kusillos llevan en las manos vicuñas disecadas y luego escapan hacia la pampa o los cerros. Los chuquillas al mando de los viejos forman un cerco a los animales para cazarlos" (Mamani 1987: 63).

Por otro lado debemos citar a Max Peter Baumann, quien nos habla de las choquelas como una danza aymara que representa en forma pantomímica la caza de la vicuña, "la danza se ejecuta en la época de la cosecha y simboliza un rito de festividad para la tierra o una petición de lluvia". El autor nos señala el trenzado de Puma Nayra que parece representar los antiguos chaquş practicados por quechuas y aymaras.

"mientras los mallkus y thallas realizan la qoa y la challa para la pachamama rogando por buenas cosechas, los danzarines siguen realizando el trenzado hasta cazar a la vicuña en una especie de tela de araña para trasquilar su lana" (Baumann 1981: 16). Las referencias etnohistóricas y etnográficas nos dan varios elementos en común:

CHOQUELAS -----> DANZA QUE REPRESENTA SIMBOLICAMENTE LA CAZA DE LA VICUÑA CON EL OBJETIVO DE PEDIR LLUVIAS Y CONJURAR LA SEQUIA

La choquela sería una danza que simbólicamente representa la caza de la vicuña, convirtiéndose los choquelas en cazadores por excelencia, pero además la danza se convertiría en un elemento intercedor donde la presencia de la vicuña es utilizada como un elemento ritual para pedir lluvia, para que ese año haya buenas cosechas. La danza se convierte así en una danza de petición de lluvias.

La interrelación entre danza, música y ritual es algo muy patente en la danza de los siku choquelas, por una parte la música de choquelas se convertiría en un instrumento a través del cual se pide lluvia, sin embargo la presencia de la música debe ser entendida como un elemento más del ritual, ya que las libaciones y ofrendas se convierten en elementos importantes. Por otro lado las choquelas y la petición de lluvias nos remiten a la antigua divinidad de Illapa o Chuquilla.

Las relaciones mencionadas nos llevan a la conclusión de que la danza de los chuquillas es representada para ofrendar y pedir al dios Illapa o chuqui illa que no falten las lluvias, todo esto se logra a través de la presencia de la vicuña que sería el animal intercesor, escogido y preferido por Illapa.

6. LAS TROPAS DE CHOQUELAS

En la actualidad la danza de las choquelas es interpretada por muchas comunidades aymaras que utilizan una variedad de instrumentos entre los que sobresalen las flautas tipo quena llamadas choquelas y en algunas regiones de clima cálido, "karuanis".

El instrumento es interpretado por una serie de individuos que conforman una tropa, presentando generalmente una medida de 46 cms. de largo con seis perforaciones delanteras y una trasera.

Según datos del Dr. Borrás existirían 4 medidas diferentes de choquelas con las siguientes variaciones:

ARTESANO	LONGITUD (mm.)
Sebastian	453
Serapio	455
Estéban	457
X	460

La choquela es un instrumento abierto y de soplo directo típico de la época seca, sin embargo no es la única variedad de choquela que existe, ya que como en el caso de la localidad de Uyu Uyu del cantón Italaque, podemos ver una variable que presenta la misma medida con la diferencia de que la parte superior lleva un tapón convirtiéndose en un instrumento de tipo flauta de pico o pinquillo. Según informaciones de Primitivo Huaracacho (músico de Italaque) antiguamente tocaban la choquela sin tapón, sin embargo a sugerencia de un artesano de Chijini, se optó por introducir el tapón para facilitar su interpretación.

Finalmente citamos una variable más de choquela que es interpretada en diversas regiones del altiplano paceño, y es el siku choquela de la localidad de Belén. Según referencias del Dr. Gerard Borrás existirían tres medidas diferentes de choquelas, lo que nos sugiere que el instrumento es difundido en el altiplano paceño. Sin embargo como señalan los artesanos de Walata Grande, (en especial Don Lucas Mamani especialista en la fabricación de Jacha sikus y siku Choquelas) el instrumento estaría entrando en desuso.

Un dato interesante proporcionado por el dr. Borrás es que la choquela presentaría la misma medida con respecto al tubo mayor de una de las tropas documentadas, lo que nos lleva a encontrar una supuesta relación morfológica.

7. LOS SIKU CHOQUELAS DE BELEN

La comunidad de Belén presentó los siku choquelas en la localidad de Achacachi en la festividad de Corpus Cristi (mes de junio), la tropa estuvo compuesta de 18 músicos que interpretaban tres tamaños de sikus: sankas, malas, y kallus.

La característica que presenta el instrumento, es que todas las zampoñas que pertenecen a la tropa, están compuesta de dos filas de 9 tubos abiertos y cerrados. Cada instrumento presenta la escala completa pudiendo interpretarse un tema en uno sólo de los instrumentos; a pesar de contar con un sólo tamaño, el instrumento es interpretado en forma dialogada (técnica hoquetus).

La tropa de siku choquelas estuvo compuesta de la siguiente manera:

- 1 par de sankas
- 6 pares de malas
- 2 pares de kallus

Los instrumentos presentaban las siguientes medidas (tubos más grandes de cada ejemplar):

sanka	89 cm.
malas	42 cm.
Qallus o churis	22 1/2 cm.

Los siku choquelas interpretaban a la vez tres wankaras de 36 cm, de alto y 70 cm. de circunferencia. Las percusiones estaban fabricadas con aros y sobrearos de venesta, con respecto a las membranas, estas eran de cuero de oveja (a ambos lados) presentando unas charleras fabricadas del mismo material.

Finalmente acompañaba a la tropa un pututu, fabricado de una caña de tokoro, el cual llevaba amarrado en la parte superior trozos del mismo material, alargando el instrumento y sirviendo a la vez como una especie de vibradores.

7.1 CONSTRUCCION DEL INSTRUMENTO

El instrumento es fabricado en la localidad de Walata Grande por artesanos especializados, entre los que sobresalen don Lucas Mamani. Los comunarios de Belén nos señalaron que no todos los artesanos saben fabricar el instrumento por lo que deben recurrir necesariamente a dicho artesano.

El material utilizado para la construcción es la Ch'alla de Zongo; según don Lucas Mamani, el instrumento debe ser fabricado exclusivamente en este material por tener ciertas características morfológicas y acústicas. Los sikus fabricados en este material presentan un sonido más suave en relación a otros materiales provenientes de otras zonas (Alto Beni, Quime, etc); además que el instrumento presenta caños relativamente gruesos en relación a los sikus normales.

8. REPRESENTACION DEL CHACU O CAZA DE LA VICUÑA

Los siku choquelas acompañan una danza donde se representa simbólicamente la caza de la vicuña, teatralizada por varios personajes.

8.1. SOBRE LOS PERSONAJES

Uno de los personajes principales es el jilakata, quien lleva una vicuña disecada en la mano, el atuendo del personaje es el de uso diario, sobresaliendo su bastón de mando, la danza gira en torno a este personaje denominado Wari; sin embargo, podemos observar la presencia de otro personaje importante, el kuntur. En esta oportunidad se presentaron tres personajes que llevaban unos cóndores disecados encima de la cabeza, sujetando las alas de los animales en ambos brazos para facilitar el movimiento. Finalmente podemos ver la presencia de dos personajes disfrazados de abuelos quienes interpretan el pututu, estos personajes llevan unos sacos largos sobre los cuales van amarradas unas sogas, presentando además unas pelucas de color blanco y unos sombreros adornados con plumas de parihuaná. Dichos personajes parecen representar a los achachilas.

Todos los personajes presentan atuendo impresionantes donde se destaca el uso de plumas de parihuaná y plumas multicolores de loros y otras aves.

8.2 UBICACION ESPACIAL

El espacio ritual donde se realiza la representación es frente a la iglesia de Achacachi, los músicos forman un círculo dentro del cual se llevará a cabo todo el drama.

Los músicos empiezan a tocar dando vueltas contra el sentido del reloj y luego a la inversa; mientras nuestros personajes, empiezan a bailar y representar el argumento central. A momentos los achachis representan escenas burlescas con contenidos morbozos que deleitan a los observadores.

El jilakata o wari va acompañado del cuidador que lleva una qorawa persiguiendo a wari en toda la danza. Mientras wari baila al compás de la música realizando movimientos

en dirección a diversos lugares, los cóndores revolotean a la vicuña simulando planear alrededor de su presa, por su parte los achachis rondan a wari cuidando que los cóndores no agarren a su presa, es así que los achachis amedrentan a los condors enlazándolos de rato en rato, fingiendo el condor ser atrapado, e intentando escapar.

La caza de wari es muy difícil para los cóndores ya que los achachilas cuidan que estos atrapen a wari.

La dramatización es bastante impresionante ya que el jilakata representa los saltos ágiles de la vicuña, mientras que los cóndores realizan vuelos demostrando la magnificencia del condor. Por su parte wari danza de un lado a otro con la seguridad de que no será alcanzado por los cóndores.

la danza se va prolongando durante horas, a medida que los músicos y los danzantes empiezan a emborracharse hasta llegar a un estado de éxtasis por efecto del alcohol y la música. Aproximadamente a las seis de la tarde, después de haber bailado durante cinco horas, la danza llega a su culminación ya que la vicuña será sacrificada por el jilakata.

En ese momento aparecen dos personajes más que según nuestros informantes son los brujos o yatiris, quienes empiezan a realizar el ritual de agradecimiento y de libación a los achachilas. Lo primero que realizan es ofrendar coca y alcohol a sus dioses tutelares, para luego pasar al sacrificio de wari.

El acto central es realizado con un fondo musical muy ceremonioso para posteriormente realizar el sacrificio del animal y pasar a arrojar pedazos de carne cocida a los asistentes que observan cuidadosamente el ritual, finalmente todos los participantes llegan a un regocijo total para concluir con una vuelta a la plaza para luego recogerse a su comunidad.

8. CONCLUSIONES

La danza de las choquelas es una danza simbólica que representa la caza de la vicuña y está intimamente ligada a los rituales de petición de lluvias para que al próximo año hayan buenas cosechas. la danza parece estar dirigida hacia el antiguo dios del trueno o Choquilla, además de representar una reminiscencia de la antigua técnica de caza de la vicuña o chachu, que sobrevive en la memoria colectiva de lo aymaras y que es representada por una variedad de comunidades aymaras.

Por ser una danza interpretada en época seca o Awti Pacha, está intimamente ligada con los rituales de siembra, además de constituirse en una vieja danza que recuerda la importancia del dios Chuquilla que parece no haber perdido su importancia en el mundo andino.

BIBLIOGRAFIA

- BANDELIER, Adolfo,**
1914. Las islas de Titicaca y Koati, Talleres tipográficos Gamarra, La Paz.
- • •
- BAUMANN, Max Peter,**
1980. Música andina de Bolivia. Centro Portales, Cochabamba.
- BOUYASSE CASSAGNE, Theresse. et. al.**
1987. Tres reflexiones sobre el pensamiento andino, HISBOL, La Paz.
1987. La identidad aymara, HISBOL-IFEA, La Paz.
- D'HARCOURT, Marguerite et Raoul.**
1959. "La musique des aymaras sur les Hauts Plateaux Boliviens"
en: Journal de Societes des Americanistes, Tomo XVII, Paris.
- DOLLFUS, Oliver.**
1980. El reto del espacio andino, IEP, Lima.
- GIRAULT, Louis,**
1988. Los rituales de las regiones andinas, CERES-MUSEF, La Paz.
- LOPEZ RIVAS, Eduardo.**
1976. Cultura y religión en el altiplano central, La Paz, Editorial Los Amigos del Libro .

LA DANZA FOLKLORICA EN BOLIVIA

Nelly Teresa Cortéz Ffiores
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA

- I. ANTECEDENTES**
- II. DIVISION**
- III. DANZAS AUTOCTONAS**
- IV. DANZAS CRIOLLAS**
- V. DANZA DE PROYECCION FOLKLORICA**
- VI. CONCLUSIONES**

I. ANTECEDENTES

Las dos vertientes que alimentan el folklore boliviano, estan dadas por nuestra herencia pre-hispánica, por un lado, y por el otro lo traído por los conquistadores de España. Además de otras influencias a lo largo de nuestra vida republicana.

Las manifestaciones folklóricas que sustentan la ciencia del folklore están divididas en tres áreas: Material, Social y Espiritual.

En lo espiritual econtramos la rama que consigna a la danza. Esta ha sido investigada en nuestro país por algunos estudiosos nacionales y extranjeros, quienes la incluyen dentro de trabajos más genéricos.

Por ésta razón se considera que resta un largo camino por recorrer en la búsqueda por ampliar el conocimiento sobre nuestras danzas. Es importante encontrar mecanismos que nos permitan ubicar la razón de ser de la danza, tal vez dentro de áreas clasificadoras respecto a su origen, su práctica, el entorno donde se desarrollan, sus participantes y motivaciones que permiten su supervivencia.

Situación que no se esclarece puntualmente agrupando las danzas por zonas geográficas o por departamentos ya que esto provocaría una mezcla de conceptos, motivaciones, actividades, participantes, etc., que nos llevarían a la confusión total.

La discusión actual sobre la autenticidad de las danzas, la desvirtuación y su grado de folklorización o no de las nuevas creaciones que se presentan actualmente, especialmente en las entradas folklóricas.

II. DIVISION

Por todo lo expuesto anteriormente, y viendo la necesidad de mayores aportes en la orientación adecuada de nuestras danzas, se inicia el presente trabajo de investigación sobre este tema, tipificandolas como: Danzas Autóctonas, Danzas Criolla y Danzas de Proyección Folklórica. De esta manera, se podrá estudiar tomando en cuenta todo el territorio nacional o reduciendo a una determinada región o inclusive a una sola comunidad.

III. DANZAS AUTOCTONAS

Corresponden a las danzas que, a pesar de las influencias, han sobrevivido, especialmente a la sojuzgación de los conquistadores, quienes mediante el uso de la religión y la fuerza a través de leyes prohibieron las diferentes prácticas culturales de los pueblos oprimidos, intentando destruir su cultura. Pero también es cierto que una vez lograda la independencia, los criollos que tomaron en sus manos el mando de esta nación, menospreciaron todo lo referente a las costumbres y tradiciones de los indígenas, tratándolos peyorativamente y asimilando cualquier influencia de afuera, buscando de esta manera también destruir lo que aún quedaba.

Características Principales:

- a) Tienen motivaciones religioso-místicas.
- b) Se practica en comunidad y de interpretación de la realidad comunal.
- c) Utilizan la vestimenta de uso habitual.
- d) La música es interpretada con instrumentos nativos.

Estas danzas están, en algunos casos, en etapa de extinción por falta de motivaciones y práctica en la comunidad, por influencia de danzas ciudadanas, por el éxodo constante hacia las ciudades, donde son difundidas por grupos artísticos o estudiantiles, en algunos casos; pero sin cumplir con los requisitos motivadores de su existencia.

En este grupo de danzas es importante tomar en cuenta que hace falta una mayor investigación para poder rescatar valores culturales que van desapareciendo y realizar su difusión a todo nivel.

IV. DANZAS CRIOLLAS

Son el resultado de la unión de danzas que existían a la llegada de los españoles, con sus danzas; manteniendo a pesar de ello un significado especial y rico en tradiciones nativas. Se advierte una asimilación de la influencia española en el manejo del pañuelo y los zapateos, en la vestimenta, la imposición de trajes traídos de la península como ser la mantilla, polleras, blusas, etc.

Estas danzas han sido practicadas desde la colonia hasta nuestros días, a veces con limitaciones, habiendo recibido durante ese recorrido otras influencias foráneas tanto de las migraciones como de elementos alienantes difundidos por los medios de comunicación.

Principales Características

- a) Tienen un significado referido a algo no precisamente cultural, sino más bien social.
- a) Se la practica en pueblos y ciudades.
- c) La música que acompaña, utiliza instrumentos autóctonos y criollos.
- d) La vestimenta es vistosa

Su difusión ha ido en aumento paulatinamente durante estos últimos años a raíz de la proliferación indiscriminada de las entradas folklóricas en poblaciones pequeñas y en las ciudades y que aglutina a grandes masas poblacionales de diferentes estratos sociales.

El peligro de esta profusa difusión, radica en la desvirtuación que se va produciendo a nivel de la música, vestimenta y coreografía, especialmente hay una tendencia a subir la altura de las polleras y la tendencia a recargar los trajes con pedrería y adornos brillantes.

Para mejorar la difusión, será importante promover una adecuada orientación en las instituciones pertinentes y también a un nivel educacional, procurando desarrollar un verdadero sentido de identidad cultural y nacional.

V. DANZA DE PROYECCION FOLKLORICA

Durante los últimos años, hemos sido testigos de un fenómeno folklórico, especialmente en las entradas folklóricas de las ciudades de Oruro y La Paz, que se va repitiendo en otras ciudades, en provincias y aún en pequeñas poblaciones. Aquí cabe hacer el siguiente análisis, es importante la participación de grandes masas de la población boliviana en la interpretación de nuestra danzas buscando una identificación con sus tradiciones.

Pero, a la vez es conveniente hacer notar, como lo indicamos en el anterior capítulo, que se está dando lugar a una desvirtuación de las danzas existentes que en su afán de cumplir con las nuevas danzas que sólo buscan la espectacularidad, tratan de realizar cambios que destruirán poco a poco la verdadera significación de cada danza.

Las nuevas danzas mencionadas son las que llamo Danzas de Proyección Folklórica que vendrían a ser las que basándose en elementos folklóricos, reflejan una nueva dimensión del movimiento coreográfico-folklórico. Han sido creadas por agrupaciones que naturalmente tienen diferentes interpretaciones de las instancias primarias de donde toman sus elementos básicos.

Esta ubicación no pretende ser una defensa frontal de la existencia de las mismas. Más por el contrario, el objetivo es diferenciar claramente la ubicación y conceptualización de estas danzas para que no se cometa el error de nominarlas como fieles exponentes de nuestros ancestros: más bien deberíamos buscar sus recientes orígenes y orientar a los practicantes sobre el nivel de autenticidad de cada expresión coreográfica que interpreta.

Características Principales

- a)** Tiene motivaciones socio-culturales y comerciales.
- b)** Se practica en pueblos y ciudades.
- c)** La música que acompaña está ejecutada por banda.
- d)** La vestimenta sobrecargada de adornos y siguiendo la moda actual.

La difusión es sumamente amplia, prescindiendo de la edad, el sexo y estrato social de los participantes.

VI. CONCLUSIONES

Se reconoce que el folklore es un proceso socio-cultural dinámico y de evolución constante. Pero desde mi punto de vista, ello no quiere decir que debemos aceptar pasivamente el cambio de nuestras danzas por otras "modernas" representantes de la nueva generación, sino más bien retornar hacia la comunidad que no ha desaparecido y que seguramente mantiene aún vivas sus motivaciones primarias y preservarlas de la intromisión de las nuevas danzas, provocando así nuevamente una otra forma de sojuzgación a su natural evolución.

Sin que ello quiera decir que las nuevas formas de danza encontrarán su lugar permanente o pasajero, de acuerdo a su motivación.

100

LA FIESTA EN LA ENTRADA DE URKUPIÑA. MUSICA, IDENTIDAD Y CONFLICTO SOCIAL ALREDEDOR DE UNA VIRGEN

Walter Sanchez C.

I. INTRODUCCION

No nos proponemos, en este trabajo, más que trazar ciertas pistas hipotéticas para comprender el complejo tramado sociológico que se desarrolla en una (sino, la más importante) fiesta religiosa de la región: la "Entrada" en la festividad de Urkupiña.

Constituyó - por sus característica - una fiesta dedicada a una deidad andina importante para las comunidades, tanto de los valles como de las serranías circundantes hasta varias leguas o días de camino. Santuario ritual, puede plantearse que fue - y de hecho constituye hasta la actualidad, aunque encubierto en una pátina cristiana y con una mayor presencia urbana -, un "Dios del Cerro" (urqu), de gran fuerza genésica y por lo tanto phiña (bravo, peligroso). Su importancia puede subrayarse además por la presencia de dos juturi (Anaya, 1989:116) o agujeros creacionales - ubicados en las laderas del cerro - cuya vinculación, principalmente con el ganado, explican su carácter sagrado para los hombres andinos.

De gran realce en la colonia (Peredo Antezana, 1989), mantuvo sus características indígenas hasta las primeras décadas del presente siglo. En efecto, los pocos datos la documentan como una importante fecha en el calendario ritual indígena y que era acompañada con tropas de músicos tocadores de zampoñas, sicuris, laquitas y lichiwayus (Vargas, 1928). No menos importante fue la presencia, por lo menos hacia 1910, de artesanos de la ciudad, quiénes en estos días cerraban sus talleres para asistir a la fiesta .

La presencia de fraternidades folklóricas mestizas no parece haberse consolidado hasta 1952, cuando se funda la fraternidad la "Diablada" Tomas Bata, creándose poco tiempo más tarde, la fraternidad la "Morenada", con la misma gente danzante de la diablada (Villarreal, 1985: 44-45). Esta presencia marca, sin duda, la incorporación de nuevas expresiones de danza, música y ritual de sectores que si bien habían participado tradicionalmente en la fiesta lo hacían, en alguna manera, de forma tangencial. La presencia mestizo-chola, le dará un nuevo y fortificado impulso que se irá acrecentando con los años.

El "Boom" de la festividad se expresa, sin embargo, hacia fines de la década del 70, manifestándose en el crecimiento del número de peregrinos devotos -provenientes de varias ciudades-, danzantes y en la aparición de nuevas fraternidades folklóricas. Este auge impulsará la necesidad de conformar inclusive un Comité Organizador que llegará a constituirse hacia fines de esta década. Conviene enfatizar que este crecimiento tiene que ver con todo el fenómeno y proceso de folklorización de las expresiones andinas en las ciudades y donde la fiesta en la Entrada, espectáculo a campo abierto, a la manera de la fiesta del Carnaval de Oruro, constituirá una de sus manifestaciones más importantes.

Los años 80 marcan no obstante el apogeo, debido a la gigantesca presencia de feligreses principalmente de Santa Cruz y el Beni, cuya declinación -hacia 1985/1986-, quedará eclipsada con el aumento de devotos provenientes de ciudades y provincias de La Paz, Oruro y Potosí, lo que a su vez "re-andinizará" la fiesta con la presencia de yatiris, brujos y curanderos aymaras y de la zona Callawayá.

Bautizada como la "Fiesta de la Integración Nacional", crece no sólo como culto religioso cuyo acto central se desarrolla el día del "Calvario" (15 de agosto); la fiesta en Entrada, realizada cada año con la participación de un creciente número de fraternidades y de danzantes, le ha dado un gran prestigio hasta convertirla en una de las más importantes del país y símbolo de una identidad regional.

Dos manifestaciones resaltan actualmente durante la fiesta en la Entrada de la Virgen. Por un lado, la participación importante de danzas mestizas y otras más estilizadas y, la presencia de un número similar (sino mayor) de bandas populares provenientes del interior de la República - principalmente de comunidades de Oruro -, que acompañan musicalmente a las fraternidades. Música de banda y fraternidades denotan, aún, expresiones estéticas y plásticas de sectores sociales situados anteriormente en los intersticios del tramado social, polarizado por lo indio y lo blanco.

Folklorizada la fraternidad y la fiesta, resulta destacable la masiva presencia de sectores juveniles, quiénes, en los últimos años, comienzan a adscribirse a estas manifestaciones, dinamizando cambios en la vestimenta, la música y la coreografía. Por otro lado, con la presencia, en los últimos años, de sectores tradicionalmente reacios a estas manifestaciones, la fiesta en la Entrada ha pasado a constituir un espacio de gran inter-acción y encuentro, donde diferentes estratos y sectores de la sociedad van marcando ahora - con el ritmo de sus bailes - nuevos conflictos y alteridades latentes. Desde esta perspectiva, la fiesta en la Entrada puede ser considerada una suerte de "texto" en el que los diversos actores sociales (rituales) van desplegando percepciones, tensiones, gestos.....dentro un complejo tramado simbólico-social. Considerada expresión idolátrica - y por tanto perseguida -, ha pasado a constituir, en los últimos años, un espacio importante de representación simbólica no sólo de los grupos

subalternos, sino de la clase detentadora del poder. Allí conjuncionan danzantes y guerreros del Tinku, vestidos con monteras y ñuq'us, y lujosos mandones Caporales; pesados Reyes Morenos que avanzan lentamente látigo en mano y Llameros girando sus multicolores warak'as; China supay masculinas y eróticas bailarinas mini-polleras..., guiados por poderosos pasantes. Atrás, bandas populares mestizas van marcando el ritmo de las danzas.

...

a. Dinámica y cambio social

La fiesta en la Entrada se revela entonces con una gran dinámica, producto de la acción social y la incorporación de nuevos actores. Desde esta perspectiva, creemos que la noción de cambio, es fundamental para comprender los procesos sufridos no sólo en la fiesta sino en su base social. Sin duda alguna, habrá que destacar -aunque resulte superfluo- que los cambios en la estructura y la organización social boliviana resultan de la acción histórica de actores y grupos sociales como campesinos, obreros, burguesía, etc., además de aquellos a los que nosotros incluimos: los jóvenes. En tal sentido, puede identificarse determinados "momentos" que afectan, en mayor medida, la composición no solo social sino estructural de la sociedad boliviana y que se manifestará efectivamente en la fiesta en la Entrada.

La incorporación de nuevos actores, marca también las distancias y los desplazamientos simbólicos que se dan en la fiesta. Desde la presencia indígena, la incorporación mestiza (década de los 50's) y la masiva participación juvenil (fines de los 70's), podemos visualizar, en efecto, la constante re-creación de un imaginario social y la circulación de nuevos productos simbólicos. Mucho más, si consideramos que Cochabamba constituye una zona fuertemente mestizada y más propensa a influencias.

Se ha optado por una perspectiva histórica, para poder comprender, en alguna medida, los cambios que se van generando no sólo en la fiesta en la Entrada de Urkupiña, sino en todo el complejo estructural-cultural de la sociedad boliviana. Puntualizable en este proceso dinámico, es la folklorización de las expresiones campesinas durante la década de los años 60-70 ("música autóctona", "música folklórica", "proyección folklórica", etc.), fenómeno en el que hay que reconocer la gran presencia migrante, campo-ciudad, después de la revolución de 1952. De hecho, Bolivia vivía además todo un proceso de construcción e integración nacional.

Hacia mediados de la década de 1960 la presencia del "Che", habría de profundizar una grave crisis generacional que se manifestaría no sólo en la política, sino en las nuevas expresiones culturales, principalmente en la música, y donde los jóvenes de la época nuevamente vendrían a jugar un importante papel. La música en este caso, venía, al parecer, a cubrir un espacio de formulación discursiva -de integración, no solo nacional, sino latinoamericana-, desplazando el papel jugado hasta entonces por la escultura mural (Solón Romero, Lorgio Vaca, Pantoja) y, en alguna manera, por la literatura.

La folklorización de las expresiones indígenas formó parte, en la práctica concreta, del proceso de integración campesina en las ciudades. Peñas folklóricas, fraternidades folklóricas, "Entradas" folklóricas, instrumentos musicales folklóricos, etc., marcan esta vinculación positiva de lo urbano con el mundo indígena rural. Tal proceso deviene, sin lugar a dudas, en un movimiento importante que permitió un acercamiento, principalmente de los jóvenes ciudadanos, con las culturas "ancestrales". El "rescate cultural", la "revalorización" del "patrimonio Cultural", etc., han venido desde entonces, desarrollándose como los principales soportes discursivos de este imaginario nacional. Tal andamiaje, no obstante, ha decaído, al menos en los últimos años, debido principalmente a la acción de los propios campesinos migrantes, quienes no sólo perciben la fortaleza y la dinámica de sus propias manifestaciones culturales y políticas sino que, en la práctica concreta, van también inundando la ciudad con su cultura.

En los últimos años, con los nuevos acontecimientos de reapertura democrática (y todo lo que significa la crisis económica, el 21060 y la "relocalización") y los importantes cambios a nivel mundial (reconstitución de los mercados en grandes bloques; caída del "Muro de Berlín" y la desintegración de los países socialistas; la emergencia de nuevos movimientos sociales vinculados mas bien hacia la reivindicación de la diferencia; constante fragmentación social en un mundo cada vez más homogeneizado, etc.), más la crisis de paradigmas, la gran explosión de los sistemas de información y comunicación y el consiguiente crecimiento de la industria cultural, etc., se ha vislumbrado el surgimiento de una suerte de Cultura Industrial, en el que, los procesos musicales -solo para hacer referencia a la música - confluyen en una suerte de gran "mestizaje mundial" (The World Music o sono mundiale).

Todo este complejo circuito de canales de comunicación, ha determinado que la música popular actual vaya progresando en un complejo sistema de "mezclas", donde los "ritmos tropicales" van influyendo de manera decidida. La música popular, de la misma manera, a venido avanzando hacia la formulación y creación de nuevos productos musicales donde la mezcla y "fusión" de ritmos (instrumentos, etc.) nativos y extranjeros va desarrollando nuevas formas de expresión y nuevos productos musicales. Tal corriente, en Bolivia, puede percibirse en ritmos como el cumbión, cumbia boliviana o andina, en la apropiación de la música disco, y en otros ritmos de experimentación que comienzan a aparecer. Desde esta misma perspectiva de análisis, la banda popular constituye la agrupación "tradicional" mas abierta a esta dinámica. En los hechos concretos, el fenómeno comunicativo (satélite, disco compacto, cassettes, video-clips, cine, sistemas informáticos, etc.) va marcando la dinámica de los nuevos actores sociales - en este caso los jóvenes- quienes van importando la ciudad con su arte, sus signos, su estética y su ética.

Dentro de esta visión matizada por desplazamientos, rupturas, influencias, creaciones, apropiaciones, se ha organizado el trabajo en dos bloques centrales. En la primera (II), se aborda la fiesta en la Entrada como un espacio festivo esencialmente vinculado al sector mestizo-cholo y donde resalta la fraternidad - de carácter cuasi-gremial- y las danzas. Desde esa misma línea, se intenta un acercamiento a la banda popular cuya vinculación a estas expresiones mestizas es evidente. En la III sección, nos centramos en un análisis mas puntual de la fiesta en la Entrada de Urkupiña, donde destacan, en un primer momento, indios y mestizos -en este segundo caso, la influencia orureña y del Carnaval, es por demás concreta- como actores "tradicionales" de la fiesta. Posteriormente, se aborda la dinamica de la fiesta y los cambios producidos a partir de la incorporación de nuevos actores sociales.

II. MASCARAS Y MURGAS

a. Las Fraternidades folklóricas mestizas y la Fiesta en la Entrada.

Muy recientemente, varios investigadores han llamado la atención sobre el incipiente conocimiento -que deviene del período colonial-que se tiene de una gran masa de la población, situada en los intersticios de las dos Repúblicas: los mestizos (Saigues y Bouysse-Cassagne, 1991, Barragan, 1991), llamados contemporáneamente cholos.

Si bien tal ignorancia, la "Tercera República", ya en períodos tempranos de la colonia había comenzado un proceso de diferenciación con relación al mundo indio como del español. Situado como intermediador entre dos mundos, el mestizo podía circular y articular ambas esferas a partir de un compartir y ubicarse en la frontera económica, cultural y lingüistas. Si en un primer momento la conversión de indio a mestizo fue una estrategia destinada a evitar las contribuciones fiscales y acudir a la mit'a potosina, muy pronto, comenzó a adquirir una propia autonomía y constituir un sector diferenciado y con una influencia económica cada vez más creciente. Además fue consolidando una nueva "identidad" y generando una serie de "emblemáticos" expresados en la vestimenta (c.f. Barragán, 1991), en la música (Paredes,), en los instrumentos musicales, la plástica, la escultura, etc.

Las festividades religiosas y su entorno (iglesias, esculturas en bulto de santos y vírgenes, cuadros, etc.) fueron también otros espacios propicios para el barroco "mestizo". Dentro tal esfera ritual-religiosa, las danzas vinculadas a cofradías y fraternidades -fueron lugar apropiado para nuevas y renovadas manifestaciones estéticas.

Núcleo minero -además de constituir un eje irradiador y de convergencia mercantil-, la ciudad de Oruro constituyó un eje poblacional habitado además por arrieros de la plata, comerciantes y de servicios diversos. Situado en pleno altiplano, fue un espacio intermedio y de tránsito lo

que la configuró como una zona de gran confluencia y mestizaje. Tal particularidad fue consolidando un "mosaico" poblacional diverso donde lo minero iba importando las nuevas prácticas religiosas, estéticas y las condiciones de vida.

La Entrada del Carnaval fue, en tal perspectiva, el mayor acontecimiento festivo de la ciudad y que reunía a trabajadores mineros, arrieros -transportadores de la plata hasta las costas del Pacífico- y artesanos. Tal decisiva participación, configuró una fiesta con características distintas denotada por ejemplo en los "cargamentos" de objetos de plata con que ingresaban las mulas el día del Carnaval-.

Es poco probable que esta fiesta haya tenido, en las primeras décadas del presente siglo, la fastuosidad coreográfica, plástica, así como de vestuario, actual. Resalta, en tal sentido la asistencia de arrieros mestizos, con sus mujeres, vestidos en trajes de "viaje", quiénes además son los "pasantes" de las tropas de bailarines. De hecho, esta presencia social determinó la creación de nuevos símbolos y de una estética diferenciada a la indígena. "Cargamentos, tropas de bailarines, vestimenta adornada con motivos barrocos, etc., denotan expresiones totalmente nuevas y renovadas.

Esta participación mestiza deviene, al parecer, de fines del siglo XVIII. Según Beltrán (1956:42), la primera comparsa bien constituida que bailó en el Carnaval de Oruro, fue la Comparsa "Gran Tradicional" Auténtica Diablada de Oruro", hacía el año 1789 o 1790 y estaba integrada por mineros. Hacia 1904 esta comparsa volvió a presentarse, alcanzando un renovado empuje el año 1914 cuando "vienen a Oruro diablillos de Caracollo y de las minas cercanas: ingresan también en la comparsa urbana aquellos y muchos artesanos". Hacia 1917, los matarifes tenían mayoría, "aparte de ser los más adinerados". En los siguientes años se incluirán personas de clase media, oficinistas, etc., aunque los matarifes siguieron siendo la columna vertebral. En los hechos, constituía la Diablada del sector de matarifes. Hacia 1944, nace, desgajada de ésta, la "Fraternidad Artística y Cultural "La Diablada", ocurriendo casi lo mismo con el Conjunto Tradicional Folklórico Diablada de Oruro" (1944), ambas fundadas por matarifes, a los que se le unieron posteriormente jóvenes empleados del comercio y de fábricas (ob. cit.:45-47).

En 1956, nace la "Diablada Ferroviaria", representando a este sector de trabajadores (ferroviarios)....etc. Como puede verse, son sectores mestizos de la ciudad, quiénes no sólo participan y realzan con sus danzas esta festividad. La fiesta en la Entrada constituirá, en los hechos concretos, su espacio ritual y religioso. Arrieros, obreros, ferroviarios, mineros, matarifes -cuya presencia en los primeros 50 años parece ser por demás importante - artesanos, oficinistas remarcen esta "identidad" de la Entrada.

Aunque había una participación indígena, la fiesta del Carnaval de Oruro constituía, a todas luces, una fiesta urbana mestiza, tanto por los principales protagonistas como por las

expresiones de música, baile y ritual, y, donde el "relato" fue un elemento primordial - cf. danza de Los Diablos, Los Morenos (ob.cit.:35), Los Incas, etc.-denotando la influencia española. Posteriormente en la década de los años 50 y 60, comienzan a incorporarse grupos profesionales, de empleados, universitarios y femeninos, formando incluso nuevas fraternidades y conjuntos. En 1969, por ejemplo, dirigía la "Fraternidad Artística y Cultural La Diablada de Oruro, el Lic. Serafín Delgado, ex-vice rector de la Universidad Boliviana Técnica de Oruro (UTO).

Esta presencia hizo que se incorporarán sectores profesionales, universitarios y docentes. La presencia de los jóvenes, comenzara a ser importante desde la universidad. En 1971 fundado por Fernando Gomez, profesor de coreografía y ballet, aparece el "Conjunto Ahuatisir" con el aliento de la UTO y a la que se integran cerca de 80 universitarios. En 1974, aparece el "Conjunto Antawara", formado por "jóvenes y señoritas de los principales círculos sociales y estudiantiles de Oruro". Esta presencia femenina, si bien no es novedosa, será cada vez más decisiva. El "Conjunto Waka Tockoris Urus" (1968), aunque bajo la tuición de la diablada del mismo nombre había sido fundada por Emma Montaña y Yolanda Gonzales y estaba integrada por estudiantes, trabajadores y empleadas. Lo mismo ocurría con el "Conjunto Infantil de Wacas de Oruro" (1968) cuyas integrantes eran niñas de 4 a 14 años (Delgado Morales, 1975). Habrá que tomar en cuenta, en todo este complejo, a los artesanos bordadores, mascareros, etc., creadores a su vez, de nuevos simbolismos y nuevos sentidos de complejo barroquismo, en tanto, máscaras y disfraces estarán cuajados de animales mediadores andinos como serpientes, sapos y lagartos o de símbolos católicos occidentales.

Sin duda, en los conjuntos más "tradicionales" ("Gran Tradicional Auténtica", "Conjunto Tradicional Folklorico Morenada", "Conjunto de Tobas Cambas", etc.) la participación de grupos mestizos de danzantes matarifes...o la incorporación de artesanos mascareros, bordadores de trajes, etc., muestran que estos sectores comienzan a plasmar una plástica - coreográfica y decorativa_ y elementos estético-formales totalmente nuevos y recreados. Un arte y una estética mestiza que representará a estos amplios sectores cholos urbanos y pueblerinos, que comenzarán a bailar y danzar al compás de la banda popular, que muy pronto, también, se convertirá en el sonido auricular de esta "identidad".

b. El sonido de la fiesta

La presencia de bandas militares durante la colonia es conocida y se reducía a unos cuantos músicos que acompañaban al "tambor mayor" (Sanjines, 1989). Estas bandas fueron alimentadas con músicos del lugar, quiénes incluían al repertorio compuesto por boleros, pasodobles...españoles, música mestiza y criolla (ob. cit.:28). Durante el período de la emancipación, el "tambor Vargas" muestra que los regimientos guerrilleros, en la zona de Ayopaya, contaban con pequeñas bandas compuestas por pitos, tambores y clarines (Santos Vargas, 1982). En efecto, las crónicas militares registran

que el guerrillero José Miguel Lanza, había formado una banda integrada por músicos reclutados en las provincias de Inquisivi, Sica Sica, Ayopaya, Tapacarí y los Yungas (Sainz, [1942]1989:10). Otra fuente, literaria, de mediados del siglo XIX, enfatiza también la amplia presencia de pitos, erkes, tambores y curiosamente zampoñas en las bandas de los ejércitos libertadores guerrilleros

Esta amplia presencia de las bandas, nutridas con músicos mestizos e indios, es importante para ver de que manera esta agrupación instrumental influyó en la música y otras expresiones mestizo-criolla. Nacida la República, en 1825, se organiza la primera banda, del "Batallón 1o de Infantería", con un efectivo de 25 músicos que tocaban pífanos y tambores (Sainz, [1942]1989; Sanjines G., -1989). Hacia 1889 con la organización de la "Escuela Militar de Música" en la ciudad de La Paz, cuyo fin fue el de reemplazar a los músicos operarios que dejaban las filas del ejército (Sainz, [1942]1989:12), se consolidaría un importante centro en el cual se formarían una gran cantidad de músicos, principalmente campesinos. Efectivamente, a principios de siglo los músicos operarios militares eran indios en su mayoría (Walle, 1913:132).

Si bien durante el siglo XIX la influencia española en la conformación instrumental así como musical fue importante, a partir de 1905, año en que el gobierno contrata una misión francesa, es que se introducen preceptos, música y uniformes franceses. Con tal finalidad, se importa instrumental nuevo dotándose a las bandas de tubas, trombones y clarinetes (Sanjines, 1989:41). Concluido el asesoramiento, el año 1911 se contrata una misión alemana. Nuevamente, en 1912, se reorganizan las bandas de música y de guerra de acuerdo a la práctica de ese país. Con la nueva conformación instrumental, las bandas de los regimientos de Infantería pasan a tener un efectivo de 34 operarios y 24 los de caballería. Sin lugar a dudas tal bagaje instrumental como teórico, influirá en los músicos campesinos que retornaban a sus comunidades donde empiezan también a enseñar (Wilkarani, 1991:1) e incluso a abrir pequeñas escuelas de bandas.

En Cochabamba, fue más importante la presencia de la banda de Celadores de la Policía que era la encargada de solemnizar los actos públicos, aunque, semanalmente también alegraba con sus sonidos metálicos las retretas populares oficializadas en toda la República por el gobierno del Gral. Achá, en enero de 1862 (Sanjines, 1989:32). En efecto, hacia 1875, la "banda del pueblo", como vulgarmente era conocida, incitaba con sus "aires nacionales al regocijo (Digestos de Ordenanzas, 1900:147).

Resulta importante destacar que hacia 1908 se establece, en la localidad de Tarata una "Escuela de Banda" dirigida por el maestro Nicasio Gutierrez. De esta institución, que funcionó por varias décadas, egresan excelentes instrumentistas que luego del servicio militar pasan a nutrir las bandas del ejército. Tal labor de enseñanza, fue favorecida

con la aparición de dos nuevas escuelas y bandas dirigidas por Pedro Butrón y Jacinto Borda, las que recorrían los valles y comarcas durante las fiestas patronales.

Hacia principios de siglo, ya existían varias bandas populares que no pasaban de unos pocos operarios. Tal cual se indicó, es indudable que estas agrupaciones surgen a partir de miembros músicos del ejército que retornaban a sus comunidades, Rigoberto Paredes, a principios de siglo apoya tal incidencia:

A medida que fue creciendo el gusto musical, se introdujeron y adoptaron otros instrumentos exóticos, que expresaban con mayor intensidad y riqueza de notas las tonadas y aires dominantes. Con este objeto hicieron uso del clarinete, el piston, bajo y otros instrumentos importados del extranjero. En ciertos pueblos se organizaron bandas de músicos, semejantes a la de los militares (1970:132).

Hacia mediados del siglo, en el altiplano, la banda popular amenizaba las festividades patronales en los principales santuarios e inclusive, comenzaba a acompañar danzas indígenas, desplazando a instrumentos musicales tradicionales, como el waka pinkillu (que acompañaba la danza de Waka Tokoris), la flauta travesera (danza Cullawas) y otras (Gonzales Bravo, [1947]1948). Las necesidades auriculares por el constante aumento en el número de danzarines mestizos, fue posiblemente una de las causas.

Para estos años, la banda popular había ya consolidado su estructura instrumental básica.

Es notoria la facilidad con que los instrumentos de metal modernos, se han propagado entre los indios que, forman murgas, generalmente con un cornetín, un bugle, un trombón, un bajo, un bombo y tambor. Al respecto subrayamos con entusiasmo el papel de Bugle (Saxhorn contralto en Si b) que, con su timbre apagado, dulce y melancólico, interpreta admirablemente las músicas pentafónicas indígenas, no encontrando superioridad, desde este punto de vista, sino en la tarka (ob. cit. : 421).

Tal sugerencia de Bravo con relación al bugle, nos incita a pensar que la elección de los instrumentos por los músicos campesinos de las bandas populares no tuvo un carácter fortuito o aleatorio, sino que respondía a características musicales arraigadas como la sonoridad, el timbre, las posibilidades técnicas, etc.

Para esta década, este autor señala tres danzas mestizas altiplánicas que indefectiblemente eran acompañadas por bandas (murga): Callawayas, Morenos y la Diablada.

Es probable que la incorporación de la banda, en un primer momento, esté vinculada a las necesidades de vecinos pueblerinos o artesanos urbanos, lo que podría subrayar su carácter asociado al sector mestizo, lo que remarcaría su índole diferenciado del mundo musical y ritual indio. De hecho, esta agrupación instrumental era contratada para solemnizar las festividades patronales en pueblos de vecinos. En Cochabamba, tenía una ascendencia importante en sectores populares. Varas Reyes (1946) resaltando el Jueves del Compadres entre las vendedoras del mercado 25 de Mayo, anota:

La fresca aurora es anunciada con el estallido y disparos de cohetes y con los "aires" de una banda de música que ejecuta "cuecas", bailecitos, "boleros" de caballería boliviana y "ckaluyos" (ob. cit.:155)

La fiesta en La Entrada del Carnaval de Oruro, sin duda, constituyó un espacio propicio para la consolidación de la banda popular. En 1947, constituía de hecho, el sonido auricular que acompañaba la danza de Los Diablos y Los Incas (ob. cit.:79 y 84). Más de una década adelante, Julia Elena Fortún (1961:83), asevera tal presencia: "Las melodías de la diablada son indefectiblemente acompañadas por bandas de cobres con bajos, barítonos, trombones, tenores, clarinetes, tambor y platillo".

Conviene hacer notar que la banda popular tuvo características propias. Estaba compuesta por un reducido y escogido instrumental -en relación a la banda militar- debido posiblemente a la limitación económica para incorporar nuevos músicos instrumentistas, aunque de hecho, tampoco hay que descartar posibilidades musicales.

Puede sugerirse que si bien un porcentaje importante de sus integrantes provienen de comunidades indígenas, la banda popular se halló más vinculada a expresiones musicales y artísticas del mundo mestizo pueblerino. Desde tal perspectiva, puede considerarse una bipolaridad diferenciada entre el mundo indio y el del vecino del pueblo. En tal sentido, la banda, pudo representar el símbolo auditivo de lo mestizo, extrapolada musicalmente a la danza.

Resulta importante una pequeña disgregación: La música en las sociedades campesinas andinas, se halla articulada a todo un complejo simbólico-ritual, cuya vinculación con la agricultura, el clima, los fenómenos atmosféricos, etc., son importantes. Es así que el uso de los instrumentos musicales se halla vinculado a ciertas actividades agrícolas, rituales y simbólicas, importantes para la reproducción de estas comunidades.. La música, al igual que el tejido, constituye uno de los emblemáticos más importantes de identidad. En esta misma línea, se plantea que la música "mestiza" pueblerina, se halla articulada a un complejo social, creador a su vez de una estética simbólica ritual distinta de lo indígena.

Tal diferenciación socio-cultural es perceptible en muchas fiestas patronales. Para las comunidades indígenas, el pueblo constituye el espacio ritual más importante, por lo que su presencia en este espacio liminal, durante la fiesta, marca la identidad étnica y cultural, a la vez que revitaliza los lazos de reciprocidad, complementariedad, solidaridad. La participación de vecinos del pueblo en estos actos rituales, es mínima. Por su parte, los "vecinos de los pueblos, han desarrollado un sistema de fiestas paralelo, en las cuales la participación indígena es también ínfima y donde la banda crea el ambiente sonoro ceremonial.

En la actualidad, con la creciente participación de fraternidades de danzantes juveniles, la demanda por la banda popular ha aumentado. Tal fenómeno, ha conducido a: i. que los jóvenes campesinos, principalmente de comunidades orureñas, aprendan a tocar estos instrumentos y se incorporen masivamente a estas agrupaciones musicales como una estrategia de complementariedad en los ingresos de la familia campesina y ii. que jóvenes artesanos, sastres, heladeros, etc., de la ciudad, se incorporen también a estas agrupaciones.

III. LATIGOS Y WARAQ'AS

a. La Entrada en la festividad de la virgen de Urkupiña

Son pocas las referencias históricas acerca de la antigüedad de la festividad de la Virgen de Urkupiña. Su carácter colonial no obstante esta probado. Hacia los años de 1760-61, esta fiesta era realizada con gran "fasto y solemnidad", además, de ser la más costosa ya que los gastos excedían "a los dos mil pesos y más) costeadas mediante alferazgos (Grigoriu, 1989:52). La dinámica social, tanto colonial como Republicana, fue sin duda afectando esta fiesta que puede ser percibida como distinta en diferentes períodos. Actualmente, tal vez con mayor dinamicidad, puede observarse cambios importantes de mucha sutileza, no solo en los elementos formales o plásticos sino también en la coreografía, en la participación de nuevos sectores sociales etc., lo que muestra, en última instancia, el cambio social.

b. La presencia mestiza

Es conocida la presencia de mestizos artesanos de la ciudad de Cochabamba en la fiesta hacia principios de siglo. El periódico "El Heraldo", en su edición del 16 de agosto de 1907, señalaba esta concurrencia como importante.

EN QUILLACOLLO.- Como anunciamos, la fiesta de la Virgen de la Asunción de la vecina ciudad fue variada y divertida, siendo este el motivo por el que la gente del pueblo cerró sus talleres y se fue a Quillacollo.

Teófilo Vargas (1928), investigador acucioso dejó en igual forma, constancia de la gran cantidad de indios y mestizos pueblerinos que asistían a esta festividad.

Otra fuente que me ha servido de abundante observación y acopio de datos sobre música e instrumentos de carácter incaico y criollo ha sido la fiesta de nuestra señora de "Urkupiña" que se celebra en Quillacollo el 15 de agosto.

En esta oportunidad, concurre al templo de dicho pueblo, considerable número de comparsas de danzantes, con gran algaraza y con uniformes lujosos y originales. Ya en el recinto del santuario parecen iniciar un torneo o concurso de música. Algunos apostados devotamente y de rodillas, cantaban entonces, y siguen haciéndolo hoy tiernas loas en quechua dirigidas a la Virgen; otros de pie, tocan en instrumentos variadísimos y típicos, muchas melodías extrañas.

Para entonces, la fiesta era realizada en la plaza del pueblo de Quillacollo, en cuyo templo "tropas" de músicos se reunían. En un segundo momento, se procedía a llevar a la Virgen al Calvario en una procesión acompañada de música y danzas. De hecho, la presencia indígena fue importante, los que acudían tocando sicus. También participaban conjuntos de lichipayus quienes vestían "una especie de coraza de piel de gato montes u onza, sombrero con plumas de vistosos colores" (Rojas, :61). Dos conjuntos locales, Los Laricitos y Los Tobas posiblemente constituyen los primeros conjuntos de ascendencia mestiza. Vestían los primeros:

Trajes negros bordados con adornos coloridos, hondas vistosas y caretitas de facciones graciosas. Lugar preponderante ocupaban los tobas, danzarines acrobáticos de saltos espectaculares, que usaban calzones largos ajustados, pollerín, penachos de plumas adornados con espejuelos y portando lanzas de madera con las cuales hacían cadena de honor en torno a la Virgen durante la procesión y traslado al calvario (Ibid).

No será sin embargo, hasta 1952, que se organice la primera fraternidad folklórica: la "Diablada". Nacida con el denominativo de "Centro Cultural Quillacollo", poco después, se convierte en la "Diablada Tomás Bata". Posteriormente, sus mismos fundadores, organizan la primera fraternidad de la "Morenada" - denominada "Matarifes", por la presencia de miembros de este sector económico- con la misma gente de la diablada. Tiempo después habrían de hacer lo propio con la de "Waca-Tokoris" (Villarreal T., 1985:44). En todo este proceso hay que ver la presencia de migrantes orureños tanto en la reestructuración de la fiesta como en la presencia de fraternidades vinculadas nuevamente al sector mestizo cholo.

En los siguientes años, con la creación de nuevas fraternidades, la presencia de conjuntos danzarines con gente del pueblo y artesanos, se irá consolidando, cuando,

a partir de 1975, se produce la explosiva incorporación de la juventud en estos bailes, lo que a su vez, producirá cambios cuantitativos como cualitativos.

Llama la atención, en este segundo período - desde 1952-, la constante presencia y creación de nuevas fraternidades a semejanza de las de Oruro. Creemos, en todo caso, que la aparición de migrantes orureños debió ser fundamental en la organización y en la gestación de cambios en esta antigua festividad campesina andina.

c. El "Boom" y la emergencia de nuevos actores sociales

Dos son los procesos que marcan este "Boom" de la fiesta en la Entrada, cuyo desarrollo puede situarse desde finales de la década de los años 60's: i.- La folklorización de las expresiones "andinas", lo que ha permitido que nuevos sectores -principalmente los jóvenes- de la ciudad se adscriban a fraternidades y danzas y, por otro, el haber logrado la aprobación y el fomento oficial. ii.- la masiva presencia de devotos de todas las zonas del país. En este campo, hay que destacar las grandes peregrinaciones de cruceños y benianos lo que en alguna manera posibilitó el auge de la fiesta. A todo esto, hay que añadir la influencia de los migrantes, principalmente orureños, en la re-estructuración y la organización de la fiesta y las fraternidades.

Desde esta perspectiva, puede considerarse la fiesta de Urkupiña como un terreno de confluencias y de inter-relaciones. Regiones diversas (Santa Cruz, Beni, Oruro, La Paz, etc.), convergiendo en un mismo santuario. Danzantes tradicionales y danzas modernas, van mostrando la dinámica social.

Sin embargo, es la masiva presencia juvenil - desde la década de 1980- la que va a producir los mayores cambios. Tal vez haya que ver en este proceso, la importancia de las fraternidades universitarias, como la de los Caporales de San Simón cuya participación comienza hacia 1978-, en la incorporación masiva de la juventud. En los próximos años, le seguirán la aparición de nuevas fraternidades de Salaquis, Suri Sicuris, Antawaras, etc., que marcan la presencia de jóvenes y adolescentes en la fiesta. A partir de entonces, se ha venido a desarrollar un proceso -sutil- de diferenciación social entre estas fraternidades y de una gran competitividad, expresada incluso en la presentación y elección de "reinas".

Este último proceso, marca la fiesta en la Entrada, como un nuevo terreno de socialización de la juventud a la vez que un espacio de conflicto y de pugna en la que participan tanto fraternidades, pasantes, feligreses, autoridades y público expectante.

d. Los jóvenes y la moda factores de cambio

Dentro este proceso de cambio, fenómeno reciente es la gran aceptación, entre la juventud, que en los últimos años han logrado las danzas folklóricas. Esta participación no refleja sino los modos de una cultura juvenil popular y que se reflejará en : a) la coreografía, introduciendo novedosos pasos, figuras, etc., de fina plasticidad estilizada y de gran vigorosidad física. b) la incorporación femenina en los conjuntos de bailarines, lo que ha provocado, como efecto reflejo, cambios incluso en las fraternidades tradicionales (por ejem. en "La Diablada", baile en el que no se permitía danzantes mujeres). c). la aparición de danzas "folklóricas" de reciente creación, bailadas al compás de ritmos de "moda" nacionales o internacionales.

Esta participación juvenil- en contraste con el carácter cuasi-gremial de las fraternidades tradicionales-, ha revolucionado igualmente la participación de sectores sociales que antes veían estas manifestaciones como algo idolátrico y practicado por indios y mestizos "neófitos" (Sanchez,1991:Apéndice Nº 1). También ha permitido modificaciones importantes con relación a los ritmos y melodías tradicionales que identificaban un vínculo con la danza.

Indudablemente, han jugado un rol importante los medios de comunicación de masas. La moda musical, en tal sentido, ha tenido un profundo impacto (véase infra) en tanto, son los ritmos del hit parade, que son preferidos por los jóvenes danzantes fraternos. "El Pollito", "La Lambada", "Pasito Tun Tun", "Sopa de Caracol", "jilguero Flores", etc., muestran efectivamente, la música de moda, adaptadas a los ritmos de moda adaptadas a los ritmos de las danzas. Es la vestimenta sin embargo la que va marcando el compás de la moda. A grosso modo, por ejemplo, durante 1989, pudo notarse una gran influencia en ciertas prendas características del baile de "la Lambada". La televisión, el cine y los video clips, tienen sin duda, gran influencia en esta gran dinámica plástica, contrastante -en apariencia- con la tradicionalidad clásica de Morenos, Diablos y Cullawas.

El barroco "mestizo expresado en los antiguos bordados de estas danzas ha sido revolucionado con nuevas propuestas de los jóvenes fraternidades. Caporales Universitarios, Zambos Caporales, Salaquis..., destacan una estética acorde con la moda -donde resalta, además el vestuario femenino- adoptando lujosas y livianas prendas que permiten mayor desplazamiento físico de sus bailarines. Si bien, tales cambios descritos pueden representar los más obvios, todas las fraternidades, sin excepción, van introduciendo sutiles variaciones tanto en el traje, los elementos plásticos de decoración, así como en la coreografía. En efecto, anualmente, se van introduciendo nuevos pasos cada vez más sofisticados y estilizados-, nuevas figuras coreográficas, así como nuevas disposiciones entre los danzantes, enmarcado dentro una gran competitividad y rivalidad entre fraternidades. Todo este complejo, va marcando a la fiesta en la Entrada como una densa red, donde se van oponiendo rivalidades, latentes, percepciones, gustos, status y poder.

De ahí que resulte ingenuo el intentar preservar la "pureza" de estas manifestaciones "tradicionales", impidiendo cambios en el vestuario, en la coreografía, etc., tal cual rezan las convocatorias de los comités culturales patrocinadores u organizadores. En la realidad concreta, la fiesta e la Entrada es uno de los espacios más dinámicos en cuanto a expresiones estéticas se refiere, a la vez, que muestra los profundos cambios sociales que se van produciendo que la sociedad boliviana.

...

e. Banda popular y música de moda.

Antes de entrar en tema, veamos como se estructura la banda popular actual. De acuerdo al número de componentes, una banda varía entre. i.- 18 a 25 componentes: 8-10 trompetas, 6-8 bajos, 1-3 contrabajos o tubas, 4 percusionistas y platillos. ii.- 40-50 componentes: 12-20 trompetas, 8-16 bajos, 2-4 trombones de vara, 4-10 contrabajos o tubas, 4-6 percusionistas y platillos (Wilkarani, 1991:6). Tal conformación muestra que la banda popular se estructura principalmente en las trompetas, por un lado y, los bajos y contrabajos por otro. Bandas más grande y por tanto de mayor cantidad de miembros pueden llevar además requintos, clarinetes, fuera del trombón de vara imprescindible en aquellas bandas que acompañan a los danzantes Morenos (Encuesta, 1991).

Llama la atención, esta forma de estructura de la banda popular, distinta a la militar. En efecto, esta agrupación utiliza sólo cuatro o cinco grupos de instrumentos de diferente registro, desde los agudos (trompetas), hasta los sonidos graves (bajos y contrabajos o tubas). Tal conformación instrumental es formal y acústicamente similar a la organización de las "tropas" de instrumentos andinos. En efecto, las tropas en los Andes (tomamos sólo las flautas de pico) están compuestas por varios tamaños de instrumentos afinados según el corte, y que van desde tamaños pequeños que producen sonidos agudos, y más grandes que producen notas graves, acompañados, en algunos casos, de bombos, cajas, wankaras o tambores (Mamani P., 1987; Stobart, 1987; Bauman, 1979).

Tal lógica instrumental andina, conllevaría también a concebir la forma de instrumentos -tanto de ritmos nativos, mestizos como populares o de "moda"- en términos de oposiciones melódicas duales entre los sonidos agudos de las trompetas y graves de los bajos y contrabajos, en una constante alternabilidad melódica. Tal oposición melódica, puede permitirnos visualizar una lógica musical andina a partir de una división entre los sonidos agudos (hembra) y los sonidos graves (macho).

Si bien articulado a una lógica musical dual, por otro lado, la banda popular es así mismo un buen termómetro que muestra la dinámica de los gustos musicales a su vez que refleja los cambios sociales que se han producido en la sociedad boliviana. En efecto, la gran oferta de música de "moda", no explicita sino las demandas de los jóvenes

urbanos, quiénes prefieren bailar con ritmos de moda (nacional o internacional), en tal sentido, muestra también que estas agrupaciones -que como se vio, una parte importante de sus miembros provienen de comunidades campesinas del altiplano- se adecúan con gran rapidez a las exigencias de la cultura industrial citadina, expresadas en las demandas de los jóvenes urbanos.

Una encuesta realizada a integrantes operarios y directores de banda, el año 1991, muestra esta relación demand /oferta musical.

	si	no	no responde
Tocan cada año los ritmos de moda?	19	0	1
Saben tocar:			
"Sopa de Caracol"	18	1	1
"Jilguero Flores"	16	3	1

En efecto, los ritmos más solicitados por las fraternidades y los jóvenes principalmente, son aquellos "de moda": tanto nacionales como internacionales. De hecho, puede compararse esta demanda con los "hit parade" logrados en la ciudad, principalmente en FM's como 97.5 y otras.

NOMBRE DE LA PIEZA	RITMO	No.
"Sopa de Caracol"	Punta	12
"Jilguero Flores"	Huayño	8
"1ra. Experiencia"		1
"Saya de Amor"	Saya	1
"Palomita"		1
"Noches de Fantasia"	Merengue	1
"Mitayos Collavinos"		1
"Se que te amare"		1

Si por otro lado se percibe las demandas de la juventud en estos ritmos y piezas de moda, por el otro creemos que es importante subrayar la capacidad de las bandas populares, para adecuar constantemente su repertorio. De hecho, esta es amplia y va

desde piezas tradicionales como cuecas, taquiraris, hayños a otras de mayor envergadura o internacionales . Esta gran oferta musical puede ser aún más perceptible, si tomamos en cuenta que una gran mayoría de ellas va recorriendo diversas festividades en ciudades y pueblos del país e inclusive, llegan al extranjero como la Real Imperial de Oruro, que actualmente también tocan en Puno, Perú. Por último, un hecho puede aclararnos aún más esta articulación entre banda popular y música urbana, es la profesionalidad de estas agrupaciones. De 20 cuestionarios realizados a igual número de directores de estas agrupaciones, la totalidad respondió que saben leer y escribir música y, en su gran mayoría, también realizan la instrumentación.

f. Los Otros sonidos de la fiesta

Cuando Levi Strauss (1968:26), sostenía que el "mito y la obra musical aparecen así como directores de una orquesta, cuyo oyentes son los silenciosos ejecutantes", en cierta forma trataba de mostrar - metafóricamente- que durante el rito, tanto emisores como receptores del mensaje son , muchas veces, las mismas personas. Al fin y al cabo, los ritos no son sino respuestas sociales que los hombres se ofrecen a sí mismos.

Si bien la fiesta puede constituir un espacio de subversión o de trastrocamiento del orden establecido, en una suerte de pachacuti pasajero , es aún más cierto que las cosas y los hombres - en el rito-ocupan el lugar que les corresponde (en algunos casos, la inversión puede significar el ordenamiento real). Los signos tanto lingüísticos, plásticos, auditivos, "emblemas" como las danzas, el vestuario, la bebida, etc. formarán parte del sistema de significados simbólicos del cual participará también el "público".

Sin embargo, como en la música, el "significado" del rito no ha de buscarse en las "partes" - de cada instrumento- de forma separada, sino en la cadena horizontal de "acordes" (que son estructurados verticalmente), y en el cual confluyen varios interpretes. La "gran partitura" del director de orquesta - el mito - muestra, en todo caso - en el rito -, la participación aparentemente inconexa de algunos interpretes cuyos silencio y apariciones repentinas marcan su articulación en la "orquesta".

La fiesta de Urkupiña muestra también una multiplicidad de acontecimientos simultáneos ("partes") aparentemente inconexos, que se van desplazando en el transcurrir temporal. ritos católicos y presencia mágica de yatiris y curanderos que van "bendiciendo y ch'allando las ofrendas. Devotos llegados de diversas regiones del país buscando bendición de la "mamita" y comerciantes ofreciendo martillos y combos. Grupos de música bajados de la cordillera, tocando sikus y sikuras, mezclados con sonidos de alto-parlantes ofreciendo "suerte sin blanca"...

Las noches se cargan también de nuevos significados y Quillacollo -y en general toda la avenida B. Galindo-, ofrece una serie de locales de baile (peñas, discotecas, etc.). Grupos electrónicos tanto de la ciudad como de las provincias serán los encargados de amenizar estos lugares de baile tocando hasta el amanecer.

Conjuntos como los Alfiles de Cliza, Los Ronisch, Los Mestizos, Maruyo, Climax, Los Tigres, etc., marcan los otros espacios de la fiesta, con sus ritmos ch'ojchos "tropicalizados" y de "música disco". Baile rítmico y desorganizado de los jóvenes de las clases subalternas quiénes concurren masivamente a estos locales de baile, vistos ahora por la "clase bien" como "Ch'ojcherios". No deja de ser importante percibir este cambio de percepción y actitud de las clases hegemónicas ciudadinas. Antiguo espacio idolátrico, la fiesta en la Entrada ha pasado a convertirse, ahora, en un terreno de representaciones de la cultura nacional y de lo boliviano y por lo tanto defendido por las clases en el poder. Tal la paradoja: lo "tradicional andino" apropiado por las clases ciudadinas y los "andinos" apropiándose, a su vez, de la cultura hi-tech.

Resulta interesante, por otro lado, considerar los paralelismos que se dan entre la banda popular y estos grupos electrónicos. Músicos campesinos, artesanos, sastres, profesores, heladeros, etc., los primeros (Encuesta, 1991), jóvenes migrantes o hijos de campesinos los otros. En ambos casos, la ciudad moldea sus rostros. Ambos, bandas y grupos electrónicos, tocando ritmos calientes o de moda "andinizados", mostrarán también la pujante solidez de la cultura popular, capaz de recrear nuevos significados a partir de los actuales términos de contacto. No otra evidencia la emergente capacidad de los sectores subalternos para inundar con su arte, su estética, su música y sus expresiones, la ciudad.

Fuera del programa ahora "oficializado" por reglamentaciones y horarios, la fiesta seguirá marcando su propia dinámica y desenfreno. Locales de baile, chicherías, peñas, fiestas devocionarias de la fraternidades, etc., mostrarán, a su vez, la gran fragmentación de la fiesta.

g. Identidad y conflicto social

Hasta hace poco tiempo, nos habíamos acostumbrado a percibir grandes identidades colectivas. De alguna manera, la politización de la sociedad permitía esta visión amplia, lo que condujo a una suerte de dualización conflictiva de la sociedad boliviana: lo nacional vs. lo anti-nacional; ejército/pueblo, etc. como fundamento de la acción social y política. La crisis de los paradigmas, devenido fundamentalmente por los recientes acontecimientos mundiales y la constante depredación en los niveles de vida (marginalidad urbana, desempleo creciente, corrupción, impunidad...vinculado a un malestar social, etc.), está, sin embargo, permitiendo nuevos modelos de solidaridad

social y la conformación de nuevos espacios de socialización. Por otro lado, frente a una constante homogeneización y cada vez más rápida integración mundial (mercados comunes, etc.), donde la cultura occidental aparece más frecuentemente etnocida, se vive, paradójicamente, una también constante fragmentación social. Las "identidades restringidas" (jóvenes, mujeres, gays, verdes, grupos étnicos etc.) aparecen ahora en un plano más concreto y donde la identidad y la diferencia devienen con ribetes de reivindicación social y acción política.

Los jóvenes "aparecen" como actores sociales nuevos. En el terreno de la música, su presencia va a constituir importante en tanto son ellos los que consumen y producen los cambios en los nuevos productos musicales. Y, ahí no hay por donde perderse; la música "viva" ocurre entre la adolescencia y los 25 años. Esto conlleva a otras consecuencias importantes. Paradigmas anteriores como "lo folklórico" o la "canción social" -tipo Nueva Trova Cubana-, con todo su soporte discursivo reivindicativo, político y poético, pasarán para los jóvenes de ahora, a segundo plano, aunque de hecho constituyen referentes anteriores que si bien son gustados, no merecen una adscripción plena.

Desde esta perspectiva, la fraternidad folklórica juvenil por ejemplo, ha perdido también su vínculo con las antiguas estructuras organizativas gremiales. Por el contrario, la fraternidad, se ha convertido en un nuevo espacio de socialización, en el cual, los miembros fraternos crearán nuevos lazos de solidaridad y competición. La participación femenina en estas agrupaciones, remarca de igual forma, la cada vez creciente presencia -económica y política- de las mujeres en la sociedad boliviana e imprimen las nuevas relaciones que comienzan a plasmarse en esta sociedad. No es casual, ni siquiera, que las mujeres participen con trajes masculinos reemplazando incluso a los hombres.

En todo caso, esta relación no está planteada en un sentido generacional, sino que constituyen nuevas percepciones y un nuevo relacionarse en un mundo inundado por la industria cultural, la fragmentación social y la crisis. La fiesta en la Entrada actual, mostrará asimismo, nuevas expectativas y nuevas formas de percibirse en el recompuesto escenario social. Así, la adscripción a ciertos bailes y danzas, explicita no sólo un afán participativo de los jóvenes de diversos estratos sociales.

Destaca conflictos latentes, representados en el lujo, el status y el poder, y la nueva marginalidad urbana. Desde conjuntos "autóctonos" de jóvenes tocando instrumentos andinos como sicus, tarkas, o pinkillos en pequeñas "tropas", pasando por fraternidades cuasi-gremiales pertenecientes a residentes quillacolleños, hasta las fraternidades de jóvenes de la ciudad de Cochabamba, la fiesta en la Entrada, se ha convertido en un terreno de conflicto social. No por nada, la clase hegemónica urbana se presenta representada por lujosos

Zambos Caporales cuyo vestuario de fiesta alcanza a un costo de 500 \$U\$, sin contar los trajes de ensayo (Saez, 1991). La fiesta, en este caso, no subvierte ningún orden. Aquí, los hombres y las cosas se manifiestan con un extraño y atrayente encanto. Aquí, también las aparentes silenciosas masas expectantes proyectan sus gustos y deseos. Sistema de códigos y de símbolos; la fiesta en la Entrada legítima, ahora en el plano de la representación simbólica, las percepciones reales de los hombres en esta sociedad. La fiesta, en alguna medida, sintetiza la sociedad fáctica. Espectáculo democrático y socializado.

La clase hegemónica se presenta dispuesta a disputar, a las antiguas clases subalternas, un escenario anteriormente subversivo. No por nada, hasta hace muy pocas décadas se intentaba extirpar estas manifestaciones de la cultura popular, vistas como "idolatrías"; ahora no. Incorporadas dentro las manifestaciones concebidas como immanentes de la cultura nacional; de aquello requerido como "lo boliviano" - aunque el baile Caporal actual, no reúna los mínimos requisitos exigidos por los "teóricos" defensores del folklore, como son: la tradición...etc.-, la clase en el poder comienza a asentar y construir su propio imaginario y su estética en éstos bailes y en estas festividades.

Para entonces, la fiesta india ha sido proscrita y la vigorosidad fecundante del cerro ha sido cubierta con historias de pastorcitas. Más allá de este avance, sin embargo, la cultura de los pueblos andinos también muestra su fortaleza. No por nada, curanderos y yatiris, siguen convocando -el día del Calvario en el cerro de Cota- los "poderes infernales" de antiguos uywiris, machulas y seres diabólicos de la Maqha Pacha, esfera del conocimiento, del arte y las transformaciones, y aún del "Santo Urkupiña" (Alba, 1992). Nuevamente, en nuevos espacios marginales de la fiesta, la música electrónica popular también marcará su distancia con los Otros de la ciudad.

CONCLUSIONES

Comenzamos recién a percibir actores sociales al margen de la actividad política y económica, campos que han merecido la atención de sociólogos y politólogos. Así mismo, empezamos a matizar una pequeña distancia con las serias preocupaciones sociales y políticas para comenzar a acercarnos a nuestra cotidianidad. A nuestras adscripciones musicales, a nuevos espacios de socialización como es la fraternidad folklórica, el barrio; la esquina del barrio, la fiesta en la Entrada, Nuevas percepciones también se nos revelan. Y es el hecho del surgimiento de nuevos actores, anteriormente proscritos; entre ellos los jóvenes. Protagonistas importantes que con sus gustos y su impostura, van marcando la ciudad y las expresiones de canto, música, poesía, de coreografía, etc. en alguna manera, la cultura ocurre en ellos; los cambios ocurren desde ellos.

Desde esta perspectiva, es improbable pensar las actuales corrientes de la música y la cultura popular al margen de las adscripciones que los jóvenes realizan con respecto, por ejemplo,

a la moda o a las nuevas corrientes musicales; a la gran influencia de los medios de comunicación de masas y su re-creación como productos propios, totalmente renovados.

Si bien volvemos a percibir importantes distanciamientos, la cultura popular y principalmente la música popular muestra su fortaleza. Tal vez se esté saliendo de la "intelectualización poética con la que los jóvenes de los 60s y 70s cantaban al amor y a sus utopías. La crisis económica, la marginalidad urbana, la desesperación y el desengaño, forman tal vez ahora parte de una realidad aun mas lacerante. Con la gran terciarización de la economía, grande sectores de la población han quedado relegadas a vivir por debajo de la línea de pobreza. La poesía y las "letras" de las nuevas canciones, tal vez revelen la crudeza de la cotidianidad.

La banda popular muestra también su dinámica para encarar el cambio. Articulada a las demandas de los jóvenes urbanos, sus integrantes combinan su actividad de músicos con la de otros oficios como sastres, albañiles, heladeros o simplemente de trabajadores agrícolas. La banda popular ha pasado también a constituir una forma de encarar la crisis, a ser una actividad económica complementaria.

Sin embargo, al margen de tales consideraciones, la banda ha venido promoviendo productos re-creados que han venido influyendo de manera determinante en la música de las comunidades andinas. Cabe desde esta perspectiva una doble posibilidad de análisis. Por un lado, la actividad de la banda cuya oferta en gran medida esta dirigida hacia el mercado urbano, donde la influencia de la industria cultural internacional es determinante y, los cambios que producen estas influencias en la música campesina -sí tomamos en cuenta que una gran parte de los operarios y de las bandas, son campesinas-. Ciertos elementos musicales muestran, sin embargo, que estas músicas de moda, son re-recreados, y reformuladas dentro una estética propia.

Sin embargo, aún no nos acostumbramos a pensar en los Andes y sus expresiones de cultura, de identidad, etc., como algo dinámico y cambiante; aunque sepamos que la inmanencia estática y la insularidad no es constitutiva de ninguna sociedad. Mas bien, estas se definen en su relación con un Otro. Desde esta perspectiva, creemos que el relacionamiento entre "lo andino" y "lo citadino", se da en términos de dinámicas de conflicto, e articulaciones y de procesos de constante etnogénesis (Abercrombie, sf.)

Y, finalmente, el gran espectáculo urbano: la fiesta en la Entrada. Espacio socializado de pugna. La fiesta es, en alguna medida, un corte, un pequeño momento estático en el cual la sociedad se retratará. Pero también, será el terreno de la interdigitación y los desplazamientos. Allá la sociedad se representa en un gran rito cambiante. De hecho, los actores actuales no son los de hace 20 o 50 años, y los próximos, de seguro, no serán los mismos de ahora.

BIBLIOGRAFIA

ABERCROMBIE, Tomas
s/f

Articulación Doble y Etnogénesis. Paper.

ALBA, Juan José
1992

"Presencia de ritos aymaras". Los Tiempos 16-VIII-92

ANAYA de Urquidi, Mercedes
1989

"La Pastorcita de Urqupiña". El Milagro de Urqupiña
(R. Peredo comp.) Editorial Ideas Unidas. Cochabamba.

BALBOA, Esther
1991

"Urkupina: una fiesta agraria como espectáculo urbano
(crítica de la dominación cotidiana)" Los Tiempos (Facetas)
25-VIII-91

BARRAGAN, Rossana
1991

Entre Polleras, nanacas y Lliqllas: Los Mestizos y Cholas
en la Conformación de la "Tercera República" Ponencia.
II Coloquio Internacional. Tradición y Modernidad en los
Andes. Cochabamba.

BAUMAN, Max Peter
1980

Música Andina de Bolivia. (Comentario) Portales,
1980, Cochabamba.

BELTRAN HEREDIA, Augusto.
1956

Camaval de Oruro. Editorial Universitaria. Oruro,

BERONIO, Ludovico.
(1612) 1984

Vocabulario de la Lengua Aymara. CERES-IFEA-
MUSEF. COchabamba.

BOURRICAUD, Francois.
(1975) 1990

"El Mestizo, el indio y el cholo como símbolo del sistema
peruano de estratificación". Traducción castellana
realizada por FLACSO, La Paz.

DELGADO MORALES, Elias.
1975

"Ficha histórica de los grupos folclóricos de Camaval".
El Diario 6-VIII-75, La Paz

DIGESTO DE ORDENANZAS, REGLAMENTOS, ACUERDOS, DECRETOS DE LA
MUNICIPALIDAD DE COCHABAMBA, Cochabamba, Imprenta El Herald 3v.
1900

FORTUN, Julia Elena
1961

La Danza de los Diablos. Ministerio de Educación
y bellas Artes. La Paz.

GONZALES BRAVO, Antonio
(1947)1948

"Música, Instrumentos y danzas indígenas". La
Paz en su IV Centenario. T.III. Buenos Aires.

GRIGORIU S. de LOSADA, Raimundo.
1989

"Las parroquias del distrito del valle grande de San
Idelfonso de Quillacollo". El Milagro de Urqupiña
(R. Peredo comp), Cochabamba, Editorial Ideas
Unidas.

LEVI-STRAUSS, Claude
1968

Mitologías I. Lo Crudo y Lo Cocido. Fondo de Cultura
Económica. México.

MAMANI P.Mauricio.
1989

"Los instrumentos musicales en los Andes bolivianos".
Ponencia. I Reunión Anual de Etnología. T. III, Museo
Nacional de Etnografía y Folclore, La Paz.

MARTINEZ, Gabriel
1989

"El sistema de los Uywiris en Isluga", en: Espacio y
Pensamiento I. Andes Meridionales. Hisbol, La Paz-
Bolivia.

1084-1989

"Los dioses de los cerros de los Andes", en: Revista
del Museo Nacional de Etnografía y Folklore. Año 1, No.
1-2 La Paz-Bolivia

MENDOZA FLORES, Jesús.
1992

"Entrada de Urkupiña: procesos de transformación so-
ciocultural". Los Tiempos (Revista Urkupiña 92. Edición
Especial. "15-VIII-92, Cochabamba.

PAREDES, M. Rigoberto.
1977

El Arte Folclórico de Bolivia. La Paz, Puert del Sol. 5a. edic.

PEREDO ANTEZANA, Emilio Rafael.
1989

"Origen de la festividad de Urqupiña". El Milagro de Urqupiña (R. Peredo comp). Cochabamba. Editorial Ideas Unidas.

ROCHER, Guy.
1968

Introduction a la Sociologie Générale. Le Changement Social. Edition HMH. 3 T .

ROJAS CABALLERO, Oscar
1989

"Remembranza de Urqupiña". El Milagro de urqupiña (R. Peredo comp.) Cochabamba, editorial Ideas Unidas.

SAEZ, Tita (entrevista)
1991

"Stacie Steinbach: la fuerza de los caporales" Los tiempos (Revista Facetas), 18-VIII-91

/ SAINZ C., Rigoberto.
(1942)1989

Historia de la Organización de las Bandas Militares y su Evolución Hasta Nuestros Dias. Recopilación de las Marchas Militares, Boleros y Otros Aires Nacionales Históricos. Boletín No. 17 CENDOC-MB/ Portales, Cochabamba.

/ SANCHEZ C., Walter
1992

"La música popular en la ciudad de Cochabamba (1900-1992)" en: TAQUIPACHA, Año 1, No. 1., Cochabamba, 12-52.

1989

Música Autóctona del Norte de Potosí. El Calendario Musical e Instrumental. Boletín No. 12 CENDOC-MB/ Portales. Cochabamba.

SANCHEZ P., Mauricio
1992

"La cultura y la música en Bolivia, Hoy" en: TAQUIPACHA Año 1 No. 1., Cochabamba 1-11

/ SANJINES GOITIA, Julio
1989

Historia de las Bandas Militares. La Paz, Gráfica Offset.

- SANTOS VARGAS, José**
1982
"Diario de un comandante de la Independencia Americana" 1814-1825. Siglo XXI, XLVI + 513 p.
- STOBART, Henry**
1987
"Primeros datos sobre la música campesina del Norte de Potosí" Ponencia. I Reunión Anual de Etnología. T. III., Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz.
- VARAS REYES, Victor**
1947
Huiñaypacha. Aspectos Folclóricos de bolivia. Editorial América, Cochabamba.
- VARGAS, Teófilo**
1928
Prólogo de la colección "Aires Nacionales de Bolivia". relación Histórica del Origen de la Música "incaica" y "criolla" con demostración sintética de la nomenclatura de los instrumentos típicos. Imprenta Casa Amarilla, Santiago.
- VARGAS F., Carlos.**
1989
"Urqupiña. Fuente de inspiración de teófilo vargas Candia" El Milagro de urqupiña (R. Peredo comp.) Editorial Ideas Unidas, Cochabamba.
- VIDEIRA, Francisco de.**
1969
Descripción geográfica y estadística de la provincia de Santa Cruz de la Sierra. 3a. Edic. Los Amigos del Libro. Cochabamba-Bolivia.
- VILLARROEL, Augusto.**
1985
Urqupiña, folclore y cultura. Editorial AROL. Cochabamba-Bolivia.
- WALLE, Paul**
1913
La Bolivie et ses mines. E. Guilmoto, Editeur. París.
- WILLKARANI, Ponciando**
1991
"Las bandas populares de música en bolivia" Guía de Instrumentos Etnicos y Populares de Bolivia (Calvo y Sánchez, comp.) CENDOC-MB/Portales, Cochabamba (en prensa).

MARTINEZ, Gabriel.
1989

"El sistema de los Uywiris en Isluga". en: Espacio y Pensamiento I. Andes Meridionales. Hisbol, La Paz-Bolivia

1984-1989

"Los dioses de los cerros de los Andes". en: Revista del Museo Nacional de Etnografía y Folklore. Año 1, Nº 1-2. La Paz-Bolivia

ROCHER, Guy.
1968

Introducción a la sociologie générale. Le changement social. Editions HMH. 3 T.

SANCHEZ C., Walter.
1992

"La música popular en la ciudad de Cochabamba [1900-1992]". en: TAQUIPACHA, Año 1, Nº 1., Cochabamba, 12-52.

SANCHEZ P., Mauricio.
1992

"La cultura y la música en Bolivia, Hoy". en: TAQUIPACHA, Año 1, Nº 1., Cochabamba, 1.11

VIEDMA, Francisco de.
1969

Descripción geográfica y estadística de la provincia Santa Cruz de la Sierra. 3ra edic. Los Amigos del Libro. Cochabamba-Bolivia.

VILLARROEL, Augusto.
1985

Urqupiña, folklore y cultura. Editorial AROL. Cochabamba-Bolivia.

WALLE, Paul.
1913

La Bolivie et ses mines. E. Guilmoto, Editeur, Paris.

LA DANZA ANDINA EN EL CONTEXTO DE LA FIESTA

Lic. Roberto Fernandez Erquicia

Las fiestas andinas constituyen un sistema ritual basado en dos estaciones climatológicas bien definidas por Layme (1982)

1) JALLUPACHA - época de lluvias - que estaría ubicada entre el 21 de diciembre a 21 de marzo.

2) AWTIPACHA - época seca - que por ser más extensa comprendería APTHAPI (otoño), THAPACHA (invierno) y LAPAKI (primavera).

JALLUPACHA se caracteriza por una serie de rituales festivos relacionados a la fertilidad y al agua, mientras que en AWTIPACHA se realizan fiestas y rituales relacionados al aporque y la preparación de cultivos. JALLUPACHA estaría relacionado a la fertilidad y lo femenino. AWTIPACHA a la sequedad y masculino. Los rituales de procreación de animales también forman parte de este sistema (Van den Berg, 1989; Fernández, 1987; Mamani, 1987; Layme, op.cit.).

Como rituales colectivos, las fiestas son la parte práctica de la religión para relacionarse con el campo sagrado utilizando para ello la reciprocidad: "Si yo bailo el Tata Santiago me ayudará, si no lo hago me castigará a mí, a mi familia y a toda la comunidad"¹.

"Siempre hay que bailar la Phuna, sino la Pachamama se enoja y manda a las papas gusanos"².

Porello las danzas y música no pueden ser entendidas como expresiones exclusivamente artísticas, sean éstas coreográficas, organológicas o exclusivamente musicales. Sino como parte de la totalidad social de la fiesta, evento que está enmarcado en procesos históricos y sociales concretos que se pueden sintetizar de la siguiente manera:

1. Aquéllas fiestas en que la tradición religiosa aymara tiene una raíz étnica profunda relacionada a la fecundidad de la tierra y animales y denota una hegemonía de la religión aymara sobre la católica. Por ejemplo la fiesta de San Andrés en la Isla del Sol en fecha 30 de noviembre, en la que se ejecuta año tras año la música y danza por medio de la danza la relación puma-arco iris".

LA DANZA ANDINA EN EL CONTEXTO DE LA FIESTA

Lic. Roberto Fernandez Erquicia

Las fiestas andinas constituyen un sistema ritual basado en dos estaciones climatológicas bien definidas por Layme (1982)

1) **JALLUPACHA** - época de lluvias - que estaría ubicada entre el 21 de diciembre a 21 de marzo.

2) **AWTIPACHA** - época seca - que por se más extensa comprendería APTHAPI (otoño), THAPACHA (invierno) y LAPAKI (primavera).

JALLUPACHA se caracteriza por una serie de rituales festivos relacionados a la fertilidad y al agua, mientras que en AWTIPACHA se realizan fiestas y rituales relacionados al aporque y la preparación de cultivos. JALLUPACHA estaría relacionado a la fertilidad y lo femenino. AWTIPACHA a la sequedad y masculino. Los rituales de procreación de animales también forman parte de este sistema (Van den Berg, 1989; Fernández, 1987; Mamani, 1987; Layme, op.cit.).

Como rituales colectivos, las fiestas son la parte práctica de la religión para relacionarse con el campo sagrado utilizando para ello la reciprocidad: "Si yo bailo el Tata Santiago me ayudará, si no lo hago me castigará a mí, a mi familia y a toda la comunidad"¹.

"Siempre hay que bailar la Phuna, sino la Pachamama se enoja y manda a las papas gusanos"².

Por ello las danzas y música no pueden ser entendidas como expresiones exclusivamente artísticas, sean éstas coreográficas, organológicas o exclusivamente musicales. Sino como parte de la totalidad social de la fiesta, evento que está enmarcado en procesos históricos y sociales concretos que se pueden sintetizar de la siguiente manera:

1. Aquéllas fiestas en que la tradición religiosa aymara tiene una raíz étnica profunda relacionada a la fecundidad de la tierra y animales y denota una hegemonía de la religión aymara sobre la católica. Por ejemplo la fiesta de San Andrés en la Isla del Sol en fecha 30 de noviembre, en la que se ejecuta año tras año la música y danza por medio de la danza la relación puma-arco iris".

2. Otro tipo de danza es aquella basada en la tradición religiosa étnica, pero que inserta nuevos elementos. Es el caso del Carnaval de Oruro donde se conjuga la religión aymara y cristiana dando como resultado la incorporación y refuncionalización de elementos religiosos de occidente por parte de la cultura aymara. En muchos casos se nota la hegemonía de la religión cristiana, en lo que corresponde a símbolos y prácticas rituales, sobre la aymara. Por ejemplo está el caso de la Diablada en que aparece la dualidad masculino-femenino, propia la cultura aymara. En este caso el "Diablo", ser masculino en el pensamiento religioso occidental, aparece con su par femenino la "China Supay". Muchos investigadores identifican al Diablo, el Tío de la Mina y el dios Huari ligado a los Urus. Al respecto Gisbert (op.cit.:10) comenta: "Algunos investigadores relacionan a la 'Diablada' con el 'Tío' de la mina y también con 'Huari'"

Es necesario poner unas notas que ayuden a comprender ambos fenómenos. Respecto al "Tío", sobre el que tanto se ha escrito, Bernabé Cobo —hacia 1612— en su "Historia del Nuevo Mundo" dice: "los mismos indios cristianos ...como no tuvieron en su lengua D, sino que en lugar della usaban desta letra "T", así en lugar de decir Dios, suelen pronunciar Tíos" (Libro XIII,Cap. IV).

Si nos atenemos a éste que es el testimonio más antiguo, 'Tío' sería una palabra genérica que significa "dios". Qué Dios? Sin duda el que personifica las entrañas del cerro, de la mina; es el anverso de la Pachamama la que a su vez se identifica con la Virgen María. De ahí la relación antagónica de "Tío-Virgen del Socavón". Es la Virgen de la Candelaria, identificada también con el cerro de Potosí, cuya fiesta se celebra en febrero, mes en que generalmente cae el Carnaval. Al Tío se le ofrece coca y se le hace fumar, si el espíritu del cerro fuma o 'echa humo' nos recuerda al volcán, al Potosí que estalla, al 'Sabaya' que escupe, al "Tunupa" que también es un volcán apagado. No olvidemos la relación Tunupa-Ekeko que señala Bertonio, y que el Ekeko también fuma. Hoy el Tío tiene aspecto de demonio y carácter fálico". El ejemplo mencionado muestra ciertamente la relación danza, en su sentido ritual con el mito contextualizado en la época prehispánica y colonial.

3. Finalmente, otras fiestas, particularmente en el medio urbano, realizan una mezcla de todas las expresiones festivas que antiguamente tuvieron origen mítico religioso o histórico, prehispánico y colonial adaptadas a la economía de mercado en la cual los aymaras residentes en las ciudades están actualmente inmersos, habiendo obtenido éxito muchos de ellos. Tal es el caso de la ciudad de La Paz que a partir de la calle Illampu, Max Paredes, Buenos Aires, Garita de Lima, ciudad de El Alto, etc. se han constituido en verdaderos centros comerciales aymaras que constituyen lo que se ha venido a denominar burguesía nativa emergente post-52⁵.

El aymara que por diversos motivos migra a la ciudad lleva consigo sus mitos y religión que los refuncionaliza y utiliza en función del nuevo ámbito económico y social en que se desenvuelve, estando entre estas alternativas el comercio informal. Así los rituales de fertilidad de origen agrícola los traslada al ámbito de la economía de mercado. Tenemos en este caso los rituales de fertilidad de los "comercios" (carnicerías, tiendas, puestos de los mercados) que se realizan el "Martes de ch'alla" pidiendo que el dinero se reproduzca. Otro ejemplo tenemos en la fiesta de Alasita que anualmente se celebra en la ciudad de La Paz el 24 de enero, ocasión en que a horas 12 del mediodía y mucho mejor si llueve, se realizan las adquisiciones de miniaturas de billetes moneda, objetos de usos diverso e inclusive bienes de capital para posteriormente hacerlos bendecir con un Yatiri y el sacerdote de la iglesia. Es otra muestra de la traslación de la fertilidad agrícola a la sociedad de consumo.

Finalmente mencionaremos a la Fiesta del Gran Poder de fecha movable entre los meses de junio y julio. En esta fiesta existe toda una organización social de la danza en que los grupos participantes organizados en "Fraternidades" o "Conjuntos folklóricos", de acuerdo a la inversión de dinero en vestimenta, calidad de la banda de bronce y local de fiesta, son clasificados por la concurrencia como "ricos" o "pobres". En lo que corresponde a la simbólica social podemos decir que la danza Morenos representa a los más pudientes. Los Morenos que aspiren sobresalir más y ganar prestigio están obligados a fletar y, en determinados casos, a adquirir trajes nuevos. Aquéllos grupos de danzarines menos poderosos económicamente alquilan trajes usados ya en años anteriores.

La danza de los Morenos sirve como identificador social y de residencia a los aymaras que por diversos motivos abandonaron sus comunidades de origen a las que vuelven cada año en la fiesta patronal, pero ya no participan en danzas relacionadas a la agricultura, sino que allí llevan la ciudad a través de la dos Morenos o los Caporales.

Estas dos danzas en los últimos años se han constituido también en las preferidas por los sectores urbanos mestizos que mantienen relaciones comerciales con la burguesía aymara (transporte pesado, comerciantes, etc.). Han adoptado estas danzas como medio de lograr consenso en este medio social.

La vestimenta de la morenada, es bordada y cambia de año en año sus diseños, incluyendo dragones y animales marinos que aparecen junto a figuras eminentemente andinas como cóndores, serpientes y batracios. Es la nueva identidad aymara, mezcla de los andino y lo occidental.

Sobre sus orígenes, indicaremos que permanecen aún difusos, aunque muchas personas indican que representan a los esclavos negros traídos del Africa a las minas durante la Colonia, hecho jamás comprobado ⁶.

Tenemos otro ejemplo en la fiesta de Carnaval que en sus orígenes fue un ritual agrícola de origen griego en que se rendía culto a los viñedos. Allí tenemos en principio a Dionisios quien posteriormente aparece bajo el nombre de Baco en la mitología romana. Esta divinidad ebria, rodeada de faunos y sátiros, representa la humanización del vino.

Luego del advenimiento del cristianismo como ideología dominante en Europa, la fiesta de carnavales no desaparece y la encontramos dentro del calendario gregoriano, los tres días que preceden al Miércoles de Ceniza.

Más tarde en América, cuando se produce la Conquista, para los aymaras la fiesta de carnavales es refuncionalizada de acuerdo a sus propias necesidades relacionadas a la agricultura. Vemos que la fiesta se conjunciona con la antigua fiesta de ANATA, fiesta de la precosecha en la cual se ejecutan danzas con música de pinquillos y tarkas, extendiéndose su uso hasta Carnaval. En esta fiesta la música y danza de la Tarkeada, como bien observa Van den Berg (op. cit.83/84) sirve para frenar las lluvias, es decir como controlador de la climatología.

Otro ejemplo que muestra esta relación la pudimos observar durante el mes de enero de 1980 en Charazani, en que los Kallawayas realizan rituales propiciatorios durante toda una noche y al alba del día siguiente toda la comunidad se dirigió hasta una laguna situada en las faldas del Apu Akamani para "traer la lluvia".

En oposición a la estación climatológica JALLU PACHA relacionada con la lluvia, lo femenino, la música y danza de pinquillos, están las danzas y música de la zampoña —instrumento de AWTI PACHA— época seca, montaña y varón.

Este orden se puede extender al campo de la reproducción humana como es el matrimonio. En la región de Italaque⁷ se ejecutan los sicuris exclusivamente en las fiestas de Corpus Christi, 16 de Julio y 6 de Agosto, época de AWTI PACHA. Nos es posible interpretar sicus en Todos Santos ni Carnavales porque pueden ocasionar heladas que dañan los sembradíos. Sin embargo esta norma tiene sus propias características en los matrimonios. En esta región, en un matrimonio que pudimos observar el año 1984 realizado el mes de julio, existe la costumbre que al día siguiente de la ceremonia corresponda organizar una fiesta a los familiares de la mujer y al subsiguiente a la familia del marido. En la fiesta de la mujer la tradición exige que se interpreten y se baile con música de pinquillos y en la del hombre con sicus.

CONCLUSION

Podemos colegir que existen varias lecturas del ritual colectivo, de esta ruptura con el mundo cotidiano como es la fiesta, donde intervienen de una manera interrelacionada, danza, música, vestimenta, máscaras, alcohol, presterfos, rituales, dioses ancestrales y santos católicos andinizados. Campo sagrado con el que se mantiene, a través de la fiesta, relaciones de reciprocidad.

Asimismo la fiesta andina forma parte de la ideología y por ello tiene una parte política. Es decir, es un componente de la forma de ver y actuar sobre una realidad estructural concreta. Está sujeta a cambios de acuerdo a las nuevas condiciones históricas y sociales: agricultura, procreación de animales, mitos, religiosidad "cristiana" y andina, reproducción del dinero, prestigio, etc.

Por ello la danza constantemente diversifica, cambia sus funciones o desaparece de acuerdo a rol que desempeñe en la ideología de quien la practica.

La fiesta como hecho ideológico, y por lo tanto de conflicto, muestra las siguientes connotaciones observadas por Montes(1986: 314 y ss.).

a) 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.

b) 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 una serie de tensiones acumulada y las hace más soportables hasta una próxima fiesta. Es decir, la fiesta, constituiría, no sólo una forma estática de reproducción cultural, sino que en determinados aspectos nos muestra los conflictos y dramas de ésta. Por otro lado, sería opresora, porque es "una suerte de tributo ritual pagado a las deidades opresoras y legitiman el orden establecido, y en consecuencia reafirma simbólicamente las relaciones de explotación, al mismo tiempo que refuerza las diferencias de clase dentro de las jerarquías de participación en la fiesta.

Para finalizar quisiera referirme a un concepto utilizado de manera indiscriminada. Es el que se refiere a la tradición.

En una primera aproximación podemos decir que ella designa a todo aquello que es transmitido del pasado al presente. Pero esta transmisión no se la realiza de una forma mecánica y estática, de carácter inmutable. Sino que es el valor acordado por las generaciones presentes a aquéllo que es transmitido por las generaciones del pasado lo que constituye una tradición en el sentido dinámico.

Por lo tanto la tradición, a diferencia de lo que algunos creen, no es estática sino dialéctica , dinámica y por lo tanto histórica.

En Bolivia la tradición aymara expresada en sus fiestas y danzas es víctima de la intromisión del Estado que la folkloriza e intenta normativizarla a través de concursos, "Entradas", etc. además de considerarla como perteneciente a sociedades muertas y no como sociedades vivientes y actuales.

Esta práctica tan habitual en los últimos tiempos es una apropiación y reglamentación por parte del Estado de manifestaciones culturales que cotidianamente las niega y que cuando las acepta y busca "identificarse" con ellas intenta castrar su carácter dinámico. De esta manera vemos una nueva forma de etnocidio.

BIBLIOGRAFIA

D'HARCOURT, Marguerite & Raoul

1959

"LA MUSIQUE DES AYMARA SUR LES HAUTS PLATEAUX BOLIVIENS", en: Journal de la Société des Americanistes. Nouvelle serie, T. XLVIII. Paris.

ELIADE, Mircea

1976

EL CHAMANISMO Y LAS TECNICAS ARCAICAS DEL EXTASIS. FCE, México.

FERNANDEZ E. Roberto

1982

"LA FIESTA DE SAN ANDRES Y SU RELACION CON EL CICLO PRODUCTIVO DE LA PAPA" en: Notas y noticias lingüísticas, INEL.

1985

LA FIESTA ANDINA DE LOS DIFUNTOS, MUSEF, La Paz.

FIESTAS TRADICIONALES AYMARAS en: Anales de Reunión Anual de Etnología. Tomo III., MUSEF, La Paz, pp 97-12

GISBERT, Teresa

1988

"INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LA MASCARA" en: ARTE POPULAR EN BOLIVIA, Instituto Boliviano de Cultura Instituto Andino de Arte Popular, La Paz. pp. 5/14

LAYME P., Félix 1982	DICCIONARIO BILINGUE AYMARA- CASTELLANO. Inédito
MAMANI, Mauricio 1987	LOS INSTRUMENTOS MUCICALES DE LOS ANDES BOLIVIANOS en: Anales de la Reunión Anual de Etnología, T. III, MUSEF, La Paz, pp. 49/79
MONTES, Fernando 1986	LA MASCARA DE PIEDRA. CEUB, La Paz
VAN DEN BERG, Hans 1985	DICCIONARIO RELIGIOSO AYMARA, CETA-IDEA, Iquitos
_____	LA TIERRA NO DA ASI NOMAS, CEDLA, La Paz
1989	

NOTAS

- 1 Testimonio de un participante de la danza "Morenada" recogido el 25 de julio de 1986 en Guaqui durante la fiesta de Santiago.
- 2 Testimonio recogido en la Isla del Sol en la fiesta de San Andrés el 30 de noviembre de 1981.
- 3 Datos etnográficos recogidos en la Isla del Sol en fecha 30 de noviembre de 1981, en esta misión participaron además del suscrito el Arq. José Huidobro y el Antr. Johan Reinhard.
- 4 Comunicación personal del Prof. Hugo Ruiz, Director del MUSEF quien investigó a este personaje.
- 5 Año de la Revolución Nacional encabezada por el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) que cambio las estructuras económico sociales del país con los decretos de la Reforma Agraria, Nacionalización de la Minas, Voto Universal que permitió, entre otros logros que las comunidades campesinas cautivas en las haciendas hasta esa época, se relacionen directamente con el mercado. Muchos de ellos migraron a las ciudades y allí especializaron en el comercio, actividad reservada hasta entonces a los dueños de las haciendas.
- 6 Gisbert (Op. Cit: 9/10) señala: " Es usual suponer que la Morenada representa a los esclavos negros que trabajaban en las minas. Hecho ciertamente

erróneo ya que los negros no trabajaron en las bocaminas ni se permitió que sucediera tal cosa, solo los indios mitayos estaban destinados a este trabajo. La población africana solo estuvo destinada a las hornazas de la Casa de la Moneda. En 1608, según indica Gunnar Mendoza (nota a la pág. 274, T.I. Arzans). los azogueros de Potosí pidieron negros para las minas lo que les fue negado.

Con respecto a Oruro podemos decir que revisadas las listas de minas dada por Felipe Godoy hacia 1607, encontramos la veta de "Los Morenos" en el cerro "La Colorada" propiedad del negro Antonio de Ulloa. Es posible que en esta veta, perteneciente a un negro, trabajaran africanos y que de allí provenga la danza de la "Morenada", danza que incluye un capatáz y un Rey. Los Etíopes que participan en la mascarada potosina de 1716, descrita por Arzans, también tienen un rey. Es posible que ambos conceptos se fundieran creando la actual "Morenada". A los personajes señalados se añaden, posteriormente, las mujeres.

- 7 Durante 1983 a 1985 realizamos varios viajes de campo a Italaque en compañía de la etnomusicóloga boliviana Gilka Wara Céspedes, de la Universidad de Texas quien en la actualidad prepara su tesis doctoral sobre el tema. Uno de los resultados de esta experiencia fueron la publicación de varias monografías (Fernández, 1985, 1986).

EL ANCHANCHU Y LOS RELATOS MITICOS MUSICALES A FINES DEL SIGLO XX

Clemente Mamani Laruta

INTRODUCCION

Actualmente existe una palabra que se denomina "revitalización" que llama la atención a propios y extraños dentro el marco etnomusicológico, cuyo camino es buscar raíces auténticas en el paisaje extenso del quehacer cultural.

En el mundo andino, mas propiamente dicho en el contexto inagotable del AYMARA hay varios indagadores que descubren datos fehacientes con la veracidad pertinente, hay también investigadores que se encuentran maravillados con el material y van hacia donaire del impresionismo. En tanto la cuestión popular con la comunicación oral llega a acariciar betas intactas de nuestra savia telúrica musical en hechos cotidianos del AYMA del AYNÍ y la CH'ALLA.

En esta ponencia trato de estampar hechos reales en base a los diálogos directos en las festividades y fiestas sabiendo que la verdad sólo es dicha por los NIÑOS y no confiesa cuando esta en su momento (EMOCIONANTE), también es producto de varios acontecimientos y festivales que se propiciaron en el altiplano, valley, los yungas, a los cuales tuve la suerte de asistir como invitado a veces de jurado calificador, y a veces de espectador y animador.

EL ANCHANCHU Y LA MUSICA

Al respecto de los orígenes musicales en el QULLASUYO y su vitalidad podemos agregar "que por la carencia de escritura musical sólo podemos hacer una idea parcial de las costumbres" cuya magia realista y testimonial la podemos encontrar en las fuentes de la tradición oral que explican la música como PACHA AJAYU de carácter ritual, cuya evolución se hizo en la telúrica piel de la PACHAMAMA con el crecimiento de ILLAS e ISPALLAS (la primera es la deidad de los animales y el segundo deidad de todas las plantas comestibles) que en el transcurso del tiempo anidó en el mismo recóndito de amor a la MADRE NATURALEZA, estableciendo la cuestión ecológica oficializando tarkas y pinquillos en la EPOCA DE JALLU PACHA y sikus y quenachos en la EPOCA DE AWTI PACHA.

A todo vino las competencias como las THINKHUSIÑA KHIMASHIÑAS, los famosos combates musicales con peleas y una serie de costumbres donde tenía que exhibirse la fuerza y el alcance de música interpretada, lo cual incitó las WAXT'ANCHAS PARA LAS SIRINAS efectuándose las aspiraciones colectivas, cuya vertiente de composición fue lugares casi intactos de las huellas humanas (RIOS Y CERROS).

El eco juega un rol importante en la interpretación de los instrumentos musicales típicos del Ande, en donde el ANCHANCHU realiza su intromisión de lleno en el auge musical porque dá la sonoridad del RITMO con fuerza colosal, por lo que se maneja el término que llega hasta la actualidad: KUSA ANCHANCHUNIPUNIWI IST'ASI. ANCHANCHUNIWI UKA PHISAXA, anchanchux JACH'AT IST'ASIYI, estas afirmaciones coloquiales de veras justifican al ANCHANCHU como sinónimo de ECO cuya morada encontramos en lugares próximos a ANTAWALLAS y WAK'AS ubicados en roquedales, montes y aguajales.

En sí el ANCHANCHU es una deidad temible para los pobladores y se hace partícipe en el aspecto musical de fortalecer la prestancia sonora y la calidad auditiva en los SIKUS y WANKARAS como también en los BOMBOS.

ELEMENTOS NATURALES QUE DIMENSIONAN EL ECO

La base de los instrumentos para su fabricación suele ser el bambú en los aerófonos. Respecto a los membranófonos comunes como ser los tambores y bombos existe una serie de acotaciones que facilitan el eco en funciones ceremoniales y agrícolas, proporcionando mayor vitalidad en la ejecución y el sentido alto de percusión más audible que otros, eso consiguen a través del Zorro (EN AYMARA DENOMINADO TIWULA, QAMAKI, PAMPA ANU, ACHAL, LARI, PHAMPHITU).

La WANKARA fabricada con la piel de ZORRO adquiere mayor dimensión al respecto de la sonoridad proporcionada con eco de estallido vibrante, el ejecutante puede lucirlo de manera triunfal, sin necesidad de realizar CEREMONIAS DE MISAS Y WAXT'ANCHAS.

El cuero de zorro (afirman los mismos pobladores) en la WANKARA chilla en cada movimiento interpretativo el de wa, qa, qa, qa, qa, qa, qa, qa, qa, qa, qa. En la actualidad hay pocos constructores de WANKARAS que utilizan el cuero de TIWULA para la fabricación de este instrumento de acompañamiento típico del altiplano.

ALGUNAS NARRACIONES MITICAS

A fines del siglo XX nos encontramos con sorpresas casuales del destino, y acontecimientos dudosos de la realidad.

Cuando termina los años de la década de los sesenta, en la población de QATAWI ubicada en la Provincia LOS ANDES (Carretera La Paz-Taraco) y específicamente en la región interna poblacional denominada QUITOMARKA; hacia el cerro existe un penascal grande, que a media noche devoró a un músico de banda, que se iba sólo hacia WARAYA, tras haberse resentido en la KACHARPAYA de la FIESTA DE EXALTACION, era un trompetista fenomenal y respetable. Después de dos días encontraron el cadaver. Este lugar desde tiempos ancestrales posee ANCHANCHU, las ancianas testifican que en el pasado comía hasta las llamas en caravana, a media noche siempre hace escuchar lamentos humanos que sufren enjaulados con cierto eco, aún el finado trompetista sigue interpretando su instrumento musical moderno. El lugar actualmente es un promontorio de roquedales donde una vegetación follajera crece en este paisaje temible observando el pasar del tiempo.

En la localidad de SONCACHI CHICO ubicada en la Provincia Omasuyos (Entre HUATAJATA Y CHUA) existe un relato vitalizador del Santo Patrono de Cristo de Ascensión. En el pasado personalmente Ascencio fue a Corocoro a buscar alguna persona que consiguiera campanas para la Capilla de Soncachi Chico indicando que si alguien tenia las campanas, luego lo buscasen por el nombre de Ascencio y él daría una recompensa consistente en dos cargas de habas por las dos campanas, cuando el campanero tras realizar larga caminata llegó a Soncachi Chico con las campanas pertinentes no encontró al tal Ascencio, sólo al TATA CAHUAYA que estaba deshojando habales secos, quién extrañado le dió dos cargas de habas al campanero, por las dos campanas, entonces el corocoreño se fue feliz a su tierra natal. Mientras la familia CAHUAYA se daba cuenta que las habas no disminuían, mas bien aumentaba la proporción, luego se dieron cuenta que Ascencio era el TATA ASCENCION, a partir de ahí se hizo mayor ponderación al Santo Patrono, que a los que hacen males castigaba con el ANCHANCHU, con el transcurrir del tiempo acontecieron hechos míticos, que para ejemplo podemos citar.

En la década de los setenta una pareja de escasos recursos económicos realizó una fiesta por obligación de la comunidad en la víspera llegó la BANDA DE MUSICA de la comunidad aledaña al ver la realidad se marcharon de manera brusca, se fueron en camión rumbo a otro pueblo a la mejor paga y cayeron en una desgracia. En la década del ochenta, un bailarín por disgustos con el pasante prefirió retirarse de la festividad, indicando que se iba a carnear un toro, por cristalizar esa idea en su hogar llegó una

fatalidad. El otro se resintió por no bailar de guía. abandona la comparsa en vez de gozar y se rompió la pierna al caminar.

En el Cantón Iquiaca, existe la festividad anual de SANTA ROSA con su respectiva FERIA ANUAL, donde la explicación indica que en el epílogo del mes de agosto (LAKAN PHAXSI) se despide el ANCHANCHU con una muerte, es así que en la fiesta siempre una persona deja de vivir, ya sea de IQUIACA u otra comunidad participante de la fiesta, es un hecho que causa admiración en la festividad.

NOTAS

1. CARLOS SEOANE Presencia Sesquicentenario, Folklore La Paz Bolivia 1975
2. MELCHOR MAMANI Testimonio Grabado en la Población de Qatawi
(62 años) Provincia Los Andes.
3. VALENTIN COLQUEHUANCA Testimonio Grabado en la Población de Soncachi
Chico, Provincia Omasuyos.
4. CARMELO CHAMBI Reportajes Orales, poblador de IQUIACA
(60 años)
5. JUANA LARUTA DE MAMANI Aclaraciones Orales. Pobladora de Qatawi Bajo.
(65 años)
(64 años)

EL HECHO TEATRAL EN LA PERSPECTIVA DEL TEATRO POPULAR

* * *
Juan Z. Altamirano

"Jean Baptiste Poquelin, mas conocido por su seudónimo de Moliere...su persona y su teatro surgen del pueblo. Hijo de un tapicero, y tapicero el mismo, recorre las calles...y los pueblos...conociendo...fracasos y dificultades antes de ser recibido por el rey...en él, son motivo de burla las costumbres...los defectos y vicios de todos...estaba afectado por una tuberculosis...además de autor dramático, Moliere fue también actor y director...murió en escena, representando su obra el enfermo imaginario..."

M.AURELIA CAPMANY

INTRODUCCION

Para desarrollar este tema, me conduciré a partir de varios conceptos, que están inmersos en él, sin el ánimo de fortalecer a los intelectuales del teatro neoconservador, sino con la idea de fortalecer a aportar en esta actividad del Teatro Popular, que va desarrollándose por muchos años en nuestro país, y particularmente en La Paz, con algunas premisas y algunos conceptos del teatro comenzaré a desarrollar el trabajo, comenzando a definir el teatro, el hecho teatral, etc., hasta llegar al hecho teatral en el Teatro Popular en la necesidad y el afán de una búsqueda inductiva, para elaborar un modelo nuevo y plantear un nuevo horizonte del teatro Popular.

EL TEATRO

Cuando nos referimos al teatro, necesariamente debemos demarcarlo dentro de un contexto general o uno particular. De cualquier manera, el nuestro lanzará estas premisas de una manera explícita indicando que el Teatro es "...ser un hecho vivo, colectivo y efímero" (Cordero 1989:10), lo primero porque se refiere a la vida misma, al del ser humano, porque sus actividad como ser humano y como ser fenómeno se determina en "El sujeto y objeto de esta actividad artística, sin lugar a dudas: el hombre". (ib.id) Por otro lado lo colectivo por cuanto esto solamente se realiza o se concreta cuando el producto final tiene una particularidad pues "...lo peculiar y propio del teatro es lo inmediato, la materialización del drama (literario o no) en el cuerpo y la acción de los hombres-actores y la participación de éste producto a un colectivo (el público) que es en definitiva, el destinatario de la creación dramática y de la actuación (ib.id),

resumiendo en esta parte tendremos dos dimensiones: por un lado "...un hecho colectivo: en el momento del proceso creador..." (ib.id) y otra dimensión donde concluye "...cuando el producto ya acabado se 'muestra' a un colectivo especialmente convocado y reunido" (ib.id).

Una última característica del teatro es ser Efímero por ser "El tercer concepto...consistía en su carácter de transitoriedad, de temporalidad" (ib.id) como producto final, constatado solamente por el público que lo aprecia en un determinado tiempo y en un determinado espacio, es decir durante 30,40 o tal vez más minutos; y al mismo tiempo en una sala teatral donde las condiciones puedan darse para tal actividad; o por el contrario, no se: una sala teatral pero que reúna las condiciones requeridas.

EL HECHO TEATRAL

Al igual que en la Literatura, donde existe un hecho literario que consiste en que "Todo hecho literario supone escritores, libros y lectores, para hablar en forma mas general, creadora, obras y un público (Escarpit, 1962:11), existirá también de manera similar el hecho teatral como lo denominan otros autores factores del teatro. Ellos constituyen elementos fundamentales del hecho teatral "Tres factores integran el teatro el público, el actor y el autor teatral" (Wagner, 1974:9) considerándolos muy importantes y por ende imprescindibles, que sin la participación de los tres elementos ocurriría algo desastroso "Si uno de estos factores es más débil que los demás se produce un desequilibrio que amenaza seriamente la labor artística del teatro. de ahí proviene, en realidad, toda crisis teatral: de la deficiencia o ausencia de uno de estos factores: (ib.id), Refiriéndose al público, elemento esencial nos dice, que "Del público nació el teatro...tanto en aquellos remotos tiempos como en la actualidad, sigue siendo una multitud que se reúne para determinado fin, para un propósito común: antes, para adorar a su dios, festejarlo, alabarlo, implorar su benevolencia hoy para gozar de un espectáculo determinado" (ib.id), por otro lado notamos limitada la función del actor a cierta actividad "El trabajo del actor consiste en interpretar determinado papel en una obra teatral, es decir, dar vida a personajes que solamente existen a través de un diálogo escrito" (ib.id) los restringe a eso, a INTERPRETAR, como lo percibimos, no haciendo énfasis en la tercera parte de estos factores que es el autor, de todas maneras, los elementos constitutivos del hecho teatral estarían formados por el público, actor y autor.

EL TEATRO POPULAR

La asimilación del Teatro Popular es aceptada o conocida por diferentes acepciones como Teatro Alternativo, de Protesta, Revolucionario, de la Calle, Liberador, etc. De todas maneras el teatro Popular es: "un arma ideológica que debe coadyuvar en las

luchas sociales por una nueva sociedad...es un medio o instrumento...una forma de comunicación. A través de ella, se busca la participación popular" (Cordero, 1989:21) con características muy peculiares (Vid. Alatamirano, 1989).

TEATRO POPULAR VERSUS TEATRO OFICIAL

...

Aparentemente las premisas explicitadas, plantean un enfrentamiento aparente con verdades intrínsecas, con propuestas no reveladas, pero que sí pueden ser detectadas, a partir de la actividad de cada una de ellas, o desde el objetivo pretendido, es decir premisas implícitas, éstas se plasman, por un lado en que el "teatro oficial, según se planteó, posee un amplio y hegemónico control de los medios de producción y distribución teatral. Su intención no es de ningún modo cuestionar este estado de cosas, sino, mas bien, fortalecerlo, a través de la constante reproducción de estas condiciones" (CPAC, 1987:5), cuando por el otro lado, el teatro popular surge como propuesta, o como respuesta a esta pasión del teatro oficial. "El Teatro Popular surge como alternativa a esta forma específica de dominación, en el contexto de una confrontación más global entre la cultura hegemónica y la cultura popular. esta última a través de sus múltiples manifestaciones, se propone la construcción de un modelo alternativo donde las producciones que la integran colaboran al fortalecimiento de una identidad auténtica y liberadora" (ib.id) la gran diferencia, como se notará es naturalmente la política; y por ende inferimos que la gran diferencia es desde el punto de vista político, existiendo una confrontación con el teatro oficial; y no tan sólo esto sino que también habrá en lo ideológico, y en otros aspectos más.

EL HECHO TEATRAL EN EL TEATRO POPULAR

Los principios concebidos por el teatro oficial no funcionarán de manera similar para el teatro popular, sino que el objetivo del teatro popular tendrá una lógica de desintegración de estos principios, de una manera inconciente, pero puesto en la práctica, sin haberla dispuesto con anterioridad como ya la experiencia de los grupos nos la demuestran; partiremos de supuestos para llegar al hecho teatral en el teatro popular por un lado. El teatro se produce únicamente durante los momentos en que se desarrolla la comunicación entre la escena y el público, NO ANTES ni tampoco después. ANTES será texto dramático, serán ensayos, pruebas de realización de esa idea sobre el escenario; DESPUES será una vivencia ("Suárez, 1988:19)" para esto recordemos que el teatro es EFIMERO que es de corta duración, 45 minutos por ejemplo, y a la vez, en un determinado espacio una sala: recordemos y enfatizamos que antes del HECHO será un ENSAYO y después será una VIVENCIA; en ambos como percibimos no hallamos al público ni antes, ni después, sino en el hecho mismo es decir en esos 45 minutos, el público tendrá gran importancia, porque sentirá vivir en el hecho teatral mismo "Cuando el público se relaciona con la obra artística, le incorpora sus propias

vivencias, su particular visión del mundo... Sin el público NO TIENE LUGAR EL HECHO TEATRAL" (Op.cit. P.52) entonces a partir de estos elementos o factores: actor y público constituirán el hecho teatral, porque sin ellos no puede concebirse un teatro, y así lo explicitan "De esta manera podemos definir el teatro como lo que 'sucede entre el espectador y el actor'. "(Grotowski, 1986:27), más adelante este mismo autor nos señala que "Todas las demás cosas son suplementarias quizá, necesarias, pero, sin embargo suplementarias" (Ib.id.). pero cuáles serán esas cosas suplementarias, justamente él se pregunta lo mismo y tiene una respuesta "¿Puede el teatro existir sin trajes y sin decorados? SI. ¿Puede existir sin músicos que acompañen al argumento? SI. ¿Y sin el texto? TAMBIEN, la historia del teatro lo confirma. En la evolución del arte teatral, el texto fue uno de los últimos elementos que se añadieron..." (Op.cit. P.26) como vemos todas las respuestas son rotundamente NO, pero que hay que entenderla textualmente: SON SUPLEMENTARIAS, es decir que puede adscribirse; vayamos pues con los elementos que NO PUEDEN PRESCINDIRSE" Pero, ¿puede existir el teatro sin actores" No conozco ningún ejemplo de esto... ¿Puede el teatro existir sin el público? Por lo menos se necesita un espectador para lograr una representación" (Ib.id), como nos percatamos los elementos importantes son el actor y el público, quedando como hecho teatral en el teatro popular el actor y el público.

LA CREACION COLECTIVA

Clásicamente no sólo el autor, actor y público constituye el hecho teatral, sino que otros le atribuyen otros elementos adicionales. Por ejemplo, el dramaturgo, los actores, los técnicos, el director y el público (Cfr. Wright, 1971), en nuestro caso será el actor o los actores y el público; siendo el actor el que adquirirá el papel de dramaturgo, porque acudirán a la creación colectiva con el grupo (el cómo lo hacen, es tema que no tocaré) que se dió a conocer hace ya bastante tiempo atrás. "En los años sesenta se dió a conocer y se impuso como genuina expresión latinoamericana la llamada creación colectiva" (Rodríguez, 1987:52) y como era natural, era un sector de la población quienes la practicaban "Los grupos de teatro jóvenes en su mayoría, pero otros con trayectoria y experiencia" (Op.cit.152) con un objetivo determinado que ostentaba este sector de población porque el tradicional no respondía a sus objetivos"...ante la ausencia de una dramaturgia capaz de plantear una posición crítica y avanzada ante los anhelos transformadores de las mayorías nacionales..." (Ib.id), mas adelante se indica que "...enfocó problemas y temas en una revisión crítica y analítica..." (:152) éste era el papel por el cual el actor ocuparía al insertarse como dramaturgo, de su propia realidad, con su propia vivencia, y con su planteamiento crítico y analítico expresado en su interpretación.

BIBLIOGRAFIA

ALTAMIRANO, JUAN
1988

Fisonomía del Teatro Activo
La Villa Cultural (La Paz-Bolivia) No. 4 13-14 Junio.

1989

La Actividad Aryística de las ciudades: El Teatro Popu-
lar. Ponencia presentada en el V Encuentro de Estudios
Bolivianos. en la Comisión de la disciplina de Sociología.
Enero, Cochabamba - bolivia.

CENTRO POPULAR DE ARTE Y CULTURA
1987

Teatro Artes. La Paz Bolivia.

CORDERO, CARLOS
1989

Teatro en Bolivia. CENDES (Centro de Estudios
Sociales). La Paz Bolivia.

ESCARPIT ROBERT
1962

Sociología de la Literatura: tr. Juan Francisco Marsal y
Juan Carlos Puig Argentina. Los Libros del Mirasol.

GROTOWSKI, JERZ
1986

Hacia un teatro Pobre. tr. Margo Glantz.
Decimotercera Ed. México, Siglo XXI.

RODRIGUEZ, ORLANDO
1987

¿Por qué un teatro para el cambio social? Nueva
Sociedad (Caracas-Venezuela) No.92: 151 - 159

WAGNER, FERNANDO
1974

Teoría y Técnica Teatral. 2da. Ed. Barcelona-
España, Labor.

WRIGHT, EDWARD
1971

Para comprender el Teatro Actual, cine, teatro y
televisión. tr. Margo Glanz. México, Fondo de Cultura
Económica.

SUAREZ DURAN, ESTHER
1988

De la Investigación Sociológica al hecho teatral. La
Habana - Cuba, Ciencias Sociales.

LA SAYA DE CHICALOMA

Remberto Paye Paye

INTRODUCCION

El conocimiento, recuperacion y preservacion de la música AFRO-BOLIVIANO, es de vital importancia para la identificación de la "Cultura Negra en Bolivia", por cuanto la "SAYA" es parte fundamental de su patrimonio cultural y espiritual.

El presente trabajo pretende dar a conocer una de las manifestaciones folklóricas más representativas de los negros de Chicaloma, como sus bailes, instrumentos y música, que por sus continuas repeticiones parecen disonantes y monótonas.

Uno de los motivos que nos llevó a realizar la investigación fue el olvido de los investigadores sobre este grupo que también pertenece a la sociedad boliviana y que, además, presenta rasgos culturales muy peculiares. Debemos señalar que el único trabajo que se conoce sobre las costumbres de los negros es el de Rose Mary Flores quien presentó su tesis de grado sobre el folklore negro en Bolivia. Dicho trabajo merece un reconocimiento. Sin embargo no podemos dejar de denunciar que el profesor de música Freddy Bustillos se sirvió de dicha tesis para realizar un ensayo sobre la saya de los negros, dicho trabajo no es nada más que un plagio descarado de la tesis, llegando solamente a realizar transcripciones del texto y de la música recopilada por la Lic. Flores. Es lamentable que este tipo de actitudes sea realizado por un señor que dice ser el único etnomusicólogo en Bolivia, y que al parecer ni siquiera llegó a asomarse a Chicaloma, esto lo demuestra la no utilización de ningún dato de campo suyo.

ANTECEDENTES HISTORICOS

A la "Cultura Negra" presente en el Nuevo Mundo desde comienzos de la conquista, le siguió la migración ininterrumpida por más de tres siglos, siendo una de las migraciones forzadas más grandes en la historia de la humanidad, que hoy en día apenas es la imagen atemporal de un pasado perdido en la oscuridad. La vida extraña en el Nuevo Mundo, se desarrolló llena de abusos inhumanos y trabajos sacrificados y obligados, como el cultivo de la coca y la caña de azúcar en las laderas húmedas de los trópicos. Como peón en las haciendas, sirviente doméstico en las ciudades, trabajador en los centros mineros, acuñador en la Casa de la Moneda de Potosí, etc.

El esclavo africano despojado de su tierra, de su cultura y separado de su familia, fue trasladado en barcos españoles, franceses, portugueses e ingleses que se dedicaban a ese comercio, embarcándolos en las costas de África, rumbo a las tierras del Nuevo Mundo para ser vendidos como un objeto de simple mercancía de compra y venta. El trato inhumano reciben desde el momento de su captura hasta su incorporación a nuevas fuentes de trabajo forzado. Sufren principalmente del rechazo a las nuevas formas ecológicas y sociales sufriendo también la comunicación, porque los africanos, en muchos casos no encontraban allí personas de su lengua, ya que no eran colocados en los grupos lingüísticos o de procedencia original. De ahí que se supone imaginar que ante ese duro aislamiento cultural, el esclavo no tenía otra alternativa posible que esforzarse en aprender el idioma del amo.

Mientras los españoles extendían su conquista por los territorios de Sudamérica, los esclavos negros debían adaptarse a las nuevas condiciones ecológicas. Cuando el español Francisco Pizarro, junto a sus hombres desembarcó en las costas peruanas, muchos eran los negros testigos del espectacular gesto de Pizarro para observar el pueblo de Tumbes (Crespo 1977:23). En la conquista de Chile emprendida por Diego de Almagro en 1535, también estuvieron esclavos negros e indios nativos en la expedición. Fueron los primeros que tocaron la meseta andina, cuyos rigores y agresiones comenzaban a conocer (ib.id 1977:24).

Descubierto y conquistado el Tawantinsuyo, se crearon las primeras poblaciones urbanas como La Paz y Potosí; lugares de comercio de toda especie, donde no faltó el tráfico de esclavos negros que generaba buenas ganancias (ver Crespo op. cit). En 1545 comenzaron a explorar las riquezas del Cerro Rico de Potosí, convirtiéndola en una de las ciudades más pobladas del mundo y de mayor movimiento económico en Charcas. Surgió la necesidad de trasladar esclavos negros a la Villa Imperial para incrementar la explotación de las minas. Sin embargo esto no fue posible por razones climatológicas de adaptación. Fueron traídos especialmente de Buenos Aires, principal centro de distribución de esclavos. De esa manera la población negra fue creciendo notablemente siendo utilizada su fuerza de trabajo en diversas actividades como en la Casa de la Moneda en calidad de acuñadores y fundamentalmente, como servidumbre o en los centros agrícolas, sin derecho ni siquiera a salir los domingos, lo que llevó a los negros a planificar fugas, perdiéndose por las calles de la Villa, tomando rutas extraviadas, donde ya no podían alcanzarles sus amos o capataces. Si alguno de ellos era encontrado era castigado con la pena de muerte.

NEGROS EN LA COLONIA Y LA REPUBLICA

La población de negros que llegó a América, es casi imposible de calcular por el tráfico ilegal de ese entonces. Sin embargo muchos estudiosos del tema están de acuerdo con cifras aproximativas. Sanchez Albornoz nos señala que entre 1551 y 1640 la corona

española autorizó la internación de 170.000 Posteriormente, con la internación de otros negros en los siglos XVI-XVII sumaban medio millón de personas (Crespo 1977:29). Mientras que Rosemblandt también da su parecer, que en 1650 sobre una población estimada en América de 12.411.000 habitantes, los negros alcanzaban a 857.000 o sea un 6.7 % (en Crespo 1977:30).

En Charcas del siglo XVII la población negra llegaba a 30.000. A partir de comienzos del siglo XIX, por efecto de la guerra de la Independencia, la disminución fue notable. En 1832 se registró en la Villa Imperial 1.142 negros sobre un total de 224.000 habitantes (Crespo 1977-31). La disminución de la raza negra es notable en todo el Alto y Bajo Perú, con mayor disminución en los últimos años de la colonia española y hasta la declaración de la Independencia.

Para el negro la Independencia no significó un cambio económico, ni político, porque se mantuvo la esclavitud hasta mediados del siglo XIX, que recién se decretó su libertad durante el gobierno del General Manuel Isidoro Belzu (1848-1855).

LA POBLACION NEGRA EN LOS YUNGAS

Los Yungas, lugar de exuberante vegetación y principal centro de producción y abastecimiento de producción agrícola se constituye en uno de las zona más aptas para el cultivo del café y la coca, productos de mayor importancia para el comercio, junto a las plantas frutales como la naranja, la lima, la mandarina, el plátano, la palta, el mango, la papaya, el coco, la yuca, la racacha, el camote y otros. Sin embargo, los productos de mayor importancia económica para los habitantes de esta región son el tradicional cultivo de la hoja de coca, que crece en terrazas angostas, labradas y limpiadas durante toda la época del año y el café, que es el segundo producto en importancia.

Los Yungas esta dividido geográficamente en dos provincias, Nor yungas y Sud Yungas:

NOR YUNGAS

Se encuentra situado en la región oriental del departamento de La Paz y fue creado en el gobierno de la Junta Federal, conformada por Serapio Reyes Ortiz, José Manuel Pando y Macario Pinilla, por Decreto Supremo de 1o de julio de 1899 y ratificado en el gobierno del General José Manuel Pando por ley de 12 de enero de 1900. Limita al norte, con la Provincia de Larecaja; al sud y este con la provincia de Sud Yungas; al oeste con las provincias Murillo y Larecaja. La capital de esta Provincia es Coroico.

La población negra se encuentra con mayor número en los cantones: Mururata, Tocaña y Coripata.

SUD YUNGAS

Esta Provincia fue fundada al igual que la provincia Nor Yungas, en el Gobierno de la Junta Federal, por Decreto Supremo del 1o de julio de 1899 y ratificada por el Gobierno de Pando. Limita al norte, con la Provincia Franz Tamayo; al sud, con las provincias Loayza, Inquisivi y Murillo; al este con Inquisivi; y al oeste, con Nor Yungas. La capital es Chulumani.

La población negra con mayor número de habitantes está en los cantones de Chicaloma, Irupana.

Sud Yungas tiene el privilegio de contar en su jurisdicción con uno de los centros de mayor población negra que se mantiene hasta nuestros días, Chicaloma, donde se conservan manifestaciones originales como la música afro-boliviano que pasaremos a describir.

UBICACION GEOGRAFICA DE CHICALOMA

Se halla en la Provincia de Sud Yungas a 157 Km 2 de la ciudad de La Paz, tiene una población de aproximadamente 1.200 habitantes, entre niños, jóvenes y adultos. Limita al noroeste, con Chulumani y Ocobaya y al noreste, con Laza. Al oeste, con Cutusuma y al sudeste con Irupana. Existen dos ríos que atraviesan por ambos lados de Chicaloma, el Solacama y el Puri. El Solacama, se halla camino a Ocabaya y el Puri se halla camino a Irupana.

RECURSOS BASICOS

AGRICULTURA

La población es agrícola por excelencia. Cultivan una variedad de productos como el café, la coca, la naranja y muchos otros productos. Sin embargo la base de su economía constituye la producción de coca y café.

EDUCACION

El pueblo cuenta con servicios básicos de educación como ser el Kinder, Básico y Ciclo Intermedio, sin contar con el Nivel Medio. Los estudiantes que deseen culminar el bachillerato, tienen que trasladarse a Chulumani o a Irupana. La mayoría de la población ha recibido instrucción escolar, ya que el 80 % sabe leer y escribir.

Actualmente el establecimiento se encuentra en mal estado. Muchas aulas no tienen vidrios, los pupitres están en mal estado, falta material didáctico y los servicios higiénicos no funcionan.

SERVICIOS BASICOS

La población de Chicaloma cuenta con servicios básicos de infraestructura como energía eléctrica. Cuenta también con servicio de COTEL, que permite la comunicación directa con los centros urbanos y rurales.

Con respecto al transporte, Chicaloma cuenta con un servicio de camiones dos veces a la semana, que entra el día martes y sale el domingo. Sin embargo la vía caminera no está en buen estado, siendo muy difícil y peligroso intentar llegar a Chicaloma en época de lluvias.

IDIOMAS QUE SE HABLAN

La población negra de Chicaloma es bilingüe. Hablan el castellano y el aimara, siendo el castellano la lengua más usual.

FIESTA DEL PUEBLO

El pueblo tiene como santo patrón al Señor del Gran Poder. La fiesta es celebrada cada año con bailes, verbenas, ferias, procesión del santo y la misa que es celebrada por un sacerdote que viene de Irupana. Esta fiesta móvil reúne a todos los habitantes de Chicaloma llegando inclusive residentes de la ciudad de La Paz y de otras poblaciones.

EL FOLKLORE NEGRO

Una de las tradiciones y costumbres de los negros de los Yungas que se conservó durante años, fue la fiesta del Rey Bonifacio Pinedo que se celebraba al estilo africano con grandes honores al son de tambores, coplas musicales, como la zamba (baile de linaje y tradición africana), y el principal baile la saya. Esta fiesta se llevaba a cabo en la hacienda de Mururata ubicada en la provincia de Nor-Yungas que era el domicilio del Rey Bonifacio.

Esta expresión folklórica fue manifestada desde la llegada de los negros, como una de las manifestaciones más representativas de su cultura. En la actualidad ya no existe esta expresión cultural y con el correr del tiempo va quedando en el olvido.

LA SAYA

La saya se constituye en una de las máximas expresiones folklóricas de los negros de Chicaloma, ya que a través de la coreografía y música los negros recuerdan su origen que los liga al Africa, lugar de sus antepasados.

Es una expresión musical y coreográfica que se caracteriza por presentar elementos africanos. La pervivencia de ritmos y melodías africanas en colonias de negros en Centro y Sudamérica, ya ha sido constatada a través de diversos estudios. Sin embargo en Bolivia es quizá la primera vez que se logra describir e identificar estas manifestaciones tan peculiares.

La Saya es practicada por todas las poblaciones negras dispersas en los Yungas y consta de dos elementos importantes: la danza y la música. La primera de ellas se caracteriza por ser realizada fundamentalmente por las mujeres, destacándose la presencia del Capataz. Mientras que la segunda se caracteriza por estar interpretada por una variedad de instrumentos membranófonos que tienen diversas medidas y timbres musicales, y un ideófono. Además la música se caracteriza también por estar acompañada del canto o las coplas, teniendo una serie de contenidos que iremos describiendo posteriormente.

MUSICA

El lenguaje musical del negro deja escapar todos sus sentimientos, en las interminables melodías que bailan al son de tambores, sin demostrar cansancio alguno. Empieza con una introducción de los bombos lentamente hasta llegar al ritmo adecuado. Establecido el ritmo se entonan las coplas, primero cantan los varones para luego ser respondidas por las mujeres, en un sentido de contrapunto. A medida que van tocando los músicos se emocionan por lo que el ritmo va aumentando con mayor fuerza y velocidad. El ritmo que se ejecuta es único y va acompañado de una variedad de coplas que se entonan durante la ejecución de la saya. Las voces de ambos sexos son agudas.

COPLAS

La copla, fiel expresión del alma yungueña, puede ser clasificada en tres grupos:

- 1) las que tienen un contenido cívico.
- 2) un contenido religioso. ...
- 3) las dedicadas a la libertad.

Pasaremos a transcribir algunas de ellas, que fueron recogidas en la fiesta del Gran Poder en Chicaloma, el día 13 de junio del presente año.

Las coplas tienen un repertorio amplio, pero las más conocidas y las que frecuentemente se repiten son las siguientes:

- a) Marchemos hijos de la Patria
 en el glorioso día (bis)
 que viva Bolivia
 que viva Bolivia
 Al compas, al compas
 hasta La Paz vamos a llegar (bis)
- b) Subiremos, subiremos
 esta cuesta, ay! con valor (bis)
 llegaremos de rodillas
 donde el señor del Gran Poder (bis)
- c) Somos nacionales
 que vamos a ser (bis)
 ya llegó la fiesta
 vamos a cantar
 vamos a bailar (bis)
- d) En el mundo, no hay quien piense
 como el padre creador (bis)
 de noche de luna
 de día el sol (bis)
- e) Yunqueñito soy señores
 del pueblo de Chicaloma (bis)
 a la semana yo gano
 con el sudor de mi frente (bis)
- f) Ahora no es tiempo
 de la esclavitud (bis)
 cuando llegabas a tu hacienda
 y todo era con tanto rigor (bis)

Como podemos observar las coplas tienen diversos contenidos y son interpretadas en diferentes ocasiones. Debemos tomar también en cuenta que la saya tiene una

variedad de ritmos que todavía no han sido detectados. Posteriores análisis de ritmo, compás y contenido de la saya serán realizados posteriormente. En esta investigación sólo nos limitamos a presentar los datos de campo.

PARTICIPANTES

Participan en este baile entre 15 a 20 personas de ambos sexos. El personaje principal es el Caporal o el Capataz.

COREOGRAFIA

Es un baile mixto, de pasos simples que forman dos filas, una de varones y otra de mujeres, que van avanzando poco a poco a la orden del caporal. El capataz baila sólo desplazándose por todo el lugar, imitando al capataz de la colonia con su chicote. Durante el baile van controlando a los danzantes y aquél que no lo obedece es castigado. El que toca la coancha, se desplaza al igual que el capataz, que van bailando por todo el escenario.

INSTRUMENTOS MUSICALES

Los instrumentos musicales utilizados en la saya están compuestos por una variedad de membranófonos de cuatro tamaños y un ideófono. Están distribuidos de la siguiente manera:

MEMBRANOFONOS

Tambor o bombo mayor	2
Sobre tambor	2
Requinto	2
Sobre requinto	2
Gangingo	1

IDEOFONOS

Coancha	1
---------	---

Cada bombo tiene diferente sonido, como también el ritmo que se toca es diferente en cada bombo.

DESCRIPCION DE LOS MEMBRANOFONOS

TAMBOR O BOMBO MAYOR. Este instrumento es primordial y principal. Es el instrumento que lleva el ritmo y a la vez organiza toda la orquestación. Sus medidas son: 42 cm de radio 55 cm. de alto.

SOBRE TAMBOR. Es el segundo bombo en tamaño. Sus medidas son: 35 cm de radio y 45 cm. de alto.

REQUINTO. Sus medidas son: 25 cm de radio y 45 cm largo.

SOBRE REQUINTO. Mide 25 cm de radio y 42cm de alto.

GANGINGO. Es el bombo más pequeño y mide 19 cm. de radio y 30 cm de largo.

Los bombos son interpretados con pequeños mazos.

IDEOFONOS

COANCHA. Es el instrumento que acompaña a la saya y el material del que está construido es la cañahueca (tocoro) donde se tallan las ranuras en forma seguida y profunda. Mide 72 cm. de largo.

FABRICACION DE LOS INSTRUMENTOS

Según nuestros informantes hace muchos años no fabrican estos instrumentos. Todos los que están allá son transmitidos a través de la herencia. Lo único que realizan es cambiar el cuero cuando se rompe. Los bombos están fabricados, de los siguientes materiales:

AJUAJO. Así se llama el tronco, que es el material apto e indispensable para la fabricación de los bombos. El tronco tiene que ser cortado de una sola pieza, para ser perforado con fuego, cuchillo y otras herramientas.

CUERO. El cuero es de oveja. Debe ser remojado durante una semana en agua de ceniza, para que sea suavizado y se pueda sacar con facilidad toda la lana. Se utiliza también pequeñas correas de llama, para tesar el cuero.

VESTIMENTA DE LA SAYA

Las mujeres portan una blusa de colores vivos, que las compran en la ciudad. Las adornan con cintas de diferentes colores en forma de zigzag, en la parte de la pechera y las mangas. La pollera es de chola paceña de diferentes colores y de diferentes calidades de acuerdo a las posibilidades de cada participante. La manta también es de chola paceña, y la llevan en la mano. Llevan un sombrero de chola paceña de color negro adornado con cintas de colores.

Los hombres llevan una camisa de manga corta común y corriente de color rojo. El pantalón es de color blanco, suspendido hasta la rodilla. Una pañoleta de seda va amarrada al cuello. El sombrero es de paja, y lo compran en La Paz. Hombre y mujeres bailan con sandalias.

EL CAPORAL O CAPATAZ

Su traje es similar al de los demás. La única diferencia es que lleva botas con cascabeles, con chicote como signo de autoridad y algunos adornos que lo diferencian del resto de los componentes.

CONCLUSIONES

El presente trabajo ha intentado describir una danza e instrumento que ha sido olvidado por los investigadores. No he intentado en ningún momento llegar a un nivel de análisis, ya que nos faltan datos de campo. Sin embargo, considero que el trabajo debe ser tomado en cuenta como un avance de investigación, ya que prometemos llegar a apreciaciones que superen el nivel de la descripción en una próxima oportunidad.

BIBLIOGRAFIA

CRESPO, Alberto
1977

Esclavos negros en Bolivia.
Academia Nal. de Ciencias de Bolivia, La Paz.

FLORES, Rose Mary
1989

Folklore de la cultura negra en Bolivia.
Mimeo, Tesis de grado, UMSA, La Paz.

PIZARROSO, Arturo
1977

La cultura negra en Bolivia.
Ediciones Isla, La Paz.

PORTUGAL, Max

La esclavitud negra en las épocas colonial y nacional de Bolivia.
Instituto Boliviano de Cultura, La Paz.

EL PAPEL DE LOS GUIAS EN LOS SIKURIS DE PARIA

...

Ivan Gutiérrez
Vladimir Veliz

INTRODUCCION

La presente investigación fue realizada en la localidad de Paria con el objetivo de poder describir e interpretar el papel que juegan los guías en las diversas tropas de sikuris. Para ello entender el papel de los guías en las diversas tropas musicales, es un tema que debe llamar la atención de los investigadores, ya que como nos dice Langevin en su trabajo sobre los kantus de Quiabaya los guías cumplen un rol que supera las obligaciones musicales, "un guía debe no solamente tocar mejor que los otros músicos sino también tener un comportamiento y una personalidad adecuada" (Langevin 1990: 126).

La investigación fue realizada en la localidad de Paria el 15 de agosto donde se dieron cita diversas comunidades aledañas específicamente las comunidades de Canllapata, Challapampa Grande y Kantu Santa Ana. La metodología utilizada en la investigación (observación directa, entrevistas y observación participante) nos permitió realizar una descripción etnográfica y organográfica que nos muestra la estructura organizativa de la tropa, la distribución de los instrumentos y el papel que juega el guía al interior de ella.

Debemos señalar que la presente investigación forma parte de un proyecto más amplio sobre el estudio de la música en el departamento de Oruro encaminado por la Comunidad "Jaya Mara". En la oportunidad el trabajo estuvo asesorado por el antropólogo Ramiro Gutiérrez del MUSEF, y también apoyado por el Universitario Ramiro Veliz (miembros de Jaya Mara) quienes formaron parte de la investigación de campo y el análisis.

LA LOCALIDAD DE PARIA

El cantón de Paria está conformado por 14 comunidades quechua hablantes que pertenecen a la provincia Cercado del departamento de Oruro, éstas son las

siguientes:

- | | |
|---------------------|----------------------|
| * Cachi Cachi | * Canllapata |
| * Obrajes | * Iruma |
| * Pisaquer | * Calapata |
| * Anoqariri | * Kantu Santa Ana |
| * San Juan Pampa | * Challapampa Grande |
| * Challapampa Chico | * Guardaña |
| * Jachuma | * Chusaq'eri |

Por presentar un micro clima templado, Paria es considerado como un enclave de valle. lo que llevó a los pobladores a desarrollar una agricultura basada fundamentalmente en la producción de hortalizas. Paria es considerado en la actualidad como uno de los primeros productores de hortalizas a nivel nacional, llegando a abastecer mercados urbanos como el de Oruro, Cochabamba e inclusive Santa Cruz.

EL CONTEXTO DE LA FIESTA

La interpretación del sikuri es realizado anualmente por las distintas comunidades el 15 de agosto en honor a la Virgen de Asunta. En dicha fecha se lleva paralelamente la feria regional de Paria, donde se dan cita campesinos y productores para intercambiar sus productos. Las dos actividades se llevan a cabo conjuntamente durando exactamente dos días para luego concluir en sus comunidades.

LOS SIKURIS DE PARIA

El sikuri de Paria es un instrumento aerófono que consta de 17 tubos de doble hilera y es interpretado en forma dialogada. La primera de ellas, o tubos cerrados, son denominados "salluhua" mientras que los tubos abiertos o hembras son denominados "chutas".

El sikuri es interpretado preferentemente el 15 de agosto. Sin embargo su época de ejecución parece iniciarse el mes de junio hasta el mes de agosto, es decir el sikuri sería un instrumento exclusivo del Awti Pacha o época seca.

Presenta una característica morfológica muy peculiar dentro de la organología andina y es que este instrumento tiene en su registro toda la escala que permite al músico interpretar una melodía sin recurrir a una segunda flauta de pan, como ocurre en la mayoría de los sikus (kantus, Italaques, zampoñas, etc.), instrumentos que para ser interpretados deben tener dos unidades de zampoñas que hacen una conjunción (Arka e Ira) y que permite el lenguaje dialogado. Sin embargo, el que el sikuri tenga la escala completa en un ejemplar, no quiere decir que no necesite un lenguaje dialogado.

Al contrario, el sikuri también cuenta con un sikuri arka y un sikuri ira, diferenciándose el primero del segundo por ser el último el que lleva la melodía, siendo el sikuri arka una especie de complementación o apoyo.

El sikuri como en otras regiones está distribuido en diversos tamaños conformando la tropa generalmente tres tamaños: el orko mala (o registro bajo), el liku o registro intermedio y el requinto o registro agudo.

El concepto de tropa es entendido como el conjunto de instrumentos que incluye todos los tamaños distribuidos equitativamente, es decir: "la tropa designa fundamentalmente una armonización modelo donde generalmente debe prevalecer uno o varios de los tamaños, algunos instrumentos tienen una prevalecencia de los bajos sobre los medianos (por ejemplo el lichiwayu) y otros como la tarka una distribución igualitaria entre los likus y los bajos" (Gutiérrez 1992:1). Según Gutiérrez la tropa debe ser entendida como una necesidad complementaria entre los miembros de la comunidad que tocan los diversos tamaños necesarios para la producción musical.

Los diversos instrumentos de la tropa presentan un colorido musical en octavas y quintas paralelas, siendo el liku el instrumento intermedio, mientras que la orko mala la octava baja del liku y finalmente el requinto que presenta una diferencia de quintas en relación al liku. Con respecto a la terminología utilizada en Paria, ésta varía de comunidad a comunidad y lo mismo ocurre con los timbres musicales tal como lo demostraremos en el siguiente cuadro.

NOMENCLATURA DE LOS REGISTROS DE LOS SIKURIS DE PARIA

COMUNIDAD	REGISTRO	NOMBRE NATIVO
kantu Santa Ana	Grande Mediano Chico	Orko Mala Liku Tarke
Canllapata	Mediano Chico	Liku Tarke
Challapampa Grande	Grande Mediano Unísono	Eraso Liku Sanjao Qencha

Las variaciones de nomenclatura de los registros del sikuri son mas evidentes si comparamos la terminología con la de otras regiones cercanas como Wayña pasto Grande (estudiado por Baum y Jaya Mara) y Venta y Media (estudiado por Emmo Valeriano Thola)

TERMINOLOGIA COMPARADA DE LOS REGISTROS DEL SIKURI

TAMAÑO	REGISTRO	PARIA	VENTA Y MEDIA	WAYNA PASTO GRANDE
Grande	Octava baja del mediano	Orko mala	Taikas malas o marimacho	Orko mala
Mediano	Tonica intermedia de la tropa	Liku	Liku	Liku
Pequeño	Quinta paralela en relación al mediano	Tarke	requinto	Tarka
Más pequeño	Octava alta del mediano	Chilis	Chili-requinto	
Un sólo tubo	Inst. de acompañamiento de la tropa	Sanja quencha burru senka	Sanka	

(FUENTE: Gutiérrez/Valeriano Thola/Bauman)

Por otra parte debemos señalar que a la tropa de sikuris acompaña un aerófono llamado "sanja", que es un instrumento monófono que consta de un sólo tubo y acompaña a la tropa en una especie de "bajeo". Es un tubo de tokoro que tiene la parte superior cubierta hasta la mitad con unas tiras de goma. Según referencias de algunos informantes este instrumento es interpretado también en forma dialogada. Finalmente acompañan a la tropa instrumentos de percusión llamados wankaras presentando diversas medidas de acuerdo a la comunidad.

LA FABRICACION DE LOS INSTRUMENTOS

Son fabricados por artesanos especialistas que se dan cita en la feria de Paria para vender sus productos. Proceden de la localidad de Condo, ubicado en la provincia Avaroa del Departamento de Oruro. Dichos artesanos son los que abastecen de sikuris a todas las comunidades del cantón Paria, siendo su presencia de mucha

importancia para la sobrevivencia de la música e instrumentos de la región. Según informaciones de los artesanos ellos se dan cita anualmente a la localidad de Paria para vender sus productos. En esta oportunidad logramos detectar la presencia de seis artesanos que vendían sikuris de 31 centímetros, medida utilizada por dos comunidades observadas.

Según informaciones de los artesanos, y los músicos del lugar dicha medida procede de la localidad de Venta y Media de la Provincia Poopó y fue traída hace muchos años por los artesanos y músicos, quienes pusieron de moda dicha medida. Según nuestros informantes la medida que se utilizaba y que caracterizaba a la región era menor a la de Venta y Media, siendo ésta de 28 cm. Dicha medida sólo fue interpretada por los comunarios de la comunidad de Kantu Santa Ana (con una pequeña variación).

El material utilizado en la fabricación es la "ch'alla", que proviene de diversos lugares de los yungas como Cajuata y Licoma. Para la fabricación de la "sanja" se utiliza el material llamado tokoro, que también proviene de lugares cálidos. Según el "sanjero" de Canllapata, éste es fabricado por el mismo intérprete teniendo una medida que puede variar de comunidad a comunidad; en esta oportunidad la comunidad de Canllapata utilizó una sanja de 86 cm. de largo.

Con respecto a las percusiones éstas son fabricadas por los propios músicos de una serie de materiales entre los que sobresalen la madera para la caja, el metal para fabricar el aro y las membranas son fabricadas de cuero de llama y oveja.

ANTECEDENTES HISTORICOS DE LOS SIKURIS DE PARIA

Antiguamente los sikuris participaban masivamente en esta festividad. Según cuentan los diferentes guías, hace unos años atrás se podía ver la presencia de 20 o más grupos musicales, esta cifra fue disminuyendo al pasar los años. Este año sólo quedaban tres grupos.

La vestimenta que utilizaban era la misma, es decir, ponchos multicolores que identifican a las diversas comunidades, sombreros petiteros negros y pantalones negros o cafés.

La única diferencia de los sikuris de hace 7 años es que algunos músicos llevaban unos adornos de arte plumario llamados "ch'oqos", y las tropas estaban compuestas de más músicos tal es el caso de los sikuris de Animas que constaba de más de 100 ejecutantes. También se tiene recuerdo de antiguas rivalidades entre los conjuntos, especialmente entre los músicos de Animas y Challapampa Grande; este último de aproximadamente 60 músicos distribuidos en dos columnas.

La fiesta de Asunta en Paria se ha transformado substancialmente en los últimos años, ya que la presencia de las tropas de sikuris es cada vez más reducida, además se puede observar que las tropas presentan músicos de edad relativamente avanzada, debido fundamentalmente a procesos de alienación que esta sufriendo la juventud.

LAS COMUNIDADES PARTICIPANTES

LOS SIKURIS DE CANLLAPATA.

La comunidad de Canllapata participó este año en la fiesta de la Virgen de Asunta con un grupo reducido de 9 músicos o sikuris. Se dieron cita en la casa del Alcalde Policial, Don Daniel Montoya donde aproximadamente a las 11 de la mañana se pusieron a ensayar para luego ingresar a la plaza a las 12:30 pm. por la esquina suroeste de la plaza principal.

El guía musical de Canllapata don Sinforiano Mamani, es llamado por los demás músicos "eraso likuria ira", quien interpreta a la vez una wankara. Dicho personaje camina siempre de espaldas delante y de frente a los demás músicos quienes avanzan en columnas dobles. Delante del guía o "eraso likoira" se encuentra la "sanja" quien parece ordenar la coreografía de los sikuris.

DISTRIBUCION Y MEDIDAS DE LA TROPA

Los sikuris de Canllapata estuvieron distribuidos de la siguiente manera:

6	liku
2	tarke
1	sanja
9	Total

Los nuevos músicos interpretaban cinco wankaras, cuatro tocadas por los likus y una tocada por un tarke. Dichas percusiones presentaban las siguientes medidas:

96 cm.	diámetro
32 cm.	circunferencia
17	No. nudos

Con respecto a la medida de los sikuris de Canllapata, utilizaban la medida standard de 31 cm. (tubo más bajo de la mediana) de la localidad de Venta y Media.

VESTIMENTA

Los sikuris de Canllapata llevaban como vestimenta unos ponchillos de color rosado con tiras azules y celestes, sombreros petiteros de color negro, café o azul y finalmente pantalones de colores oscuros (café, negro, azul).

El Alcalde Policial vestía de la misma manera con la diferencia de que llevaba una chalina azul y un bastón de color rojo que colgaba de la mano derecha, llamado "San Martín" o "bastón de mando".

Finalmente debemos describir la presencia del Achachi quien lleva una capa de moreno y una máscara sin cabellos de tez blanca. Sobre éste se encuentra un pequeño sombrero negro que sirve de base a dos "phurus" uno de color rojo y el otro de color amarillo. Lleva también un pantalón anaranjado con bordados de figuras geométricas, en la mano derecha un chicote y en la izquierda llevaba un pututu que de vez en cuando lo toca.

SIKURIS DE KANTU SANTA ANA

La comunidad de Kantu Santa Ana se hizo presente en el pueblo de Paria con un grupo de 6 sikuris. Interpretaban a la vez cuatro wankaras, los músicos no llevaban ningún traje excepcional, vestían sus trajes de ordinario, y no festivos es decir trajes de color obscuro (café, azul y plomo) y sombreros petiteros. Los jóvenes vestían chamarras de colores claros y gorros modernos.

Con respecto al Guía de la tropa Don Luís Vallejos Morochi se denominaba al guía como "Eraso arka, tarkeró" que significa el que guía al otro y el que toca más.

El grupo se dio cita en la casa de los comunarios (a media cuadra de la plaza) donde iniciaron sus ensayos. A un principio hubieron muchas equivocaciones que no permitieron sacar los temas, pero a medida que las horas pasaron fue mejorando, hasta que aproximadamente a las 14:00 salieron de su sede en dirección a la plaza entrando por la esquina suroeste. La tropa estuvo guiada por los likurias quiénes tocaban un sikuri ira (liku) y una arka (orko mala). Estos personajes caminaban de espaldas frente al grupo que avanzaba en dos columnas, tomando su lugar a lado de los sikuris de Challapampa Grande en la acera oeste de la plaza.

El grupo parecía no tener ninguna especie de pasante. Sin embargo Don Cirilo Portillo Villanueva nos comunicó que hace algunos años la comunidad tenía dos pasantes: el "preste" y el "jilawara" quiénes se ocupaban de organizar la fiesta y de contratar cada uno a 8 operarios que se ocupaban de preparar la comida, la bebida, etc. En esa época los músicos usaban unos ponchillos de color café vicuña, tejidos por sus esposas.

Completaban sus trajes hermosos adornos de arte plumario llamados "ch'oqos" puestos en la cabeza.

Según Fortunato Alcayata los "ch'oqos" eran fletados de las localidades de Ch'alla y Capo del departamento de Cochabamba para la fiesta de Asunta.

DISTRIBUCION Y MEDIDAS DE LA TROPA

La tropa de Kantu Santa Ana estuvo distribuida de la siguiente manera:

6	Likus (medianos)
2	Orko malas (Grandes)
8	Total

Los músicos llevaban cuatro wankaras interpretadas por los dos pares de likus. La presencia de los orko malas parecía sustituir a la sanja. Según Cirilo Portillo "likuria" de la tropa, la distribución ideal de la tropa sería la siguiente:

2	Orko malas (grande)
8	Likus (mediana)
2	Tarkes (requinto)
2	Chilis (requintito)
18	Total

Tanto la medida antigua como la actual presentan una mínima variación, es decir la tradicional de Paria, 28 cm. (liku), y la actual 29,1 cm., ambas medidas menor a la de Venta y Medía; según informaciones de los comunarios, la tropa fue fabricada el año 1989 por el artesano Fortunato Quispe de la ciudad de Oruro, quien utilizó como muestra la medida de un instrumento de la comunidad.

Las medidas que presentan los instrumentos son las siguientes:

INSTRUMENTO	MEDIDA TUBO MAYOR	MEDIDA TUBO MENOR
Orko mala	59 cm	22 cm.
Liku	29.1 cm.	6 cm.

Las wankaras son fabricadas por los mismos comunarios que utilizan aros de venesta o madera, para los parches utilizan cueros de llama y de oveja, la primera para la parte

anterior y la segunda para la parte posterior, además, encima de las membranas se pueden observar unas charleras fabricadas del mismo material que sirven para hacer vibrar el instrumento.

Los instrumentos presentan dos formas. Los que están fabricados solamente con aros y los que tienen sobre-aros o aros externos. Estos últimos tienen mucho parecido con los bombos de banda. La medida estandard que presentan las percusiones son las siguientes:

WANKARAS	DIAMETRO	CIRCUNFERENCIA	No. DE NUDOS	MEDIDA DE NUDO A NUDO
	68.5 cm.	2.20 cm.	11	18,5 cm.

Con respecto a los “manusquillos” o “wajtanas” estos son fabricados de madera, lana y cuero. Tienen una medida aproximada de 48 cm. de largo a partir del extremo inferior hasta donde empieza la parte de cuero que mide 10 cm. La parte superior, fabricada de cuero, sirve para percutir las wankaras.

COREOGRAFIA

La coreografía de los sikuris es realizada por los mismos músicos y presentan tres formas: en círculo, en filas de a dos y en dos círculos paralelos. En el ensayo previo a la salida a la plaza el conjunto realiza círculos donde los músicos se ubican a más o menos tres o cuatro pasos de distancia, mientras que en el recorrido, el conjunto avanza en dos columnas. Por delante y al centro de estas dos columnas va el “likuria” (orko mala arka) de espaldas a la plaza y de frente al grupo. En el intermedio del arka orko mala y el ira liku (guía mayor) se encuentra por la izquierda. El “ira orko mala” con la vista al centro de éstos, el ira liku va por la derecha y de frente al que conduce la tropa, 2 wankaras de los músicos mayores por la derecha y dos wankaras de los jóvenes por la izquierda.

Ya en la plaza la tropa se ubica en un círculo. Mientras interpretan sus melodías de rato en rato dan vueltas ya sea a la izquierda, ya sea a la derecha. Es decir contra el sentido del reloj. Quien da inicio a estos giros completos es el “ira liku” con un giro de 3/4 relativamente cerca del sitio dónde se encontraba anteriormente, para luego volver al mismo lugar después de concluir la ronda. Los demás integrantes al observar que el guía realiza la vuelta estos lo siguen, realizando la misma operación, concluyendo la ronda en el mismo lugar sin alterar los puestos que ocupaban en la anterior ronda. Es importante destacar que esta acción es efectuada a principios de la melodía y es ordenada por el “ira mayor”, después de repetir varias veces la misma melodía el guía da la señal con un paso al frente para terminar de tocar y posteriormente entrar a un intermedio.

SIKURIS DE CHALLAPAMPA GRANDE

La comunidad de Challapampa Grande se hizo presente en el pueblo de Paria con una tropa de sikuris denominada "2 de febrero" conformada por 10 músicos, 10 likus o medianos y 1 Sanka. A tempranas horas de la mañana el grupo (al igual que las otras tropas) empezó a ensayar en la casa de uno de los comunarios, para posteriormente ingresar a la plaza del pueblo por la esquina sur-oeste.

La tropa ingresó en dos filas delante de las cuales se encontraba el sanjero caminando de frente al grupo, ambas filas estaban dirigidas por los guías que interpretaban los sikuris likus quienes también tocaban las wankaras. El guía Eraso era don Anacleto Calisaya quien se encontraba en la fila derecha caminando de espaldas al grupo. Una vez que ingresaron al pueblo se ubicaron en la esquina sur-oeste frente al templo y detrás de la comunidad de Canllapata, para posteriormente formar un círculo.

La posición que ocupa cada grupo parece responder a una tradición ancestral, ya que, antes y después de realizar las dos vueltas a la plaza, el grupo se ubicó en su mismo lugar. Es interesante observar que cuando se realiza estas vueltas (generalmente en la tarde) el grupo debe pasar al lado de los demás grupos, deteniéndose para provocar al grupo opositor en una especie de tinku musical, esta operación es realizada por todos los grupos y parece estar destinada a demostrar cual es la tropa que toca más fuerte y mejor. Una vez ocurrido el enfrentamiento los sikuris de cada comunidad se retiran a su lugar correspondiente, para posteriormente recogerse a sus sedes y finalmente a sus comunidades.

DISTRIBUCION Y MEDIAS DE LA TROPA

En esta ocasión los sikuris de Calallapampa Grande presentaron una tropa incompleta conformada de la siguiente manera:

9	LIKUS (MEDIANOS)
1	SANKA o QENCHA
10	Total

Acompañaban a la tropa dos wankaras interpretadas por los "erasos" o guías quienes marcaban el ritmo y decidían que tema tocar, cuando empezar y acabar. Según nuestro informante Don Julio Cáceres sanjero de la tropa, la "sanja" es denominada también "burro senka" o nariz de burro, además que el instrumento que interpretaba era el ira, es decir, que el instrumento tenía su par que debía hacer su aparición en unos minutos más.

Según don Anacleto Calisaya, la tropa debería presentar los siguientes instrumentos: Liku, requinto, chili y sanká, además una grande llamada eraso

Los sikuris presentaban las siguientes medidas:

INSTRUMENTO	MEDIDA TUBO MAYOR	MEDIDA TUBO MENOR
Liku	30,3	6,1

Con respecto a la medida de la "sanja" (ira) esta mide 92 cm. de largo estando la parte superior semi abierta y la parte inferior cerrada, la parte superior esta amarrada con tiras de goma aproximadamente 12,5 cm., tapando la embocadura por la mitad; de un total de 4,5 cm. dos centímetros están cubiertos por la goma quedando el resto (2.5 cm.) abierto. El instrumento está fabricado de tokoro y según nuestro informante Julio Cáceres el instrumento es fabricado por el mismo intérprete. Hay que señalar que el sanjero lleva en la mano derecha una "wajtana" (mazo) que es signo de autoridad, ya que este personaje es el encargado de poner orden en la coreografía del grupo.

Las wankaras presentan las siguientes medidas:

DIAMETRO	CIRCUNFERENCIA	No. DE NUDOS
60 cm.	1,98 cm.	10

Las wankaras son fabricadas también por los mismos músicos de una diversidad de materiales entre los que sobresalen la madera y la venesta, las wankaras de los sikuris de Challapampa Grande estan fabricadas de madera pino, aros de cañahueca, charleras y tezadores de cuero de oveja. El instrumento presentaba dos membranas de cuero de oveja. Finalmente acompañaba a los sikuris las "wajtanas" que presentaban un largo de 50,5 cm. de los cuales la parte superior estaba forrada de cuero y medía 9 cm. esta parte esta destinada a golpear la percusión, y está adornada con unos flecos multicolores que rodean a la base redonda y plana.

COREOGRAFIA

Respecto a la coreografía los músicos realizaron dos figuras, la primera que consiste en un círculo que es realizado en el lugar de ensayos y en la plaza, dando vueltas contra el sentido del reloj para cambiar posteriormente al otro lado a través de unos giros en su propio lugar. Se pudo observar también que mientras los sikuris avanzaban realizaron dos filas que iban guiados por sus erasos. Mientras los músicos están ubicados en las dos filas el sanjero se ubica delante de la tropa y frente al grupo,

mientras que cuando el grupo se encuentra realizando círculos el sanjero se encuentra fuera de él y siempre de frente a dicho círculo, girando alrededor de éste para evitar que se desordenen, de rato en rato el sanjero levanta la "wajtana", pareciendo indicar a los músicos que el tiene el poder de ordenar y controlar a los músicos evitando así que no dejen de tocar ni salgan del círculo mientras interpretan un tema.

VESTIMENTA

La tropa presentó ponchos verdes con franjas multicolores donde destacaba el color rosado, además llevaban sombreros petiteros preferentemente de color negro o azul, completando su vestimenta el traje de diario. a diferencia de los músicos el sanjero presentaba un poncho color vicuña y un sombrero de ala más larga.

EL PAPEL DE LOS GUIAS EN LOS SIKURIS DE PARIA

La presencia de los guías es de vital importancia en los sikuris de Paria, ya que sin ellos, la realización musical y coreográfica sería imposible. Además de cumplir estas dos funciones específicas, los guías cumplen una función ritual que compromete a los músicos con sus antiguas deidades, donde el sereno toma mayor importancia.

TERMINOLOGIA UTILIZADA POR LAS TROPAS MUSICALES

Entre las tres tropas estudiadas en Paria se ha logrado detectar una variada terminología para designar a estos personajes. El término que parece tener más popularidad es el de LIKURIA o GUIA MAYOR, quien sería el personaje que directamente tiene cierto prestigio que la comunidad y el grupo musical deben respetar. Sin embargo este término está dirigido no sólo a un personaje, ya que el "likuirá" no podría existir sin su pareja, es decir, la necesidad de una complementariedad musical y autoritaria entre los "likurias" IRA y ARKA, parece ser un requisito obligatorio, tal como lo iremos demostrando posteriormente.

Con respecto a la terminología utilizada para designar a los guías pudimos recabar los siguientes términos:

COMUNIDAD	TERMINO UTILIZADO	INSTRUMENTO QUE INTERPRETA
Challapampa	Eraso Likuria Tarkero ...	Likus
Kantu Santa An0a Canllapata	Guía mayor Likuria ira Ira liku Ira mayor	Liku y Orko mala liku

En la mayoría de los casos vemos un término en común que sería LIKURIA, término aymara que parece derivar de IRA que según Sanchez "se relaciona con organizar, nombrar, señalar, guiar, distribuir, repartir, dar. Connota también un sentido de repetición, de responder lo mismo" (Sanchez 1992:12)

Si en verdad etimológicamente ira es el que guía y arka es el que sigue, ambos denotan un principio de autoridad social y musical, es decir debemos entender estos términos complementarios desde dos puntos de vista, por una parte musical en la cual el sikuri ira sería la base musical y el arka su complemento, existiendo de esta forma una supremacía musical por parte del sikuri ira, sin embargo si vemos desde un punto de vista de jerarquía autoritaria o de poder las diferencias musicales ya no son tomadas en cuenta, ya que ambas LIKURIAS, tendrían una influencia o poder equitativo, llegando a cuestionar un poco la afirmación de Sanchez, que trapola los dos términos para sugerir una relación de servicio institucionalizado que supone que ira sería el mandón y arka el mitayo, (Sanchez 1992:13). Claramente se identifican dos funciones de los likurias, que en ambos casos denotan autoridad, sugiriendo un cierto orden social y musical.

Esta dualidad de principios está presente a nivel de las autoridades, pero también a nivel de los instrumentos como veremos posteriormente. La necesidad de una complementación autoritaria es evidente.

REQUISITOS Y OBLIGACIONES PARA SER GUIA

Los guías en Paria son denominados por los músicos con diversos nombres entre los que sobresale el de LIKURIA, cargo autoritario compuesto de dos personajes que interpretan a su vez dos sikuris el IRA y el ARKA. El primero de ellos (IRA) es el encargado de interpretar una mayor parte de la melodía y de ponerse de acuerdo con su pareja para mandar los temas que se tocarán. Además, estos guías son los encargados de definir que coreografía realizará la tropa en la fiesta. Estas dos funciones la musical y la coreográfica, parecen ser las más importantes. Sin embargo los guías y específicamente el Guía Mayor parece tener otras obligaciones de tipo ritual.

Con respecto a las funciones musicales de los "likurias", están destinadas fundamentalmente a lograr que la tropa logre una buena interpretación musical que deberá ser reconocida por las otras tropas que se convierten en sus rivales y quienes también intentarán demostrar la supremacía musical, además de la potencia de sus "serenos". Con respecto a las funciones coreográficas los "likurias" deben intentar que la coreografía resalte entre los demás grupos, ya que es claramente observable cuando una tropa descuida totalmente esta función. Sin embargo los "Guías" o "Likurias" parecen no tener el control directo de la coreografía, ya que vemos que la "sanja" en

el caso de Challapampa Grande, parece tener el control. Este personaje como los "likurias" llevan en la mano derecha una "wajtana" o manusquillo signo de autoridad musical-coreográfico. El sanjero puede ser identificado como un colaborador coreográfico de los likurias.

El reconocimiento de la importancia de los guías en la tropa es evidente tal como lo prueba la siguiente declaración de Don Daniel Montoya:

"una vez queríamos tocar sin guías y no hemos podido, completamente nos ha destrozado y después nos hemos organizado y desde ese momento estamos bien"

Sin embargo la presencia de los guías no responde solamente a una necesidad de organización social y musical de la tropa, ya que como nos informan los músicos de la tropa de Canllapata "el ira mayor es el encargado de sacar huayños nuevos" a través de los serenos, convirtiéndose así el guía en una especie de intercesor entre el sereno y los músicos. Es decir el guía debe ser reconocido también como un nexo entre lo mágico y religioso del Mankapacha y lo humano del Akapacha. Este dato puede ser ejemplificado también a través de la descripción realizada por el equipo de INDICEP quienes nos dicen que "pasado todos los preparativos (del entierro de los instrumentos en el carnaval) los likurias (en algunos lugares Iras) salen al encuentro del sereno, Dios de la música, que trae nuevas melodías para el carnaval" (INDICEP 1973:2)

Con respecto a la organización musical y la jerarquía de los guías, si en verdad hay una supremacía del Likuria Ira sobre el Likuria Arka, la importancia de este último es vital ya que debemos tomar en cuenta que los sikuris también comparten una dualidad que deberá ser controlada por los dos guías. Don Anacleto Calisaya de Challapampa Grande nos habla de los dos guías como si fueran uno sólo "somos likurias tenemos que mirar a nuestra gente hay que vigilar a nuestros tocadores".

La participación equitativa de los dos guías, es también comprobada con la declaración de Don José Montecinos, "Orko Mala" de la comunidad Kantu Sanata Ana: "don Fortunato Alcayata es guía, yo también soy guía". Las evidencias nos dan a entender que si en verdad los músicos de la tropa designan como guía mayor al músico que toca el sikuri ira, éste no puede ser considerado como tal sólo, ya que las declaraciones así lo confirman. Es decir, la responsabilidad del guía o "Ira Mayor" es compartida obligadamente con su pareja, demostrándonos la importancia de la dualidad en la organización social y musical de la tropa. La no existencia de la jerarquía entre los guías fue observado también por Andre Langevin en los qantus de Quiabaya (Langevin 1990:126).

Un elemento que llama la atención es que los "likurias" en las tres comunidades tenían las wankaras principales que iniciaban los temas, marcaban el ritmo o lo recuperaban cuando éste se iba perdiendo. Tal es el caso de Challapampa Grande, donde la "wajtana" era utilizada para realizar movimientos circulares para que los tocadores no pierdan el ritmo. A diferencia de los "likurias" que utilizan las "wajtanas" para mantener o recuperar ritmo las "sanjas" llevan también una "wajtana" que según el sanjero de Challapampa Grande sirve "para mandar al grupo". Este supuesto mando de la "sanja" parece estar dedicado exclusivamente para ordenar o dirigir la coreografía, como nos dice el sanjero.

"Siempre tengo que estar con esto al centro, también tengo que estar a los contornos y cuando vamos tengo que estar a un lado"

Según datos de Emmo Valeriano Thola lo que identifica al guía sería el poncho y la jawkaña "dentro de la tropa lo más característico es el poncho del principal Ira y Arka, por la jawkaña que lleva como distintivo frente a los otros" (Valeriano 1991:30). A diferencia de Venta y Media no observamos ninguna distinción en la vestimenta ni en la wajtana, pero sí la wajtana parecía ser un símbolo de autoridad en el sanjero. Lo anterior nos demuestra que el sanjero es el encargado de supervisar la coreografía con la ayuda de la "wajtana" que la da cierto poder de guía.

El segundo guía coreográfico en esta oportunidad se presentó sólo, sin embargo como afirman los comunarios de Canllapata, la "sanja" tienen su par complementario, es decir la "sanja" cuenta también con un arka y un ira.

"tiene su arka también (no esta ya va a llegar), otra medida es, más chiquita, hay que saber tocar, si uno no sabe no puede tocar hay que experimentarse en esto siempre"

La presencia de un par complementario en el instrumento "sanja" nos permite hablar de un instrumento bitónico interpretado por músicos especialistas, que además se encargan exclusivamente de coordinar la coreografía del grupo. Según nuestros informantes, antiguamente sólo se observaban "sanjas" y no orko malas, Estos últimos parecen haber aparecido últimamente por influencia de los sikuris de Venta y Media.

Con respecto al instrumento que interpretan los guías, varía de comunidad a comunidad. Sin embargo parece haber una preponderancia de los sikuris likus o medianos como en el caso de Challapampa Grande y Canllapata que tenían como guías a los sikuris likus, mientras que la comunidad de Kantu Santa Ana tenía como ira a un liku que tenía su par complementario a una arka orko mala (registro más bajo).

La distribución instrumental de los "likurias" de la comunidad de Santa Ana nos llamó la atención ya que está compartido en dos registros diferentes, que nos sugiere que el tamaño del instrumento no es ningún requisito obligatorio para ser guía, y que uno de los objetivos más importantes de los guías es que la tropa "suene bien".

Quizá este último aspecto llevó al Likuria arka a interpretar la Orko mala para que haya mejor combinación y se escuche mejor y más fuerte, esta estrategia musical adoptada por los "likurias" nos sugiere también que los guías asumen una postura movable en la tropa de acuerdo a las necesidades, y que el guía debe poder interpretar cualquiera de los registros de la tropa.

Esto nos sugiere que los músicos tienen un sistema de movilidad que los lleva a intentar interpretar todos los registros del sikuri definiéndose en alguno de ellos, sin que ello signifique que no puedan interpretar otro instrumento con otra medida. Esto es quizá más evidente en los guías, o mejor dicho, en los postulantes a guías, ya que las evidencias nos han confirmado la hipótesis que los "likurias" son músicos excepcionales dentro de la tropa y que si en verdad los andinos pueden ser considerados "músicos" por excelencia, hay algunos que intentan superar esa posición de "músicos", para entrar si se quiere a un campo más comprometido o extramusical mágico. El guía significa una serie de responsabilidades: sociales, musicales y fundamentalmente rituales. El es el indicado para pactar con los serenos, poder crear piezas y hacer ganar prestigio a su comunidad a través de la música.

CONCLUSIONES

Ciertas comunidades como la de Paria, están sufriendo últimamente procesos de aculturación que afectan directamente a su universo cultural, como es la música, llevando a que, como en el caso que nos ocupa el sistema musical se debilite.

Este debilitamiento se refleja en la presencia cada vez menor de sikuris en la fiesta de La Asunta. Sin embargo observamos que si en verdad el número de sikuris es cada vez menor, los cambios cuantitativos no siempre van acompañados de cambios cualitativos, ya que, como hemos demostrado en la investigación, los sikuris de Paria, reducidos quizá a su mínima expresión (de cien y más músicos a tropas de ocho a doce integrantes) mantienen todavía estructuras sociales y musicales que nos permiten hablar de un sistema musical andino que se resiste a desaparecer. Tal el caso de la importancia de los guías sin los cuales la existencia musical del grupo sería inconcebible.

En síntesis podemos afirmar que el papel que juegan los guías en las tropas de sikuri sobrepasan las obligaciones musicales y coreográficas, ya que como hemos demostrado los "likurias" tienen también responsabilidades religiosas y mágicas que no cualquier

músico puede asumir, lo que le da al puesto de guía un grado excepcional dentro de la tropa y la comunidad, convirtiéndose en un cargo social y musical muy respetado dentro de la jerarquía de autoridades sociales.

BIBLIOGRAFIA

GUTIERREZ, Ramiro 1991 "Instrumentos tradicionales en la comunidad artesanal Walata Grande. Bolivia" en: Latin American Music Review No. 2 Volumen 12, Universidad de Texas.

"Tropa" en: Diccionario de música española e Hispanoamericana, Madrid (en prensa).

LANGEVIN, Andre 1990 "La organización musical y social del conjunto de Kantu en la comunidad de Quiabaya (Prov. Bautista Saavedra) Bolivia" en: Revista Andina No. 1 Cuzco.

1991 "Los instrumentos de la orquesta de kantu" en :Revista del MUSEF No. 3, La Paz.

SANCHEZ, Walter "Algunas consideraciones sobre música y sistema de pensamiento, la flauta de pan en los andes bolivianos". Ponencia presentada al Simposio Cosmología y 1992 música en los andes. Berlín.

THOLA, Emmo V. 1991 "Apuntes sobre la música de Venta y Media, el suri siku" en Boletín Etnología No. 19, La Paz.

INDICEP (INSTITUTO DE INVESTIGACION CULTURAL PARA EDUCACION POPULAR)

1973 "El Carnaval en las comunidades aymaras del Departamento de ORURO" Publicaciones especializadas en educación popular. No. 7 Año IV Doc. No. 10 serie, Oruro, INDICEP.

LA DANZA DE LAS TIJERAS: ¿VIGENCIA DEL TAKI-ONQOY?

Carlos Prudencio Mendoza

INTRODUCCION

Pretender dar una explicación exacta o al menos lanzar una hipótesis sistematizada sobre el origen de la Danza de las Tijeras en el contexto, es por el momento pedir un imposible, las razones son obvias cuando se trata de buscar el génesis de muchos hechos o manifestaciones folklóricas, ya sea porque, si existen vestigios pruebas, restos, fuentes de información, etc., éstos se hallan en París o en algún lugar del exterior, lugares a los cuales tenemos dificultades de llegar y más aún si pretendemos conseguir informaciones de fuentes directas en los lugares donde se practica todavía estas danzas.

Otro de los inconvenientes que se presentan en el camino de la investigación es el de no contar con materiales bibliográficos suficientes; por ello el tema que presento es el resultado de la observación práctica y la convivencia con diferentes grupos de músicos y danzantes de las comunidades y pueblos, que corresponde a los departamentos de Huancavelica, Ayacucho y Apurímac¹, durante la década del 60 y principios del 70. Por esta razón, las ideas y los conceptos que se proponen deben ser considerados como resultados de trabajos elaborados en base a observaciones y versiones directas, tanto en el área rural como en la urbana; y como es de esperar, considero que para el oyente no versado en el tema, el resumen de esta disertación, dejará muchas interrogantes, que espero aclarar y ampliar en un futuro la medida de mis posibilidades; por otro lado, para el investigador acucioso y celoso guardián de la veracidad, de la autenticidad de los hechos o manifestaciones tradicionales, en este caso como parte del Folklore, tengo la certeza de que encontrarán algunos materiales útiles para futuras investigaciones aún más sistematizadas.

He tomado en cuenta el trabajo realizado por la antropóloga Lucy Nuñez Rebaza, en "Los Danzaq" publicado en 1991. El mérito de la Sra. Nuñez, es el de haber intentado y tratado de llegar al área rural andina de los departamentos de Huancavelica, Ayacucho y Apurímac, con el fin de recoger el material necesario e imprescindible para realizar dicho trabajo, y a la vez de haber apoyado a los Danzantes y Músicos que habían migrado hacia Lima organizándolos en una Asociación.² Lamentablemente el hecho de haber sufrido un accidente irreversible y más aún, el de no ser Quechua-hablante han motivado que en su trabajo tenga en sí muchas limitaciones, dejando de

esta manera temas por esclarecer y al mismo tiempo versiones por desmentir, éste último por supuesto, originado considero, por la irresponsabilidad de su intérprete, traductor y guía Rómulo Huamani.³

Debemos entender que, el origen de la Danza de las Tijeras es un tema polémico, cada vez que han tratado de dar versiones tanto los personajes entrevistados como los estudiosos con sus planteamientos hipotéticos, han entrado en serias contradicciones, por lo que he considerado no gastar esfuerzos en develar dicho génesis, más bien si dedicarme exclusivamente a tocar lo que es la Danza en la actualidad y todos aquellos rasgos característicos prehispánicos que aun se mantienen vihenete y en consecuencia estudiándola como una Danza mestiza y ritual.

REFERENCIAS SOBRE TRABAJOS DE INVESTIGACION

Es necesario mencionar los trabajos hechos por Manuel Tarazona, Arturo Jimenez Borja, Josafat Roel Pineda, José María Arguedas, Alejandro Vivanco de la Guerra, Lucy Nuñez Rebaza, entre la década de los 50 a los 80.

Entre las obras escritas por Arguedas merece destacar: YAWAR FIESTA (1941). LA AGONIA DE RASU-ÑITI (1961), ZORROS DE ARRIBA, ZORROS DE ABAJO (1969).

Habiendo él vivido en Puquí⁴ parte de su infancia y juventud ha tenido la oportunidad como pocos mortales, de estar "tras" los danzantes de Tijeras y otras manifestaciones costumbristas de ese pueblo, donde muchos creen que se haya originado dicha Danza (otros en Huamanga). el cuento "La agonía de Rasu-ñiti" es sin duda la obra que refleja el carácter mítico del Danzaq en el contexto andino, simbolizando el "nacimiento" y "muerte" de este personaje, es una interrelación directa con el Huamani⁵ al mismo tiempo, mediante la transmisión oral este cuento mantiene aún vigente la expresión sincrética de esta Danza.

Otra fuente confiable de información, aunque no en su integridad es el libro "Los Danzaq" de la antropóloga Lucy Nuñez, quien trata de urgar fuentes de información tanto en el área geográfica en el cual todavía quedan aún vigentes estas tradicionales Danzas mestizas, como en el extranjero (Francia). En el intento de hechar luces sobre el origen de la Danza, dá finalmente una hipótesis de consideración, como se va a señalar más adelante.

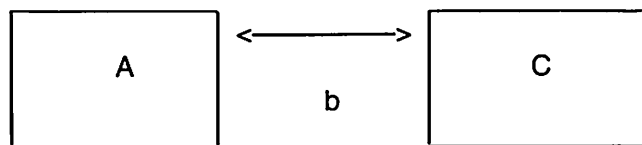
SIGNIFICADO SOCIAL

Uno de los aspectos más importantes de los Danzaq y sus músicos (arpista y violinista), es sin duda su participación en las festividades religiosas (fiestas patronales), puesto

que la población casi en su totalidad participa y sigue atentando el desarrollo de la fiesta. Durante casi una semana, en algunos casos los Mayordomos que han contratado a los Danzantes por intermedio de los Danzaq-Mayor, los verán enfrentados en una disputa muchas veces sangrienta de Antipanakuy, hasta que el público declara como ganador a uno de los grupos (Danzante, arpista y violinista) mediante aplausos y algarabía general, esto ocurre el penúltimo día de la fiesta (Día central). en estos acontecimientos son característicos los comentarios como: “fiestas sin danzantes, no es fiesta”, otros observadores son más elocuentes en sus apreciaciones y dicen: “si no hay fiesta con danzantes, seguramente tendremos mal año”. los asistentes a estas fiestas también plantean en forma pesimista: “vamos a recibir el castigo de la virgen, y tendremos mala cosecha”. En este sentido el compromiso y la responsabilidad de los organizadores de estas fiestas, es enorme; hay casos en que ocurren peleas, entre ayllus disputándose los “cargos”. En todo caso “agarrar” los “cargos” para cualquier familia que esté en condiciones sobre todo para realizar gastos económicos considerables, es de honor y prestigio.

Otro aspecto que debe tomarse en cuenta, es el de que existe un ordenamiento tácito de jerarquías en estos acontecimientos festivos, y se puede notar la siguiente estructura.⁶

- | | |
|----|--|
| a) | La virgen o el Santo Patrón (el párroco) |
| b) | El Mayordomo (el Danza Mayor, alferados) |
| c) | El Danzaq y sus acompañantes (el capataz, los músicos) |
| d) | Las autoridades del pueblo (varayoq, alguacil) |
| e) | El pueblo en general. |



Como podemos observar, el Danzaq y los músicos ocupan un lugar especial en esta estructura social, aunque temporalmente durante los días de fiesta, pero queda manifiesto el hecho de que, en el pensamiento andino todavía se mantiene el sincretismo en su religiosidad, cuando vemos casi en un mismo nivel de importancia el elemento “sagrado” (La virgen o el santo) y al elemento profano (el Danzaq que representa al Supay o “Diablo”).

CASOS DE SINCRETISMO

Los siguientes planteamientos resumen las creencias contradictorias del poblador andino:

El Danzaq mediante rituales secretos, tienen un "pacto" con el "Diablo", de tal manera cuando el danzante ejecuta los bailes, no es él quien realiza los movimientos, sino es el "Diablo" quien controla sus pasos...sus actos, su vida.⁷

a) El Danzaq es imprescindible en casi todas las fiestas religiosas sin su presencia pierde importancia, colorido, finalmente se presagia calamidades en las labores agropecuarias.

b) El Danzaq en la Fiesta de las Cruces (1ro al 10 de Mayo), carga sobre sus hombros la Cruz del Señor, desde la casa del Mayordomo hasta la capilla o iglesia del pueblo, con el acompañamiento de sus músicos y el pueblo en general, pero (aquí esta el problema) sólo hasta la puerta del templo y sin montera. El "sabe" que no pueden ingresar, por eso se mantiene bastante alejado del lugar "sagrado" juntamente con sus músicos hasta que finalice la misa, también el capataz y algunos borrachos que han sido expulsados por el sacristán o el cura del pueblo (deben permanecer fuera del templo).

c) Cuando muere un Danzaq, que se presume que haya tenido "pacto" con el Supay, entonces éste es enterrado boca abajo, en posición vertical, por las creencias de que el espíritu maligno (Supay) que se apoderó de su cabeza (mente) vuelva o retorne al UKU-PACHA⁸ (Puquio - 1970).

Otra versión: El Danzaq enterrado no debe ver hacia el HANAN-PACHA donde se encuentran los Dioses Cristianos.

d) Durante la prueba del TORREBAJAI⁹, en el Atipanakuy, los danzantes realizan subidas y bajadas mediante una cuerda sobre y desde la torre de la iglesia siempre con acompañamiento musical. Es decir, en otras palabras, el recinto sagrado es profanado con la ausencia del párroco y el pueblo que asiste a ver el espectáculo hasta las últimas consecuencias. Por supuesto acompañados siempre por la infaltable chicha, coca y el cañazo.

MUSICA Y COREOGRAFIA DE LA DANZA

Sabido es que el arpa y el violín son instrumentos traídos por los españoles en algún momento de la colonia, pero a su llegada estos instrumentos van a ser tomados por la gente indígena para acompañar sus fiestas o realizar simplemente música acorde a sus

costumbres y al mismo tiempo los adecúan y por esta razón van a sufrir muchas modificaciones posteriores en virtud a sus propias necesidades locales y regionales. resumiendo estas aseveraciones en base a las observaciones podemos decir:

Que las variaciones, cambios cualitativos se notan en las siguientes particularidades.

INSTRUMENTOS: ARPA Y VIOLIN	
a)	Tamaño del instrumento
b)	Peso del instrumento (aprox. 30 kg.)
c)	Resistencia del instrumento (capaz de soportar un peso de 80 kgs. aprox.)
d)	Material con el que se construye el instrumento (madera de nogal, eucalipto)
e)	Número de cuerdas del instrumento
f)	Calidad de las cuerdas (cuerdas hechas con tripas de oveja o gato).

En el caso del arpa, por ejemplo el peso, y la solidez son detalles muy importantes, puesto que para acompañar al Danzaq, el arpista tiene que cargar su instrumento a todos los lugares por donde se desplace éste. Para esto es necesario un CHUMPI (faja) que facilite su traslado y a la vez que sea posible ejecutar las melodías o piezas del acompañamiento (ver cuadro No. 1). en cambio la solidez y resistencia del arpa es imprescindible para que el Danzaq pueda realizar pruebas durante el Altipanakuy, ya sea subiéndose sobre ella, jalándola o cargándola en distintas posiciones y lógicamente el danzaq que pierde la prueba es aquel que estropea de algún modo el instrumento.

Atipanakuy, no sólo significa la competencia entre danzantes que realizan diferentes pruebas, sino el contrapunto entre arpistas y violinistas de ambos grupos, de tal manera, la calidad del repertorio musical será muy importante y decisivo para ganar la "guerra".¹⁰

Este hecho de competencia de melodías musicales, hace que los arpistas y violinistas recorran los lugares "Sagrados": las PAQCHAS (cascadas), PUQUIOS (manantiales), QOCHAS (lagos), CHAKAS (puentes) etc., con la finalidad de "serenar" sus instrumentos. Teniendo en cuenta que existe harta literatura sobre el tema de "serenamientos" tanto en Bolivia como en Perú, no voy a dedicarme a describirlos en su integridad, más bien hay un hecho bastante particular en el caso curioso del "templado de la voz de las tijeras" que se puede considerar como otro caso dentro de las ceremonias y rituales de

“serenamiento” con participación de grupos corales de hombres y mujeres. El ritual de acuerdo a la versión recogida es como sigue:

- a) Cuando la hoja “macho” de las tijeras es hundido por el maestro fabricante en el Puquio o Qocha, el grupo de hombres entonan canciones con temas relacionados al “sereno”.
- b) Cuando la hoja “hembra” es introducida también en el agua de la Paqcha, Qocha o Puquial para “templar la voz” de las tijeras, entonces las mujeres que asisten al ritual van a cantar, igualmente solicitando “al sereno” sus beneficios
- c) Al día siguiente, en la noche del martes o viernes generalmente, las hojas de las tijeras son retirados por el danzante y ahí mismo tiene que ser probado conjuntamente con el acompañamiento de los músicos, que tienen que ejecutar melodías en notas “mayores”.¹¹ Según la versión del amigo Osvaldo Asto Huamaní, danzante de tijeras, hijo del famoso danzante fallecido Lázaro Asto Achamiza “kusi-kusi” (1991-Enero).
- d) Al guardar las tijeras, estas hojas son envueltas en un pañuelo o en una manta, por el danzante, mientras éste dice las siguientes palabras: “juilancha” “Manuelacha”, “allinlla puñucunquichic, paqarincama”. La música en la Danza de las Tijeras, es interpretada y ejecutada por un violinista y un arpista, los cuales conocen perfectamente las tonadas o melodías que corresponden a las diferentes etapas de la danza.

Estas tonadas o melodías en orden de ejecución son: Pasacalle, Wualpa Waqay, Yawar mayu, pampa ensayo, alto ensayo, karamusa etc. Se debe entender que muchos pasos coreográficos reciben el mismo nombre a partir de la melodía que se toca y con ligeras variaciones dependiendo al lugar donde se ejecuta estas melodías.

Ejemplos:

MELODIA	NOTA	PASOS DEL MOVIMIENTO
1. Pasacalle	Mayor	-Cambios alternados de los pies, con movimientos ágiles, tocando el suelo con la punta de los pies y los talones y avanzando por las calles.
2. Patara	Mayor	-Par/dos bailan en la punta de los pies (como en el ballet)
3. Karamusa 4. Kacharpari 5. Chimaicha	Menor	-Baile general y final de todos los asistentes, a manera de despedida, Huayño lento y sin mucho zapateo.

COREOGRAFIA EN EL DEPARTAMENTO DE AYACUCHO

Sólo se enunciarán los pasos coreográficos en orden correlativo de ejecución, en función al grado de dificultades que presentan para facilitar la proyección del video y no realizar repeticiones de descripción.

PASOS			
1.	PASACALLE	9.-	PAMPA ENSAYO
2.-	MARCHA	10.-	HUAMANGUINO
3.-	WALLPA WAQAY	11.-	PATARA
4.-	ENSAYO	12.-	PAYASADA
5.-	SIUSAO	13.-	PRUEBA
6.-	TIPAC-TIPAC	14.-	PASTA
7.-	ZAPATEO	15.-	CHUSCHUNKI
8.-	ALTO ENSAYO	16.-	AGONIA

ETAPAS DE LA DANZA DE LAS TIJERAS

Primer día:	ANTIPACHA (El Danzaq baila en casa del DANZAQ Mayor)
Segundo día:	VISPERA (El Danzaq visita la casa de la Mayordomo)
Tercer día:	DIA (día central en festividades religiosas el antipanakuy-se elije al ganador)
Cuarto día:	CABILDO (se elijen a se nombran a los futuros carguyuq)
Quinto día:	DESPACHO (Los Danzante una vez más ejecutan bailes de despedida finalizando con caramuza, cacharpari o chimaycha.
Sexto día:	CONVIDO (El pueblo asiste a casa de las cargayaq a recoger alimentos preparados).

Es interesante señalar la relación entre la coreografía y el significado que tiene la danza de las tijeras en el contexto social, mediante la participación del Danzaq, puesto que éste es un personaje al que se le atribuye poderes sobrenaturales y de esta manera se convierte en un personaje ritual que es mediador entre los Hombre y la Naturaleza. Esto se deriva del compromiso que el Danzaq hace con el HUAMANI (pacto con el "Diablo). Los poderes que poseen, hacen que éste realice pasos y bailes sin menoscabo de

su capacidad física, ejecute de igual modo pruebas de sangre sin sentir ningún dolor, es decir el Danzaq en una palabra es el personaje que reúne en su personalidad todas las formas y elementos prehispánicos del pensamiento andino, manteniendo en una especie de simbiosis estos rasgos autóctonos con los elementos de origen español. Esto se acerca a los comentarios de Natan Wachtel en **Ideología mesiánica del mundo andino**, cuando dice:..."Se trata de un estado de posesión que provoca verdaderos trances..."(...) Los indios le dirigen ofrendas, grandes fiestas los reúnen durante dos o tres días y danzan y cantan invocando a la Huaca encargada (...) a pesar de que estos documentos hablan refiriéndose a la "enfermedad del canto y de los bailes" del TAKI ONQOY de 1560 a 1570, podemos notar claramente la similitud que guarda con la actual Danza de las Tijeras, tanto en la forma como en el contenido. Basándose en este planteamiento la antropóloga Nunez planteará la siguiente hipótesis: :(...)

En el movimiento del TAKI ONQOY se encuentran algunos de los primeros antecedentes que registra la historia sobre los elementos indígenas de origen prehispánico que eventualmente sufrieron transformaciones y se integraron a la formación de la Danza de las Tijeras en el espacio de sus contenidos ideológicos (...)" Es interesante descubrir que en la tarea de la investigación realizada por ella a partir del año 1983, haya logrado significativos avances que considero servirán de un modo u otro como bases sustanciales para las investigaciones posteriores, no obstante las limitaciones que tuvo en esta penosa y ardua labor, sin duda alguna debemos estar seguros que en base a futuros estudios se puede concretar dicha hipótesis, para por lo menos caminar sobre terreno seguro, en cuanto nos referiremos al origen de la Danza. Sobre todo cuando nos referimos a los contenidos de origen prehispánicos.

Habíamos dicho que esta danza se ejecuta también en los departamentos de Apurímac y Huancavelica, puesto que ya se ha esquematizado los movimientos coreográficos del departamento de Ayacucho, sólo podemos agregar a estos datos, algunas particularidades que se presentan en estos dos departamentos, para comprender con mayor objetividad lo que es el baile del danzante en su integridad.

Con el siguiente cuadro podemos salvar esta explicación:

DEPARTAMENTOS	HUANCAVELICA	AYACUCHO	APURIMAC
DANZANTES	GALAS	DANZAQ	DANZAQ
COMPETENCIA	QAPINACUY	ANTIPANAKUY	TARINAKUY ENCUENTRO
GENERO MUSICAL	CHIMAYCHA	KARAMUSA	KACHARPARI DE DESPEDIDA

Los bailes y los pasos ejecutados por los danzantes están en función a las etapas o momentos por los que transcurre la fiesta a medida que pasan los días. Puesto que es una danza de contrapuntos, los danzantes que se enfrentan en el lugar del Atipanakuy (plaza principal del pueblo) ejecutan sus demostraciones y habilidades de bailes y pruebas, en un orden establecidos por tradición, es así que cuando un Danzaq esta bailando, el otro debe permanecer parado frente a su rival, el tiempo de cada intervención está en función a la duración de la melodía musical ejecutada por los músicos acompañantes, que es aproximadamente de 2 minutos. Aquí cabe señalar que al finalizar el contrapunto, el público, la comunidad que asiste, son los que declaran ganador a uno de los danzantes y al mismo tiempo a los músicos que le acompañan.

En el área urbana, en los escenarios improvisados, estos bailes, etapas se acortan y se modifican al extremo de convertirse estas manifestaciones de alto contenido místico y mágico en simples remedos, vacíos que desvirtúan la danza, hasta caer en el ridículo. Ejemplo: El "ENSAYO CEREMONIAL DE JUEVES SANTOS" en Lima. La pérdida de la autenticidad se da del siguiente modo:

1er. Ejemplo:

- En el Area rural: "ENSAYO CEREMONIAL DE VIERNES SANTO"
... "(...) El "diablo danza, cuando Cristo muere"...
- En el Area Urbana: "ENSAYO CEREMONIAL DE JUEVES SANTO"
... "(...) Hay disposiciones de la iglesia católica que no permite hacer fiestas en Viernes Santo (...)"

Conclusión: se cambia la fecha de la ceremonia.

2do. Ejemplo:

- En el Area rural: Los danzantes de todos los pueblos, eligen un lugar espacial ("secreto") para realizar los ensayos rituales de propiciación entre danzantes y músicos antiguos (maestros) danzantes y músicos nuevos. La danza se realiza de 9 de la noche a 5 de la madrugada y sin usar su traje ceremonial para bailar y sólo deben usar las tijeras al son de la música. Se azotan a los asistentes en la madrugada al amanecer.
- En el Area urbana: Los danzantes se reúnen en Jueves Santo (todavía cristo no ha muerto), en cualquier lugar de espectáculos y cobran entrada por la presentación. Los danzantes y los músicos van con sus vestimentas ceremoniales.
No dan los azotes a los asistentes "sacrilegos".

EL TRAJE CEREMONIAL DE LOS DANZANTES - CLASES DE VESTIMENTA

A pesar de ser una danza ágil y acrobática, es difícil aceptar una vestimenta muy cargada de adornos y sobre todo pesada (alrededor de 15 kilos), incluyendo las tijeras que pesa más de 1 kilo en muchos casos.

Enumeremos sus partes:

- Montera (sombbrero amplio) 3 Kg.
- Uma Watana 1/4 kg.
- Camisa 1 Kg.
- Chaleco 2 Kg.
- Wara 3 Kg.
- Ponchillo 1.1/2 Kg.
- Pechera Chankalli 1.1/2 Kg.
- Chuku 1/2 Kg.
- Chumpi 1/2 Kg.
- Zapatos, guantes 1 Kg.
- Pañuelo
- Tijeras 1 Kg.

CLASES DE TRAJES O VESTIMENTA

- A.- Traje regular semipesado (usado en antevíspera y víspera) No es nuevo y tiene pocos adornos.
- B.- Traje de gala usado en el día central de la festividad religiosa). Es nuevo y pesado por los recargados adornos.
- C.- Traje de pruebas (es el más viejo y es liviano, usado para hacer los movimientos coreográficos de PASTA y PRUEBA).
Antiguamente se usaba en su confección, la tela de terciopelo, tela pana, especialmente la WARA, CHALECO, PONCHILLO y LA PECHERA (ver dibujo).

En la actualidad, como en casi todas las vestimentas, trajes, disfraces, usados en diferentes bailes y danzas populares costumbristas, han sufrido modificaciones como es natural y de hecho el traje de la Danza de las Tijeras no ha escapado a estos cambios, por lo que se usan las telas sintéticas en reemplazo de las anteriores.

En la Sierra, algunos danzantes todavía realizan la ceremonia del "bautizo" del traje nuevo que van a usar realizando la TINCAPA y poniéndole un nombre a éste. Acto ritual que también

esta degenerando, perdiendo con esto parte de los elementos ceremoniales que contiene el conjunto de actos íntimamente ligados a la cosmovisión del hombre andino.

PROCESO DE DECADENCIA Y EXTINCION

Cuando hablamos de decadencia, queremos dar a entender sobre los cambios cualitativos del contenido y significado que tiene esta danza, más no refiriéndonos a las formas en especial, ya que perdiendo la primera característica poco o casi nada de rescatable queda de esta expresión cultural, considerado en otro momento como símbolo de la resistencia o rechazo al sistema de dominación colonial, luego de la invasión española. Sabemos que durante la campaña de Extirpación de Idolatrías llevado a cabo por el cura Cristobal de Albornoz (1560-85), se ha venido destruyendo los símbolos de la religión prehispánica, como consecuencia y a partir de ese momento nuestros antepasados indígenas adoptaron una rebelión abierta y radical (siglo XVI), para posteriormente tomar posturas de una resistencia pacífica, disfrazada, subterránea y clandestina, manteniendo de esta manera, hasta hoy en día una identidad que enlaza todavía nuestras etnias y culturas andinas existentes.

Por otro lado, cuando las comunidades campesinas migran hacia otras áreas geográficas diferentes a las de sus procedencia, sus expresiones culturales van con ellos y en muchos casos pueden mantenerse hasta la muerte, pero el tiempo y el espacio son factores determinantes para los cambios, siendo los medios geográficos distintos, las costumbres sociales alienantes, las formas de subsistencia dependientes de nuevas y complejas estructuras económicas, se da necesaria o irremediamente la desaparición paulatina de muchas de sus expresiones artísticas, culturales, llámese danzas, bailes, cuentos, mitos, leyendas, etc. Sin embargo las raíces del pensamiento andino son muy profundas y fuertes, mueren sus danzantes y otros nuevos los reemplazan siguiendo leyes naturales aunque en el camino ya se van perdiendo algunos rasgos, como en "La Agonía de RASU-ÑITI" todo en equilibrio y armonía constante, siguiendo el viejo principio andino de la dualidad (Hanan-Urin), de la clásica complementariedad y oposición (Warmi-Hari).

- Los investigadores modernos, debemos ser concientes de que todavía hay un largo camino que recorrer cuando hablamos de llegar a un entendimiento general, refiriéndonos al pensamiento andino, la cosmovisión andina, la identidad nacional, etc. En un sistema en el cual vivimos y que lamentablemente no lo conocemos bien. Sin embargo nos hallamos inmersos dentro de ella sin preocuparnos de conocer nuestra identidad y los que lo conocemos no nos preocupamos por enseñar a los demás.

- En este sentido, consideramos que sólo llegando a un acuerdo común "hablando un solo idioma" podemos salvar y conservar muchas de nuestras expresiones culturales, hoy en inminente peligro de desaparecer para siempre.

CONCLUSIONES Y PROPOSICIONES

Las condiciones sociales y económicas de los danzantes de tijeras y músicos que acabamos de estudiar, desde 1960 en que tuve la oportunidad de acompañarlos, han sufrido cambios sustanciales, debido principalmente a la masiva migración del área rural a la urbana, de los pueblos andinos hacia las ciudades costeras.

En primer lugar por el deterioro de las actividades agrícolas, debido al centralismo de la capital (Lima), descuidando la atención a los modos de producción campesina, que desde tiempos incaicos fueron agrarios. Presencia de sistemas de irrigaciones, andenes, acueductos y tambos (tampus).

En segundo lugar: El deseo de buscar nuevos horizontes y alternativas, cuando las necesidades más elementales de supervivencia se agotan, ya no existen en sus comunidades.

En esta coyuntura, el campesino danzante que ha migrado principalmente a Lima, Ica, Arequipa, Moquegua y Tacna (ciudades costeras) se vé envuelto lamentablemente en el mercado de comercialización del folklore, ya que existen personas sin escrúpulos, que los contratan para presentarlos en los espectáculos públicos, teatros, etc., pagándoles sumas irrisorias y explotándolos. Muchos danzantes también han optado por el subempleo convirtiéndose en vendedores ambulantes y así, sólo presentando sus danzas muy a su pesar en ambientes totalmente inadecuados (estadios, cines, teatros, radios y salas de espectáculos), el problema no menos importante radica en que la danza presentada de este modo grosero, se desvirtua, se degenera, se mella en su autenticidad, en consecuencia van quedando en el olvido muchos de los elementos rituales, ceremoniales que contiene la danza de las Tijeras en sus caracteres objetivos y subjetivos.

A pesar de este panorama en cierto modo desalentador para algunos, considero necesario más de una reflexión por y para todas las agrupaciones culturales étnicas, poblaciones indígenas de diferentes partes del mundo que tengan problemas de segregación en desmedro de su integridad, expresándoles nuestra solidaridad más fraterna y sincera, porque ellos también son nuestros hermanos. Finalmente, la experiencia nos dice: "A grandes males, grandes remedios" siguiendo este sabio consejo, proponemos lo siguiente:

- a) Constituir una entidad de profesionales de todas las nacionalidades, conocedores de los estudios etnológicos, antropológicos, histórico-sociales, etnolingüísticos, musicólogos, con el fin de defender y proteger la continuidad social y cultural de las etnias en proceso de extinguirse o estén en peligro de extinción. Esto es, protegiendo y reivindicando sus derechos como personas humanas.

b) Exigir la participación activa de las instituciones u organismos del Estado con los mismos propósitos mencionados de suerte que en el futuro no tengamos sólo vestigios de las culturas hoy aún existentes.

c) Buscar la representatividad institucional e internacional mediante firmas de adhesión, a las causas expuestas.

BIBLIOGRAFIA

JIMENEZ BORJA, Arturo 1951 "Instrumentos Musicales del Perú" Colección Arturo Jimenez Borja Museo de la Cultura Peruana, Lima,

ROEL PINEDA, Josafat 1974 "Danzas del Perú" Boletín del Taller de Folklore No.13 Universidad Federico Villarreal, Lima.

VIVANCO DE LA GUERRA, Alejandro San Marcos No. 16, Lima, 1976

ARGUEDAS, José María

1941 YAWAR FIESTA.
1953 La sierra en el proceso de la cultura peruana.
1958 El arte popular religioso y la cultura mestiza.
1968 El zorro de arriba y el zorro de abajo.
1953 La agonía de Rasu Ñiti. cuento, Lima

NUÑEZ REBAZA, Lucy 1990 Los Danzaq. Instituto Nacional de Cultura - Museo Nacional de la Cultura Peruana, Lima. Edición Primera. .

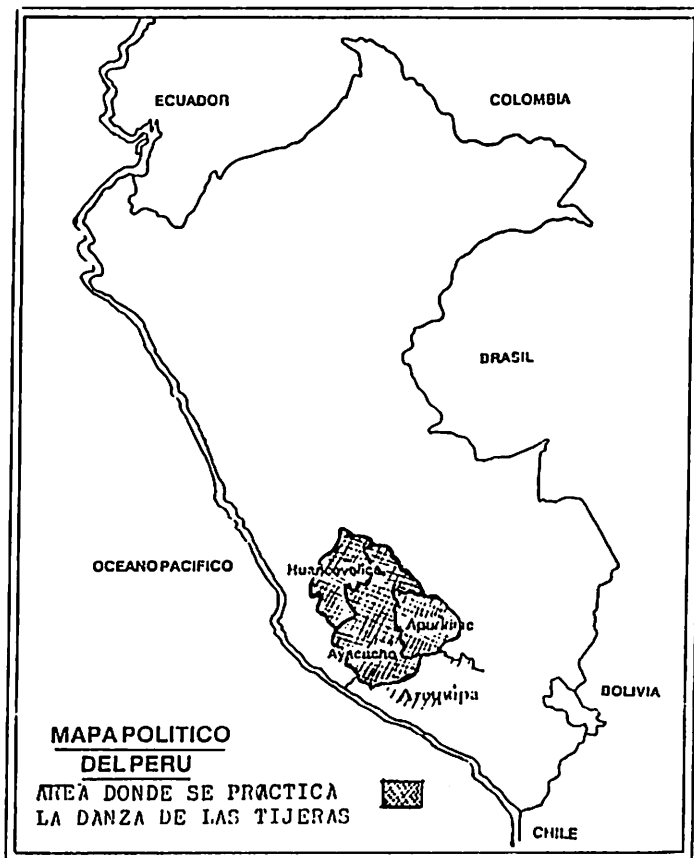
NOTAS

- 1 Corresponde a los antiguos asentamientos; Chancas, Pokras y Huaylla wilkas (ver ubicación en el mapa adjunto).
- 2 Puquio es la capital de la provincia de Lucanas en el Departamento de Ayacucho, famoso pueblo por sus cuatro barrios de CHAUPI, QOLLANA, QAYAU y PICHQACHURI y sobre todo por sus danzantes de tijeras (3.100m.s.n.m.)
- 3 Otros lo escriben WAMANI, en la concepción andina, es la divinidad que se encuentra en los cerros, también se la llama APUS.
- 4 La asociación de Danzantes de Tijeras y Músicos del Perú, fue fundada el 16 de noviembre de 1984, en la ciudad de Lima.
- 5 Danzante de seudónimo "QORI SISICHA" nacido en Chipao de la provincia de LUCANAS, migró a Lima el año 1966 a los 5 años de edad y aprendió la Danza en esta ciudad. Por las características que presenta la Danza (competitiva), existe cierta rivalidad entre danzantes. Esto ha motivado descripciones parcializadas tanto en

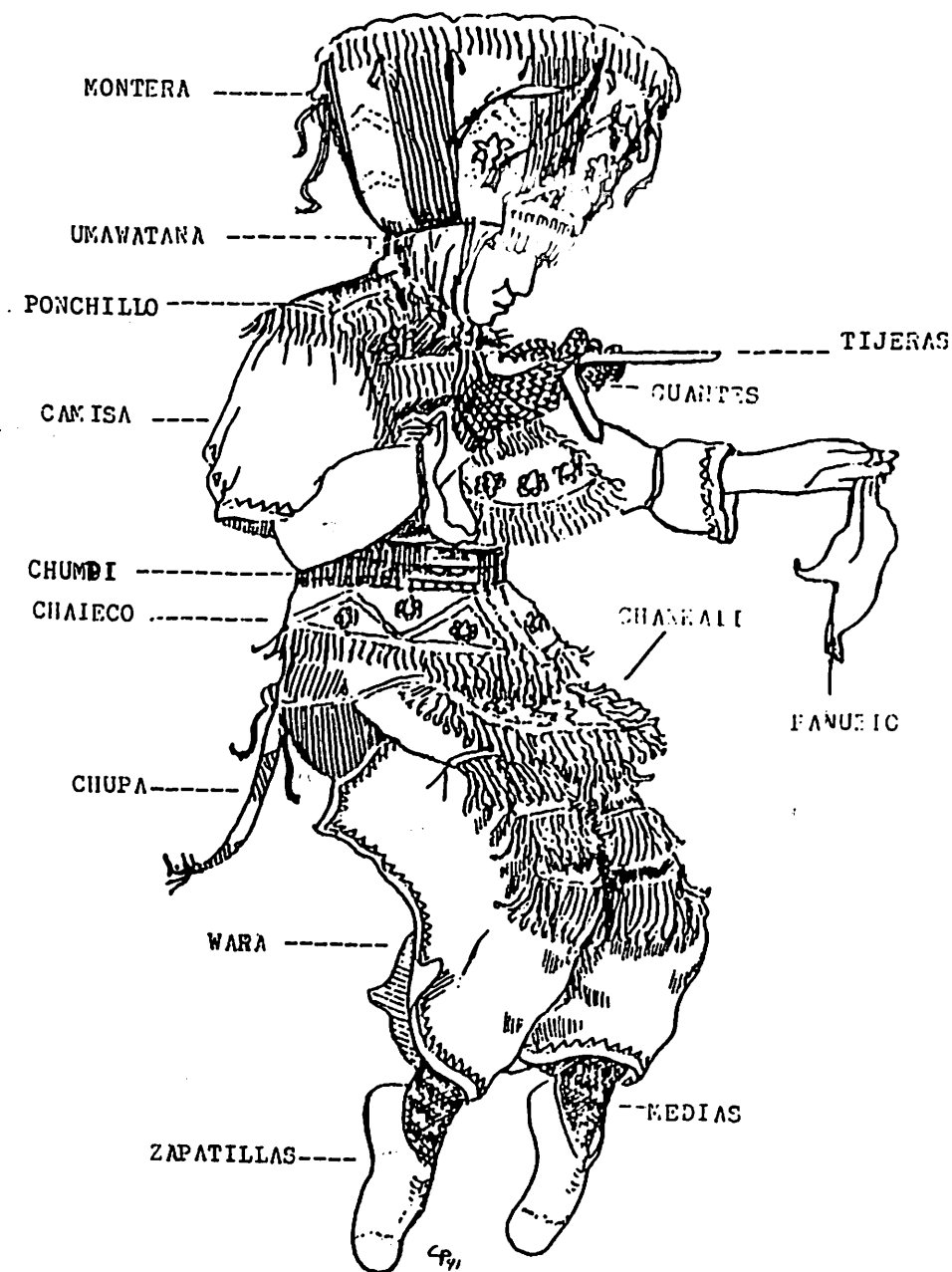
favor como en contra de la identidad de la danza de las tijeras, perjudicando el trabajo serio de la antropóloga Lucy Nuñez cuando este le sirvió de traductor (del quechua al español).

6. La importancia real que tienen los santos o vírgenes patronos de los pueblos, es relativa, en todo caso es temporal(sólo los días que dura la fiesta en su honor) y esto es una vez al año.
7. Según la versión de los danzantes más viejos de la comunidad, en un lugar secreto donde se realiza "el acto", el danzante entrega al "diablo" un puñado de "achita", granos como el maíz, la quinua, en otros casos un pellejo de gato o perro, para que mientras el "compadre" cuente los pelos o las semillas germinen, el danzante baile con maestría; pero, cuando termina de contar los pelos del pellejo o las semillas germinen, el danzante desaparece o muere en el lugar en que se encuentre. (versión recopilada en el año 1970)
8. Uku pacha, uno de los lugares de referencia espacial en la concepción andina, que significa en su sentido más amplio: Todo lo que está bajo tierra, lugar donde se halla el supay. Los otros espacios son el kay pacha (la tierra que pisamos superficialmente). El hanan pacha: todo lo que está sobre la tierra (en ella se encuentran los astros).
9. Prueba temeraria en el Atipanacuy. Muchas danzantes han muerto al realizar esta prueba, en otros casos han quedado inválidos, por los traumatismo al caer desde la cúspide del campanario de la iglesia, al que en realidad, los danzantes deben subir mediante una cuerda o sogas al compás de la melodía del torrobajai, interpretado por los músicos.
10. Las melodías son tocadas en notas mayores y menores de acuerdo a las variaciones de la coreografía y las etapas de la fiesta. Los tonos mayores son más alegres que las melodías en tonos menores.
11. En la actualidad, por los constantes contrapuntos entre danzantes de los tres departamentos, hay la tendencia a homogeneizar los pasos y bailes, de tal manera que los conservadores prefieren volver a sus tierras o pueblos con el fin de recuperar o retomar los pasos genuinos.

CUADRO No-1



EL TRAJE DE CEREFONIA DE LA DANCA DE L'S TIJERAS



SEMINARIO 5 : APORTES DE AMERICA AL MUNDO

EL INDIO ENTRE LA VIOLENCIA Y LA NEOPOLITICA ...

Lic. Mauricio Mamani Pocoata*

INTRODUCCION

El presente ensayo obedece a la actual situación en Latinoamérica y pretende un análisis crítico a la realidad dicotómica de las sociedades existentes: antagonismos de grupos sociales y brotes de violencia. Esto no quiere decir que en el resto del mundo exista una identidad pura y de nacionalidad definida y única. Las sociedades asiáticas reflejan menos la discriminación, el racismo, la segregación social, que la sociedad occidental, cuyos problemas sociales tienen otras connotaciones; a las minorías étnicas las denominan, simplemente, "los pueblos amenazados".

En el continente americano se ha demostrado marcado divisionismo o dicotomía social entre blancos y negros, entre indios y latinos, indios y q'aras, como en el caso boliviano. Esta dicotomía social, en el transcurso del tiempo, ha adquirido sus propios aliados resultando aparentemente varios status sociales en un mismo país, como en los Estados Unidos: gringos, negros, chicanos, indios y latinos. En Latinoamérica, blancos, mestizos, afroamericanos, sambos, cholos e indios; éste último trata de formar un nuevo grupo con el disfraz político de indígena. Sea lo que fuere, cualquiera de otros grupos sociales tienen que convertirse al final en aliados a uno de los dos sectores sociales antagónicos principales que generalmente, son definidos por el poder económico, político y cultural; a los que el presente trabajo denomina dicotomía social.

La palabra indio es un término sumamente cuestionado; así, en la actualidad aparecen teorías incipientes sobre el indianismo, indigenismo y campesinismo con el propósito de explicar su razón de ser.

En el presente trabajo se emplea el término "indio" no por ser indianista, indigenista o campesinista, sino porque el término "indio" se está convirtiendo en lanza de guerra de las sociedades oprimidas, en contra de las sociedades opresoras. Esta realidad es la base de nuestros planteamientos de dicotomía social.

En varios Estados del Norte, así como en Latinoamérica se esta incitando a la violencia interna, cuyas causas son la injusticia, la discriminación y el racismo; éstos, creemos,

en el futuro, serán la base ideológica de la liberación construyéndose distintas plataformas de lucha; la reaparición de siglas sin definirse o apoyarse en las doctrinas tradicionales de izquierda, centro o de derecha no tendrán futuro o convocatoria, sino se orientan en la búsqueda de un nuevo soporte político, de la dispersión a la unidad de criterios; porque a la larga alguien tiene que rendirse para lograr la construcción de una verdadera democracia con identidad nacional propia, para la construcción de la patria, porque no decirlo, de la patria latinoamericana.

Este tema es sumamente amplio, sin embargo este pequeño ensayo nos demostrará a través de hechos reales los orígenes del problema, sus causas y el surgimiento de los movimientos mesiánicos en respuesta, contraataque a las humillaciones y a la injusticia social, cultural, económica y política desarrollada por los Estados-Naciones en contra de las naciones autóctonas.

Nuestro planteamiento va de lo general a lo particular, una visión casi inversa para llegar al caso boliviano. Luego, tentativamente lanzaremos algunas recomendaciones para evitar los posibles serios problemas de un futuro no muy lejano, que será también, preocupación de los estantes y habitantes de esta gloriosa tierra de cóndores.

ORIGENES Y SUS CONSECUENCIAS

Los orígenes de la dicotomía social y sus consecuencias en los países del mundo moderno (sería demasiado enumerar los conflictos existentes en cada una de las naciones), en general, de una u otra manera están enlazados con lo que denominamos dicotomía social. En el fondo, los hechos se traducen entre ricos y pobres, los cuales dan origen a los conflictos; unos son casi dueños del aparato del Estado-Nación y los otros simplemente instrumentos fáciles de manipuleo partidario, político, económico y cultural. Además, dentro de esta dicotomía social, la primera es la que decide la suerte y los destinos de un país; los pobres nunca son tomados en cuenta cuando conviene a sus intereses. El sector de pobres o desposeídos lo constituyen los obreros fabriles, clase media, baja, negros, sambos e indios. Cuando nos referimos a dicotomía social, también queremos expresar lo mismo que burguesía versus proletariado.

El primer grupo, especialmente en Latinoamérica, pertenece a la oligarquía dependiente, ellos son los que elaboran las leyes en franca protección a su grupo social y en contra de los intereses de los otros, los explotados. La burguesía dependiente siempre, tiene en mente conceptos equivocados, califica a los indefensos de ser culpables de cualquier crisis social, económica, política e incluso cultural en un país.

Lamentablemente, en muchos Estados del Norte y en Latinoamérica aún están vigentes los malditos conceptos medioevales y absurdos de Aristóteles y seguido por

el escocés Juan Maior y Sepúlveda (1490-1573) que dicen: "los campos están claramente delimitados. Unos nacieron para ser amos, otros para ser siervos"

Es algo lamentable que en ésta era de la informática no se hayan entendido los planteamientos de Bartolomé de las Casas, la igualdad entre todos los seres humanos "Todas las naciones del mundo son hombres, y de todos los hombres y cada uno de ellos es una definición, y ésta es que son racionales; todos tienen su entendimiento y voluntad y su libre albedrío como sean formados a la imagen y semejanza de Dios (...) todos tienen los principios naturales o simientes para entender y para aprender y saber la ciencia y cosas que no saben".

La libertad y los indios fueron dos pilares fundamentales del pensamiento lascasiano.

Por lo visto, esta dicotomía social que hoy analizamos tiene sus orígenes mucho antes del siglo XVI, siendo este conflicto social, en la actualidad vigente con un ritmo apreciable para convertirse en un antagonismo que esta pronto a reflejar a la violencia en el Norte así como en los países de Latinoamérica. Estos mismos hechos son traducidos por otros teóricos como colonialismo, imperialismo o enemigos del proletariado.

Otro de los orígenes de la dicotomía social es la cultura-estructural de las sociedades autóctonas versus sociedades occidentalizadas. La contraposición de los principios ideológicos conducen a la incompreensión y a la resistencia. La indianidad es anti-imperialista, anticolonialista, antiracista, colectivista, comunitario y humanista formidable. Estos principios básicos culturales, con raíces milenarias, difícilmente llegarían a ser absorbidos por los unos como por los otros.

En lo político administrativo, en las sociedades autóctonas los cargos jerárquicos son de servicio a la colectividad, de mucho sacrificio y trato igualitario. En cambio, en las sociedades burguesas son de sentido contrario.

En lo religioso la parte espiritual es sumamente importante, hay una relación de unidad de reciprocidad y de mucho respeto de los componentes de nuestro mundo; en tanto, los occidentalizados lloran, rien y matan en nombre de Dios; exigen que cada templo católico sea de mucho respeto y de veneración; en cambio, no respetan los sitios sagrados autóctonos y se burlan de todos los actos religiosos considerándolos supersticiones.

Las diferencias de tratamiento a ésta y otras acciones dan origen a la discriminación, explotación y la injusticia. A la vez, se constituyen en gérmenes de la extrema pobreza y consiguientemente conducen a la violencia natural y necesariamente promueve la reorganización de los explotados por su defensa, iniciando en principio una lucha pacífica por la subsistencia; políticamente no se aceptan los discursos ideológicos de

la derecha ni de la izquierda, llegan al climax de la desconfianza: "Cuando hay hambre el pueblo se levanta y cuando el pueblo se levanta no hay ejército que aguante", son dichos populares y como resultado dan lugar a distintos principios de indianidad. Primeramente la "neopolítica" partidaria y si esto no es posible se produce la violencia.

A continuación veremos algunos conflictos sociales convertidos en violencia en varios países del Norte como en Latinoamérica, de los cuales citaremos a manera de ejemplos los siguientes:

En Canadá, la Federación de las Naciones Indígenas "Saskatchewan" ha colaborado con la Organización de la Alianza de las Naciones con el Tratado de las Praderas, representa una organización fuerte dedicada a asegurar el respeto de los tratados convenidos entre Naciones Indígenas y la Corona de Gran Bretaña y Canadá. Ellos continúan en la tarea de establecer Autogobierno y Autonomía Política de todas las naciones indígenas de Canadá; que la tierra y el apoyo económico deben ser provistos por el gobierno para el trabajo independiente del Gobierno Indígena, de acuerdo a las obligaciones estipuladas en los tratados.

Estados Unidos de Norte América también tiene problemas de pluriculturalismo entre gringos, negros, indios, chicanos, latinoamericanos. Allí las luchas se inician de distintas maneras; así las organizaciones indígenas que sufren luchan donde el gobierno despoja y propicia el genocidio como a los Hopi, Navajos, Cherokees, Sioux y otros; además, tiene presos a dirigentes del Movimiento Indio Americano y, como consecuencia se producen fuertes enfrentamientos, policías contra los negros y su solidaridad racial; cuando un negro no consigue justicia, como en caso de Rodney King, el 3 de marzo de 1991 que sufrió una fuerte paliza por la brutalidad de la policía, dió lugar a disturbios, incendios, saqueos que estallaron una noche en la ciudad de Los Angeles. Aquí no termina la guerra porque la consigna de los negros es "el futuro pertenece a los desposeídos".

En Nicaragua el Gobierno Revolucionario Sandinista tuvo grandes problemas sociales con las naciones Miskitu, Sumu y Rama representados por Mirusata. Las naciones Indígenas habían entablado resistencia armada y en sus conclusiones decían "Nosotros los Pueblos y Naciones Indígenas no podemos y no aceptaremos los intentos de cualquier Gobierno de asimilarnos e integrarnos dentro de sus formas de Gobierno ya sea que fuere de derecha o de izquierda. Por tanto, nos unimos a las naciones Miskitu, Sumu y Rama para rechazar la amenaza de una forma de autonomía unilateralmente impuesta en forma de Gobierno Regional Público". Todos ellos defendían su identidad cultural, su forma de vida y exigían al gobierno una Ley de Autonomía para sus naciones.

En México la Coordinadora Nacional de Pueblos Indios, cuando se dirigía al Presidente de la República decía: "Queremos respeto a nuestras tierras comunales y ejidales, nuestros bosques, nuestras aguas, nuestros recursos minerales, recursos humanos.

Basta de ser objeto de estudio y acarreo. Queremos a partir de hoy, hablar con Ud. sin intermediarios, queremos ser sujetos de la historia y no objeto de estudio y manipulación y adorno". La lucha de naciones o Pueblos Indígenas en México es bastante fuerte, ellos luchan en contra de la injusticia, la discriminación y mas que todo por sus tierras, el suelo, el subsuelo y sus territorios.

Una verdadera y sangrienta lucha, en los últimos años, está desangrando a la hermana república del Perú. "Sendero Luminoso", que se constituye en factor movilizador, tiene su origen el 21 de junio de 1969, cuando fueron capturados por la policía 37 personas entre estudiantes, catedráticos y varios inocentes para esclarecer su participación en los sucesos que enfrentaron a estudiantes de la Universidad San Cristobal de Huamanga con la Policía de Ayacucho y Huanta. Entre los detenidos se encontraba Abimael Guzman Reynoso, en su calidad de principal dirigente del Frente de Defensa del Pueblo; este, después de conseguir su libertad dentro de pocos meses se convertía en el Jefe del Partido Comunista del Perú, conocido como "Sendero Luminoso". El 23 de Junio del mismo año 10.000 campesinos toman Huanta, habían atacado los puestos policiales apoderándose de la ciudad; la masa de campesinos era incontenible con lo que se desencadenó la violencia en el Perú. Los objetivos de lucha fueron: la restitución plena de la enseñanza gratuita, recortada por el Decreto Supremo No. 006 y sobre todo el atraso y el olvido de la sierra; la extrema pobreza y la opresión gamonal incrementaron la ira de los revoltosos. Esto no quiere decir, precisamente, que Ayacucho y Huanta vivían en las condiciones ya explicadas, sino la pobreza era generalizada en el Perú, siendo esta la razón de la rápida expansión de Sendero Luminoso, casi en todo el Perú.

Estas reacciones en contra de la injusticia social, posteriormente se convirtieron en lucha armada, que a la fecha llevan 12 años con 25.000 muertos y mas de 22.000 millones de dólares en daños materiales según estimaciones oficiales. A esto aún, se organizan otros grupos revolucionarios y también con consignas por la lucha armada; así surge el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru (MRTA); éstos ocasionan también serios y graves conflictos; aunque un poco diferentes a los anteriores. Aquí cabe preguntarse: ¿Quiénes son los actores directos de estas organizaciones? Nadie sabe y nadie puede señalar con el dedo; sin embargo, aparecen hechos y acciones prácticas. Lo que podemos suponer son intelectuales, estudiantes, campesinos, obreros y todos los que han sufrido en carne propia las injusticias de la vida cotidiana y por que no decirlo, los que conocen lo que es la pobreza y no encuentran otra alternativa que ir a la lucha armada en busca de justicia ¿Quiénes han obligado al pueblo a levantarse? El sistema injusto imperante.

Hasta aquí hemos mencionado, a manera de ejemplo, algunas explosiones sociales en nuestro continente; sería demasiado amplio analizar las movilizaciones de todos los países de América sobre la dicotomía social.

La opresión gamonal, discriminación, segregación social y hasta racial son latentes, en mayor o menor grado, especialmente en nuestro continente. Panamá sostiene conflictos sociales con los Cunas y Guaymíñ. Brasil con la Unión Nacional de Indígenas (UNI); Honduras con los Carífonos, Argentina con el Consejo Coordinador de Naciones Indias de Argentina (COCNAIA); Ecuador con la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE); Bolivia y Perú con los Aymaras y Quechuas y otras nacionalidades constituidas en agrupaciones sindicales, comunales etc. Sin embargo, la voz revolucionaria de ellos casi en su generalidad se conoce y afirman: "Los pueblos indios no somos simples clases sociales o grupos étnicos oprimidos y explotados, racial, cultural, espiritual, social, económica y políticamente dentro de nuestros propios territorios originales, tanto dentro de los Estado-Nación, como en las repúblicas de América y el Mundo".

Estos grupos sociales, al no encontrar justicia social, se convierten en resentidos y abren la conciencia de la identidad de las naciones dando origen a los movimientos mesiánicos, para luego convertirse en una nueva línea política partidaria libre de las consignas tradicionales de izquierda o de derecha.

PLURALISMO EN BOLIVIA Y EL SURGIMIENTO DE MOVIMIENTOS MESIANICOS

Bolivia, situada en el corazón de Sud América, en la parte más alta del mundo, tiene características muy especiales. Es sumamente notoria la gran diferencia existente entre los ricos y los pobres, la burguesía explotadora y el proletariado explotado; no se debe olvidar que Bolivia es un país plurinacional y multilingüe y por que no decirlo: la diferencia está entre los Q'ARAS y los INDIOS. De toda la población boliviana el 20% son los q'aras (blancoides, blancos, mestizos e hijos de los extranjeros nacionalizados), dueños del poder estatal, el comercio nacional e internacional y la pequeña empresa industrial. Y el 80% de la población nacional constituye lo antagónico, a este grupo pertenecen los desposeídos, obreros, fabriles, artesanos y la clase media baja que viven en los centros urbanos y, finalmente, los aymaras, quechuas, puquinas, guaraníes, chiquitanos, guarayos, afrobolivianos y otros pequeños grupos étnicos. En general casi todos del área rural. Sin embargo, estos grupos marginales son los verdaderos dueños de estas tierras y una gran mayoría los herederos de la gran civilización del Tiwanaku.

De acuerdo a lo anteriormente expuesto sobre la dicotomía social en los países de Latinoamérica, en Bolivia también se da con gran claridad este mismo hecho. Esta realidad da lugar a muchas observaciones internas de la mal llamada "Democracia Boliviana". Solo el 20% toma decisiones sobre el destino del país; el 80% esta completamente marginado, manipulado y utilizado con engaños en las épocas electoralistas; pasada la misma no se les toma en cuenta absolutamente para nada. Esta absurda realidad conduce a la mayoría

nacional al hambre y a la miseria, porque expresan una política parcializada, engañosa y de marginalidad. La injusticia social que ejerce el Estado-Nación frente a la población rural es bien clara. Es decir, hacia el indio, hoy demagógicamente denominado "hermano campesino" de parte de los politiqueros. En cambio, en la mentalidad indígena andina la coherencia del tiempo y del espacio siempre está presente en las explicaciones superestructurales y de su continuidad cultural hacen que surjan en su defensa los movimientos mesiánicos.

Para el hombre andino el Inca tiene una categoría superior que el Rey para los españoles. Por esta razón, para el indígena contemporáneo el Inkarrí, el Katarismo, el Willkazaratismo son el valor y la energía de la lucha en busca de la justicia y por la defensa cultural de sus naciones. Para los orientales es la búsqueda de la "loma santa", la esperanza, el encontrarlo significará un tiempo mejor para todos ellos.

Los movimientos mesiánicos surgen en base a las anteriores concepciones, pautas éstas que en la lógica de las categorías binarias, como "Urinzaya y Aranzaya", en aymara "Hurin y Hanan" en quechua constituye la base ideológica para fortificar la lucha por la justicia tanto para los hombres como para las mujeres, y por la unidad total, ante y sobre todo. Además la cosmovisión andina relaciona la pre-proto-historia de sus antepasados que son presagios para estar preparados con el retorno a los mejores días y que siempre tienen la absoluta esperanza de ser dueños del futuro.

El tiempo y el espacio en una unidad, para la concepción andina. Esta dividida en cuatro "pachas", fundamento de la cosmogonía andina, tiene pasajes importantes que seguramente impactaron en diferentes espacios del tiempo y constituyen en el fondo la reivindicación de sus valores. Para ellos el pasado es presente y viviente; el presente es una armonía de lucha silenciosa soportar el bien y el mal, lo duro y lo suave, es rumbo al futuro, una esperanza que será sobrecompensada y repiten constantemente: Timpuxa jutiri saririwa, el tiempo siempre viene y se va, es constante.

Ch'amak Pacha, considerado como tiempo de las penumbras, parte en el origen de la naturaleza misma, plantas y animales rodeaban su hábitat. La flora y la fauna eran de mejor calidad y hasta los seres humanos eran de una constitución robusta y de una estatura admirable; estas tazones ideologizaron a toda una cultura para tener alto respeto por la vida humana y la naturaleza.

Qhana Pacha, tiempo de la claridad o esplendor, confirma la amplia superación y avance tecnológico, la sabiduría de la raza cósmica coloca ideológicamente las bases en los hechos reales que hoy se pueden observar en las fortalezas de Tiwanaku, Machupicchu y otros. Estas fortalezas significan una advertencia real para reconstruir la cultura milenaria de nuestros antepasados. Son muestras de refortalecimiento de los movimientos mesiánicos.

Raqisiñ Pacha, tiempo de sufrimiento, el bien y el mal, la ignorancia o la sabiduría, fuera de los límites de la vida son considerados como castigo de parte de los dioses; seguramente por algún mal que hicieron, pues recibieron como castigo la llegada de los hombres con barba, la invasión de los deshumanizados que destruyeron sus sagrados templos y en nombre de Dios asesinaron a sus máximas autoridades, sin valorar ni entender lo profundo del sistema igualitario de convivencia social armónica, amor al trabajo, búsqueda de la verdad absoluta, unidos construían sus metrópolis sin escatimar esfuerzos para el progreso de su Nación. En este espacio sufrieron los peores despojos, crímenes, violaciones y sometimientos a los peores vejámenes: esclavitud sin derecho a reclamo, como predestinados a la eterna pobreza, eran esclavos en su propia tierra, trabajaban incansablemente, en tanto, los zánganos invasores disfrutaban del sacrificio de toda una cultura.

Kutitatañ Pacha. Estiempo de revivir o renacer, éstas son las perspectivas futuras. Ellos ya no son mudos, ciegos, ni sordos, refiriéndose a la formación intelectual de los hijos que hoy fungen líderes. Para ellos el movimiento es cíclico. Actualmente, se está dando una nueva visión, una perspectiva de reconstrucción de lo malogrado por los malvados de otro mundo, y hoy por sus bicetataranietos. Es el inicio de una nueva era, toma de conciencia y búsqueda de la fortaleza de la identidad cultural. Con ello crece la bola de la dicotomía social en nuestro país.

Los discriminados social, cultural, económica y políticamente, en algún momento pueden exigir la verdadera justicia social, la verdadera democracia, la implementación de valores culturales como el "ama sua" (no seas ladrón) "ama llulla" (no seas mentiroso) y "ama qhilla" (no seas flojo), para enfrentar la corrupción institucionalizada por la reconstrucción de la patria. Con estos planteamientos recobraría, consolidaría valores ancestrales por ser inspiraciones certeras de nuestros antepasados para luego alcanzar el progreso verdadero e igualitario y no desarrollismo desigual. Se buscaría un Estado sin hambre ni miseria, con todas las fuerzas morales, espirituales y con el trabajo verdadero y creador y, finalmente, se lograría la verdadera integración nacional y bienestar para todos, sin discriminaciones de ninguna clase.

Si la minoría viciosa que disfruta del poder no dejara a la mayoría ejercer sus buenas intenciones para bien de la patria, entonces no estaremos lejos de una eclosión social, como esta ocurriendo en la actualidad en otros países. El hambre, la miseria, la discriminación, la corrupción, la injusticia y el racismo conllevan violencia.

Así, en Lima Perú, no hay tranquilidad, todos los días hay muertes, destrozos. Como la muerte de María Elena Moyano, que, en febrero último conmovió a toda la humanidad. Lo triste de esta realidad es que se nota abiertamente el gran desafío de los que son dueños de armamentos, en contra de los pobres e inocentes. En la puerta

de las Instituciones Armadas es común el letrero que dice: "No pare, hay orden de disparo". Esta realidad es provocativa y, consiguientemente, crecen los resentimientos del pueblo en contra del sistema gubernamental, en contra de los ricos que disfrutan de la riqueza. Al parecer, los pobres, discriminados, desocupados, excampesinos y el lumpen de la metrópoli, convertidos en desheredados sociales, se unieron. En la práctica, los culpables para el crecimiento de la violencia son los del sistema gubernamental y las instituciones del orden al no comprender a los pobres que solo reclaman derechos y por el contrario siempre han sido acusados de ser acciones de movimientos radicalizados, como "Sendero Luminoso" o del "Movimiento Revolucionario Tupac Amaru (MRTA)".

"Lima la horrible" es la denominación que le dió Salazar Bondy, hoy realmente se convirtió en horrible, pero de otro estilo, de constante nerviosismo, no hay agua, repentinamente se presentan apagones. Los centros comerciales por estos problemas han preferido poseer sus propios generadores eléctricos, los ricos van ofreciendo en venta sus mansiones y lamentablemente no encuentran compradores, ellos por miedo al terrorismo prefieren adquirir departamentos en los edificios de copropietarios para protegerse juntos con una policía de seguridad.

Hay mayor posibilidad de que en el futuro la ciudad de La Paz sea contagiada por esta enfermedad de eclosión social; todos queremos vivir en paz y tranquilidad y deseamos construir un futuro mejor, precisamente por las mismas razones el gobierno debe ser muy cuidadoso en el manejo para la solución de conflictos sociales y no guerrillizar los sagrados nombres de Tupaj Katari, ni de Pablo Zárate. Estos nombres son muy sagrados para los indígenas en general: son considerados en la misma categoría de Simón Bolívar y Antonio José de Sucre.

Las instituciones del orden y el mismo sistema gubernamental nunca deben cometer excesos ni equivocarse con los inocentes, en cualquier acto se debe obrar con equidad y justicia. Así por ejemplo, el deceso de un conscripto aymara a consecuencia de un "chocolate", golpeadura en el servicio militar obligatorio, causó preocupación en el pueblo y se constituyó en una gota más para desencadenar la violencia. Tampoco se debe acusar, sin tener las pruebas correspondientes, de ser miembro del Ejército Guerrillero Tupaj Katari (EGTK) a dirigentes campesinos, porque ellos están obligados a hacer el reclamo de los derechos de sus concomunarios; antaño el gobierno acusaba de comunista, hoy de EGTK.

En los últimos años la pobreza en el área rural ha crecido alarmantemente, la sequía la helada y el exceso de lluvia en algunas épocas han ocasionado pérdidas de cosechas. Sobre esto, lamentablemente, el gobierno a través del Ministerio de Asuntos Campesinos y Agropecuarios (MACA) se ha olvidado, muy especialmente del altiplano y los valles

interandinos. El MACA pareciera que de lo único que se ha preocupado es asistir a los funerales del Banco Agrícola, INFOL e IDRA y de dismantelar el Instituto Nacional de Colonización y el Servicio Nacional de Desarrollo de Comunidades.

Actualmente la situación económica en el área rural es desesperante; pero, el gobierno afirma una supuesta reactivación, posiblemente sea en el comercio internacional ilícito. Pero jamás en el desarrollo del sector agropecuario. Hasta el famoso "desarrollo alternativo" ha sido un engaño a los cocaleros. Por estas y muchas otras razones los dirigentes campesinos están en el deber, por el mandato de sus bases, de reclamar por sus derechos; por lo tanto, no por eso se tiene que acusar de "terroristas" o de ser miembros del EGTK.

La historia ha demostrado que ni los aymaras ni los quechuas han sido destructores, sino constructores, han sido culturas señoriales, pacifistas y humanitarias; pero, a la mucha exigencia y provocación de sus enemigos han sabido enfrentar con mucha energía y valentía. Para ellos el terrorismo ha sido signo de cobardía; toda obra del hombre siempre ha sido digna de respeto y de admiración y son, por decisión y responsabilidades propias los guardianes de todos los bienes de la Patria.

El sector rural está claramente marginado y discriminado, en el mismo Parlamento Nacional. No tiene representación genuina, más al contrario se puede observar una abierta usurpación de derechos y funciones. Las leyes se elaboran sin la menor conciencia de la realidad cultural de los mismos; precisamente, por esas razones, en los últimos años, han aparecido siglas de tipo político como los partidos indios, Movimiento Revolucionario Tupaj Katari (MRTK), Movimiento Revolucionario Tupaj Katari de Liberación (MRTKL), Movimiento Indio Tupaj Katari (MITKA), MIL Wiphala y otros que toman consignas muy particulares de los tradicionales de izquierda o de derecha generalizándose los propios de tipo reivindicatorio, netamente andinista. Además, estos fueron aislados por las maniobras de la minoría que han sentido afectados sus intereses mezquinos.

En fin, analizar a profundidad sobre el campo neopolítico sería un trabajo extenso; pero es el inicio a la comprensión y entendimiento teórico a la dicotomía social, visto desde el principio en este trabajo. Por lo que se recomienda, que las partes de nuestro país lleguen a un entendimiento participativo para evitar antagonismos que serían sumamente negativos para nuestro futuro.

CONCLUSIONES

En este pequeño ensayo, con un fondo muy complicado, hemos visto que el surgimiento de la extrema pobreza conduce irremediabilmente a resentimientos y da lugar y

provoca la violencia; que al final se traduce en el surgimiento de movimientos mesiánicos en lucha por la subsistencia, la defensa de las naciones y en contra del Estado-Nación.

La realidad nos ha demostrado que en los países de latinoamérica e incluso en los Estados Unidos a causa de la discriminación, usurpación de derechos y el racismo han surgido luchas de defensa por los derechos propios, promoviéndose dicotomía social.

En la actualidad, las etnias están despertando a la búsqueda de la identidad cultural de sus naciones y a la exigencia de autogobierno porque no les dejaron participar en la construcción de la patria; pues los de la élite gubernamental se adueñaron del poder del Estado cuya actitud conduce hacia el antagonismo que en el futuro sería mucho más difícil controlarla y la lucha en contra de la injusticia y la usurpación de los derechos se tomará más drástica.

Para construir una verdadera identidad nacional se debe dejar mezquindades y pensar en la construcción nacional con un principio ideológico de Patria Unica; en caso contrario surgirán conflictos sociales como el caso peruano. No estamos en los tiempos de la explotación donde la oligarquía reinaba a costa del proletariado. Todos los hijos de esta tierra desean ser gestores de su propia historia y construir de esta manera una verdadera democracia participativa sin explotadores ni explotados.

El modelo neoliberal ha fracasado al igual que la seudodemocracia engañosa y elitista. Los desposeídos esperan ser dueños del futuro con una política racional y humanista, liquidando completamente la corrupción institucionalizada por la razón o por la fuerza...

**MESA REDONDA:
APORTES DE AMERICA AL MUNDO**

Coordinador: Lic. Diego Pacheco Balanza
Secretario General MUSEF

Moderador: Lic. Roberto Fernández Erquicia
Director Area de Investigaciones

Participantes: Enrique Aller
Coordinador Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI)
Paulino Guarachi
Secretario Ejecutivo Confederación Sindical Unica de
Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB).
Alvaro Diez Astete
Subdirector Ejecutivo Instituto Boliviano de Cultura (IBC)
Victor Hugo Cárdenas
Ramiro Reynaga

PARTICIPACION DE ENRIQUE ALLER

Soy de un pueblo que se alimentaba de castaña hasta que se descubrió America. Hoy la base fundamental de nuestra alimentación como pueblo campesino es la papa, que no conocíamos hace 500 años; sin embargo, actualmente sin la papa no podemos vivir. Hago referencia a lo anterior porque ésta va a ser la temática de mi disertación que la titularía: 500 años después o elogio de la diversidad.

Empezaré con las palabras de Eduardo Galeano referentes a España, el cual en el artículo denominado «el descubrimiento de América» que todavía no fue, dice: Ahora, tras siglos de represión, España se está descubriendo o redescubriendo a sí misma con nuevos ojos en el despertar de la democracia. España empieza a verse en su propia diversidad y empieza a reconocerse en ella, es una identidad de contradicciones porque está viva, y contradictoriamente se manifiesta como nación de naciones, múltiple de pueblos y de ideas, de culturas y de lenguas. España despliega la fecunda pluralidad que la hace singular en este proceso difícil, amenazador y amenazado. Castellanos, Vascos, Gallegos y Catalanes reivindican y reconocen sus perfiles propios en el espacio común. Al verse, España

puede verlos de igual a igual, no desde abajo como algunos españoles miran todavía al resto de Europa y a los Estados Unidos, ni desde arriba como algunos españoles miran todavía a los países latinoamericanos y a las demás regiones despectivamente llamadas tercermundistas. Vistos que es el estado boliviano.

En América, hoy en día, nos encontramos también con sociedades plurales cuyos pueblos luchan por el reconocimiento de su identidad. En la época histórica que nos ha tocado vivir asistimos a un fenómeno curioso y desde mi punto de vista es la quiebra del estado nación que nació con la revolución burguesa. Este estado que era un estado fuertemente centralista y unitario traspasó desde Napoleón pasando por España al continente americano por todas las repúblicas desde la época de la independencia. Es un estado que no tiene más de 200 años de historia y por lo mismo temporalmente no es muy significativo. Por lo tanto, las divisiones de la independencia son divisiones que tienen que ver muy poco con la división de España en provincias en 1833. A nosotros nos dividieron en provincias, término que viene del latín «provincias», los vencidos. Era una división que no tenía ninguna relación con nuestras culturas e idiosincrasia, con nuestra propia etnia y con nuestra propia gente.

Entiendo que en América ha pasado algo similar. Antes de tener la suerte de estar en Bolivia tuve la suerte de estar en Nicaragua en una época difícil pero muy interesante. Imagínense el mapa de América Central y podrán observar que ha sido hecha una división horizontal o por meridianos que nada tiene que ver con la realidad cultural de América Central, la misma que está hecha por paralelo. Un ciudadano del atlántico norte nicaraguense tiene más relación con un ciudadano de Puerto Barrios en Guatemala que con un ciudadano de Managua. En ambos casos los dos son negros, hablan Creó, Misquito, Sumo, Rama, o cualquiera de sus idiomas y no hablan español, y los del otro lado son mestizos y hablan español; sin embargo, pertenecen a un mismo estado porque así se ha decidido en la época de la independencia.

En Nicaragua pude observar un fenómeno interesante. Una revolución de buena fe como fue la revolución sandinista fracasó absolutamente en la costa atlántica; fracasó hasta tal punto que en las últimas elecciones el gobierno perdió por un setenta por ciento de los votos. Cuál es la razón?, se equivocaron radicalmente. La revolución la hicieron los españoles como decían los Misquitos y los Ramas, y no la hicieron sus propios pueblos. Eso llevó a una rectificación de la política gobernante, que era donde quería llegar con este pequeño recuerdo anecdótico, llevando a cabo cambios de último momento que conceden a la costa atlántica nicaraguense el estatuto de autonomía con parlamento propio y con un gobierno regional propio, pero ya no era el momento oportuno, puesto que el imperialismo

había explotado suficientemente bien esa contradicción. En aquel momento los Misquitos, Sumas o Ramas estaban en favor de la oposición; de todas formas ha quedado con un estatuto de autonomía que es el primero que se consigue; la división territorial, la división política y cultural había empezado a quebrarse.

De Nicaragua podemos pasar a Colombia. Hace poco tiempo el estado colombiano se ha dotado de una nueva constitución en la que se reconoce la diversidad de los pueblos y culturas que conforman aquel estado. Los procesos de regionalización o de descentralización llevan consigo un reconocimiento de la identidad de los pueblos, quienes plantean otras alternativas como es la «Asamblea de Nacionalidades» o «Asamblea de Pueblos Originarios». Por tales motivos, considero que en pocos años estaremos en la quiebra del estado centralista pero como una lectura positiva. Hemos quebrado el estado napoleónico-burgués aunque queda un largo camino por recorrer.

Después de estos quinientos años se manifiesta una tendencia al reconocimiento de las diversidades; encontramos estados que suponíamos absolutamente consolidados, es el caso de la llamada Europa Oriental o Europa del Este. Estados que viven momentos de dispersión debido al empuje de los diversos pueblos que conformaban la Unión de Repúblicas Soviéticas. Es el caso Yugoslavo, un estado que parecía absolutamente consolidado y sin embargo en este momento está sometido a una cruenta guerra civil debido a esta diversidad de pueblos que conformaban lo que nosotros queríamos llamar Yugoslavia pero que nadie allí dentro se llamaba yugoslavo; unos se llamaban croatas, otros serbios, otros musulmanes y albaneses.

En otras partes del mundo asistimos al resurgimiento del fundamentalismo islámico (Irán o Argelia). El mundo de hoy es un mundo tan complejo y diverso como aquel de quinientos años atrás. Durante quinientos años no ha sido posible homogeneizar al mundo. Un país lo ha conseguido más, es el caso de los Estados Unidos a base de una sangrienta eliminación de todos los pueblos que conformaban aquel continente. Alguien a dicho: hay que estudiar el pasado para entender el presente, pero lo que jamás sucede es que la historia regresa y vuelve al pasado como algunas voces pretenden, entendiéndolo que es la mejor forma de liberación de sus pueblos. Sin embargo, son formas de futuro las que hemos de diseñar para las mejores condiciones de vida de nuestros pueblos.

No cabe duda que hoy en día, en un mundo más permeable y con más información, la penetración cultural sigue existiendo con más agresividad pero hoy el centro de su irradiación ya no es España porque otra es la cabeza del imperio. Por eso entiendo están equivocados los planteamientos, que basados

en aquel pasado central toman como objetivo de su lucha el enfrentamiento con nuestro país. Por otro lado, la facilidad de comunicaciones en el mundo actual han hecho que las sociedades se vuelvan más diversas en su composición étnica. Tomemos como ejemplo el caso de los Estados Unidos cuando unos puritanos expulsados de Inglaterra por ser más puritanos que los ingleses llegaron a Nueva York o a la isla de Manhattan. Tomen en cuenta cómo estaba la población de los Estados Unidos hace doscientos años, época de la independencia de las repúblicas americanas, conformada por Sioux, Cheyennes y Apalaches. Sigamos históricamente y lleguen a la guerra de secesión y verán las diferencias en esta composición poblacional en un período de cien años y lleguen a la actualidad y verán las diferencias. En principio, aquel territorio estaba ocupado por diversos grupos de indígenas o pueblos originarios que fueron sometidos y encajados en las reservas con el dominio de la población de origen anglosajón. Actualmente si sumamos las poblaciones de origen indígena con las poblaciones de origen negro, que no son originarios de los Estados Unidos, sino que habían llegado como esclavos, constatamos que después de la guerra de secesión la proporción entre la población originaria y negra era de 20% ante un 80% en favor de los anglosajones; hoy esta relación ha variado entre un 60% anglosajón y un 40% de negros, hispanos o indígenas; por tanto, aquella frase de Cesar no pierde veracidad: «los imperios siempre se acaban desde adentro».

Esto ha supuesto un cambio que en pocos años va a ser visto. No es mi intención trabajar de profeta en este mundo tan cambiante pero considero que cada vez más irá creciendo la identidad de los pueblos sin contradecir algunos procesos de integración que son meros procesos económicos que hoy se pueden realizar con mayor libertad de decisión. Después de estas reflexiones podemos proponer que asistimos a un reconocimiento de la pluralidad y la diversidad y que frente a la uniformidad que se pretendía hace quinientos años recuerden la labor evangelizadora que suponía la unificación del mundo bajo el yugo de la iglesia católica. Frente a esta uniformidad hoy en día se destaca como una constante que la variedad no es un elemento de regreso sino de progreso y que el mundo será un mundo de los pueblos o no lo será.

PARTICIPACION DE PAULINO GUARACHI

Desde la perspectiva de los pueblos originarios a la que nosotros representamos en la Confederación Sindical Unica de Trabajadores Campesinos de Bolivia estamos haciendo una lectura de nuestro pasado, porque nuestra historia no sólo se remonta a hace quinientos años sino a muchos miles de años antes de Cristo, lo cual nos permite afirmar que somos «pueblos originarios» y «naciones

originarias», puesto que en esta parte del mundo se han desarrollado grandes culturas. Desde esta óptica constatamos que ha habido un proceso que ha intentado nuestra desaparición. Para nosotros la invasión de los españoles implicó en nuestro desarrollo una historia negra y de mucho lamento, puesto que esta historia está escrita con sangre y dramatismo.

Por otra parte, la historia republicana no cambia absolutamente en nada lo que fueran las políticas del colonialismo europeo o español. No culpamos de aquello a la sociedad actual de los españoles sino a quienes en su momento hicieron de nuestros pueblos una historia trágica. Por ello, el presente 12 de Octubre de 1992 significa para nosotros el cierre de toda aquella historia tanto de colonialismo externo como interno.

El papel de los estados se ha invertido y consideramos que en este momento, cuando estamos a las vísperas de concluir estos quinientos años que implican un cierre a las páginas negras de nuestra historia, nos proyectamos como pueblos originarios en una perspectiva que se inicia con el 12 de Octubre de 1992 a partir del año 501 en adelante. La mayoría de los que vivimos en este país o en este estado que no es nación somos mayorías nacionales: aymaras, quechuas, guaraní, moxeyos, sirionós, chimanes, etc. y conformamos la heterogeneidad que es el componente central del estado boliviano. Desde la república hemos transitado por un estado que quiere uniformizar esa diversidad sin reconocer a los actores centrales de este país. Sin embargo este estado ha fracasado.

Muchos antropólogos, etnólogos e historiadores se remontan al pasado de nuestras culturas para encontrar modelos u otros aspectos que puedan ser funcionales para su implementación. No son casuales las investigaciones que se realizan en nuestras comunidades frente a las significaciones de esta «crisis» de los modelos en el mundo. Sin embargo, vemos que en nuestro país los gobernantes han sido incapaces de valorar lo nuestro, fundamentalmente nuestras formas de organización y democracia. Desde este punto de vista podremos aportar al país y al estado con nuestra propia visión y conocimientos, a partir de lo que significa la vida de nuestros pueblos originarios.

Muchos encuentran a la CSUTCB como una mera organización de los trabajadores campesinos con -al parecer- un fuerte componente clasista, pero si bien la sigla denota esa connotación expresa también a la organización de los pueblos originarios del occidente: aymaras y quechuas, como del oriente. Por tanto, encontramos dos vertientes centrales en nuestra organización: la económica-clasista y la étnico-cultural, elementos que constituyen la identidad central de nuestra organización de cara a los quinientos años.

Es nuestra intención cerrar las páginas negras de la historia y abrir las páginas blancas en la que las naciones originarias actúen como constructores del nuevo estado plurinacional y pluricultural, democrático y con justicia social. En este sentido, hemos perfilado una propuesta para el país denominada «Asamblea de Naciones Originarias». A partir del 12 de Octubre de 1992 vamos a iniciar un proceso de largo aliento en el que se van a elaborar las propuestas del movimiento popular campesino desde el movimiento de las naciones originarias.

Por encima de los lamentos de nuestra historia tampoco estamos pretendiendo promover un retorno mesiánico a nuestra historia antigua. El proceso iniciado tiene relación con el rescate de lo mejor de las prácticas económicas, sociales, políticas de las naciones originarias frente al siglo XXI. Pretendemos encontrarnos con nuestra historia antigua para recoger lo mejor y proyectarla hacia el futuro. En el mundo aymara la historia no es lineal: pasado-presente y futuro, por lo mismo la lectura que estamos haciendo es una lectura de los pueblos originarios.

Debemos proyectar un nuevo contenido de identidad cultural a este estado o dotarle al país de su identidad pluricultural. En este sentido recogemos los aportes de los hermanos del oriente boliviano quienes han demostrado con la marcha por la «dignidad y el territorio» que están presentes con su cultura e identidad. Dicho acto es valorado en su verdadera dimensión por los aymaras y quechuas. Los grupos indígenas no queremos ser una simple manifestación folklórica o vivir en reservas como en los Estados Unidos, puesto que ante todo tenemos fuerza y firmeza; por lo mismo nos proyectamos como protagonistas centrales en este proceso que se va a iniciar con la «Asamblea de Naciones Originarias» donde no sólo participan los aymaras, quechuas y guaraníes (entre otros) sino también los trabajadores, artesanos, fabriles, etc., porque si bien estos sectores tienen un alto componente clasista su identidad cultural está presente aunque de manera oculta; por ello, están convocados a construir la «Asamblea de Naciones Originarias», instrumento que permita al país transitar de manera objetiva por un estado distinto.

El 12 de Octubre de 1992 abriremos las páginas blancas de esperanza para los pueblos originarios de esta parte del mundo y particularmente del Kollasuyo-Bolivia.

PARTICIPACION DE RAMIRO REYNAGA

A mi en particular me gusta que España celebre sus quinientos años porque durante tanto tiempo muchos quechuas y aymaras pensaban que en medio

milenio se habían humanizado, pero al celebrar su crimen están demostrando claramente que siguen siendo lo que siempre han sido. Bolivia es la sombra de España mientras que en el Kollasuyo y en los ayllus no hay manicomios, no hay prostitución, no hay dinero, no hay partidos políticos, no hay golpes de estado, y no hay corrupción. Eso es el Ayllu. Qué cosa es España?. España es sífilis, dinero, cristianismo y marxismo; es decir, España es todo lo que no es el ayllu. Por tanto, debemos comprender el orgullo de ser quechua y aymara y la vergüenza de ser boliviano. Esta vergüenza sólo se va a curar con el orgullo que tenga raíces profundos en los Andes.

Cuando los españoles celebran su crimen están demostrando que nunca han cambiado; ellos se han encargado del festín colonialista y también de la protesta contra el festín colonialista. Esta campaña de resistencia negra, indígena y popular tiene influencia española. La liberación del indio no es ni Cristo ni Marx. Cinco siglos de colonialismo se cristalizan en cruz y marxismo. Los quechuas y aymaras de hoy somos cincuenta mil años de vida cósmica y natural, por eso no tenemos las enfermedades de una sociedad individualista. Pero no somos solamente eso, a estos cincuenta mil años de vida natural se nos han sumado quinientos años de colonia, es decir, quinientos años de cristianismo y unos cincuenta años de marxismo; somos todo esto en una mezcla caótica, porque el colonialismo es caótico, mientras que el único orden social correcto viene de una sociedad totalmente ligada a la naturaleza, por eso el ayllu refleja la perfección de la naturaleza en leyes humanas.

La diferencia entre el quechua-aymara con el boliviano no es solamente una diferencia lingüística sino sobre todo civilizatoria, lo que es bueno para el aymara es malo para el boliviano y lo que es bueno para el boliviano es malo para el aymara. La liberación del Kollasuyo pasa por la destrucción de este estado de estructura colonial que se llama Bolivia. El aymara no es libre porque España sigue aplastándolo a través de Bolivia, por eso Bolivia está con la mano extendida pidiendo limosna. El Kollasuyo tiene oro, plata, petróleo, bosques y somos el país más pobre de Sudamérica como resultado de cinco siglos de cristianismo. Mientras seamos cristianizados vamos a ser pobres, mientras sigamos admirando a los españoles no vamos a poder liberarnos. En este sentido ningún mestizaje es posible.

Quién tiene identidad y quién no la tiene?. Cuando los hermanos del oriente vinieron pidiendo tierra y dignidad me preguntaba que eso de la dignidad había salido seguramente del cerebro de un cura, porque Bolivia no puede dar dignidad a nadie, solamente se puede dar lo que se tiene y Bolivia no puede dar dignidad a nadie porque no la tiene. Los aymaras y los quechuas sí tenemos dignidad porque estamos resistiendo cinco siglos a todos los poderes de este

mundo. Nosotros sí tenemos dignidad y no podemos pedirla a nadie; tierras sí, porque estas nos han sido usurpadas.

La celebración del crimen es útil porque enseña que la liberación del aymara solamente va a ser resultado del esfuerzo aymara y quechua. El boliviano está demostrando su falta de identidad puesto que en los andes se siente europeo y apenas llega a Europa, por la discriminación que hay allá, se siente indio por su hambre y ansiedad de identidad. Quién le va a dar identidad al boliviano?, solamente las raíces telúricas más profundas hundidas en los andes; la identidad no se compra en un supermercado. Nosotros los aymaras y quechuas no tenemos ningún problema de identidad. El boliviano afilado al español, violador de su madre y opresor de su madre nativa es el mestizo, por eso es tan maldito, porque está renegando de su propia madre violada. El mestizo va a resolver su problema de identidad juntándose con el oprimido.

Los aymaras y quechuas no somos etnías, somos muchas cosas pero no somos etnías. Si nosotros somos etnías porqué no los alemanes, los franceses y todos?. Nosotros somos pueblos y somos nación, aunque no somos todavía estado. La liberación del aymara pasa por el estado aymara, nada más y nada menos. El boliviano no es capaz de liberar a nadie porque ha nacido esclavo y va a morir esclavo mientras no respete la tierra que está pisando, mientras no respete el aire andino que está llenando sus pulmones.

PARTICIPACION DE ALVARO DIEZ ASTETE

Quería empezar diciendo que el 12 de Octubre de 1992 en que se cumplen quinientos años, no es que se estén levantando por primera vez las banderas de la liberación de los pueblos originarios en esta parte del mundo, ni que este 12 de Octubre está encendiendo por primera vez la sangre de los mártires que durante quinientos años han sido víctimas de una verdadera acción genocida, sistemática y permanente, y que ha llevado precisamente a una descomposición psiquiátrica de poblaciones enteras. El sufrimiento de los pueblos es en realidad virtualmente milenario y si tomamos como punto de partida la llegada del famoso Cristobal Colón a estas tierras americanas podríamos decir que la bandera de la liberación aparece desde el primer momento en que se presenta la primera rebeldía indígena nativa contra el español. Esto en relación a la exposición de Don Paulino Guarachi.

En relación a la intervención de Ramiro Reynaga podemos mencionar que en Bolivia estamos viviendo verdaderamente una democracia; por tanto, hablar de quinientos años es también hablar de un proceso de profundas transformaciones políticas a lo largo de estos 500 años, las mismas que van dando lugar a diferentes modalidades

de organización social y política de lo que hoy se llama Bolivia. Llegando a este punto y coincidiendo con la celebración, conmemoración o fiesta -o lo que quiera llamarse- de los quinientos años de genocidio, constatamos que podemos vertir cualquier opinión y expresarla con total libertad, faltar a las más elementales normas de metodología en el conocimiento científico de la realidad, podemos alterar la historia de una manera olímpica, decir por ejemplo que el aymara tiene cincuenta mil años de existencia cuando sabemos perfectamente que Tiwanaku es preaymara y no alcanza sino a los mil y tantos años de antigüedad.

Asimismo tenemos que recordar que los pueblos en sus transformaciones internas están pulsando permanentemente fuerzas contradictorias. Si el marxismo tiene algún valor es precisamente porque constituye una filosofía científica para conocer la realidad a través del método dialéctico, seamos o no seamos marxistas, seamos fanáticos sentimentales o no lo seamos. El materialismo dialéctico es un método válido para entender la vida de los pueblos puesto que nos señala que las transformaciones internas de su vida se debaten entre fuerzas contradictorias, así mismo en el mundo andino. En esta parte del mundo estaban presentes profundas contradicciones entre los pueblos quechua y aymara antes que lleguen los españoles, y contradicciones sumamente desiguales entre el pueblo aymara y las minorías étnicas Uru, Uru-Chipaya y Uru-Murato a quienes los aymaras sojuzgaban y esclavizaban sin misericordia. Los españoles en su afán genocida se sirvieron durante mucho tiempo de estas rencillas. Existen pues en la historia de los pueblos transformaciones dialécticas que nos tienen que dar una pauta de su historia durante estos quinientos años.

La exposición anterior tiene una comprensión salvacionista de carácter fundamentalista de la realidad, sin duda alguna con bastantes tintes fanático-religiosos. La salvación está en el Kollasuyo y en el aymara, quienes van a salvar a su vez a los quechuas, y los quechua-aymaras constituyen una superioridad de pueblo rechazando el término étnico. Debo recordar que los aymaras y quechuas que son las mayorías nacionales de este país llamado Bolivia no tienen ninguna superioridad moral o cultural respecto de los Guaraníes -en cualquiera de sus formas de la familia tupi - guaraní que habitan en el país-, los Chiquitanos, los Chacobos, los Esse Eija, los Cavineños, los Yaminawa. Esa superioridad que se arroga el aymara en la boca de algunos de sus malos mentores simplemente resulta ser otra muestra de un racismo que obviamente no pienso discutir en esta ocasión.

Respecto a la posición institucional del Instituto Boliviano de Cultura debo mencionar lo siguiente. El IBC como toda institución es un arma de doble filo, es decir, puede ser utilizada de una manera y otra, y muchas de las veces son utilizadas al margen de la voluntad popular. El Instituto Boliviano de Cultura

en esta gestión y en esta coyuntura de los quinientos años, que para nosotros no es nada más que un año pasajero y simbólico, considera que el 12 de Octubre de 1992 no tiene ninguna otra significación que la de exacerbar determinadas pasiones o de llevar adelante reflexiones críticas sobre la historia y un pensamiento renovado hacia el futuro.

El Instituto Boliviano de Cultura plantea en términos ideológicos y de política cultural que Bolivia es un país eminentemente mestizo compuesto por mayorías nacionales que son la Quechua, Aymara y Tupi-guaraní en sus diferentes versiones: Chiriguanos, Avas, Guarayos, Sirionos, Yuquis, Tapietes, Chiquitanos y por otra parte por minorías étnicas que constituyen la multidiversidad lingüística y cultural de las poblaciones originarias de este país que puede llamarse Bolivia o Tawantinsuyu, si convenimos en agregarle al Tawantinsuyu una enorme provincia que es la Amazonía, el Oriente y el Chaco.

Por otra parte, la filosofía de la institución es relieves en primer término los derechos indígenas y étnicos de las mayorías nacionales, sin embargo de la creación de un mestizaje cada vez más profundo y rico en el sentido cultural y no en el sentido propiamente racial. Cuando hablo de mestizaje no hablo del mestizaje con España o con Europa, sino de la configuración de un país que se conforma de diversos pueblos que están entrando en un lenguaje común, en una comunicación activa y permanente de potenciamiento de sus mejores capacidades y cualidades científicas, creativas, espirituales y religiosas; todo ello sobre la base del respeto a la multidiversidad. En este sentido el que habla castellano y no habla ni aymara, quechua, guaraní o movima, debe ser respetado por el que habla aymara y castellano. Asimismo, el que habla tan solo aymara debe ser profundamente respetado por el que habla solamente castellano o habla castellano como lengua materna y como lengua adoptiva el quechua.

La multidiversidad de nuestro país, tanto de personas como de instituciones ha llegado a crear lo que nosotros concebimos en nuestra política cultural boliviana como el mestizaje cultural.

Por otra parte, los alcances de una gestión institucional del estado boliviano son muy limitados. Si bien nosotros tenemos como un principio fundamental la defensa de los derechos de los pueblos originarios, no nos constituimos tan solo por la expresión de esa filosofía en un instrumento idóneo para llevar adelante semejante proposición, porque el estado conspira también contra sus propias instituciones.

PARTICIPACION DE VICTOR HUGO CARDENAS

Para quienes luchamos diariamente por la liberación de nuestros pueblos la visión interna y los problemas internos son los que más nos preocupan, obviamente sin descartar lo que ocurre afuera. Considero que nuestro punto de vista debe ser más interno y en ese sentido creo que no conviene que repitamos la actitud tradicional de la izquierda marxista para quienes todos los males los tiene el imperialismo, el maldito imperialismo. Entonces, cuando solamente se echa la culpa hacia afuera se olvidan las causas internas sobre las cuales tenemos control directo, de las cuales históricamente somos responsables; a veces cargar la tinta sobre factores externos es una buena disculpa para lavarnos las manos aquí dentro.

Dicho esto quiero comenzar afirmando que ningún proceso colonial y ningún hecho colonial es justificable, menos celebrable o conmemorable; es decir, no existe ningún punto de vista a estas alturas de la historia de la humanidad, ninguna razón, para intentar conmemorar o festejar cinco siglos del llamado «Descubrimiento de América». No existe colonialismo justificable, ni antes ni después, ni hoy ni mañana, ni nunca; y si algún sentido tiene la historia de la humanidad es justamente el de ir en contra de cualquier acto colonialista.

Qué hay detrás del Quinto Centenario?, simplemente hay razones de interés económico, político y cultural, y no es una actitud simplemente de celebración unilateral sino que es parte de un proyecto político-económico. Cuando el Rey Juan Carlos y varios intelectuales españoles decían que España quiere convertirse en puente entre América y Europa, usaban un discurso paternalista; entonces se acuñó el eufemismo o la frase del «Encuentro de Dos Mundos» o «Encuentro de Dos Culturas» pero ni eso es adecuado, ni es adecuado decir que aquí hubo «encontronazo». Este proceso colonial lo hemos tipificado hasta 1825 como la época del colonialismo externo y ahora en pleno 1992 vivimos aún el período de la historia colonial interna, donde ya no es el español el enemigo fundamental, sino que vivimos otra realidad más que España. Si hoy Tupaj Katari viviera no pelearía a muerte con el colonialismo español, el mundo ha cambiado y el colonialismo tiene otra actitud, otro rostro, otros representantes y otros intereses.

En este sentido considero que tenemos que tomar la dimensión política del problema. Hay mucha gente que se solaza viendo en el banquillo de los acusados a los españoles y no dicen nada de otros pueblos que también cometen colonialismo. En América del Norte se han exterminado pueblos enteros y resulta que el tema del Quinto Centenario no está en discusión, y hay

gente que ataca duramente a España y con su silencio defiende el genocidio de América del Norte. Si somos coherentes atacemos todo el colonialismo. Pero no es justificativo decir: «si los aymaras también han conquistado a los Urus». La pequeña diferencia es que los aymaras no han hecho ningún acto de celebración de ningún centenario de opresión de los Urus; que los quechuas han realizado conquistas se puede comprobar pero nunca han hecho cuatro o cinco siglos de festejo de esta conquista con cualquier otro nombre: «la quechuización de los andes»; es que hay un problema colonial detrás. Por tanto, tenemos que luchar contra todas las formas de colonialismo y no sólo el que signifique masacre y muerte sino también contra el colonialismo mental, verbal y en nuestra vida diaria.

Asimismo no es conveniente decir: el indio es bueno y el blanco es malo, por lo mismo no soy indianista, y hemos generado un pensamiento que lo hemos venido a llamar katarista. La condición del ser humano es una realidad ambivalente y no podemos afirmar que el europeo es malo y lo andino es bueno, o al revés, el europeo es la bondad absoluta y el indio, natural o aborigen es un animal; y después, descubriendo que no era un animal, que era humano pero poseído por los demonios; entonces venían los curas para sacar los demonios de las almas de los indígenas porque sino se quedaban sin trabajo.

Así como hoy estamos en contra del Quinto Centenario en sentido de celebración mañana y pasado mañana estaremos contra cualquier acto colonialista.

En Bolivia también existe una izquierda colonial. Resulta que en nuestro país el marxismo tiene medio siglo de vida y recién han descubierto que en su país hay indios. Este descubrimiento también deberían festejarlo: los cincuenta años del descubrimiento de los indios en Bolivia. Entonces, tenemos que descolonizarnos a todo nivel. La marcha por el Territorio y la Dignidad también ha descolonizado a los aymaras y quechuas. No tenemos derecho a ser anticolonialistas solamente hacia un lado y ser colonialistas con los pueblos amazónicos; seamos plenamente anticolonialistas no solamente en la vida política sino también en nuestra vida familiar. Si nos hemos ganado muchos enemigos es simplemente por nuestra insistencia en ser anticolonialistas en toda la dimensión de la palabra.

No estoy de acuerdo con hacer un balance de los quinientos años solamente mirando la historia pasada, considero que este es un problema contemporáneo. La causa de la miseria y pobreza de este país y de nuestros pueblos es justamente esta historia de cinco siglos. Este es un problema no solamente de los indígenas sino sobre todo es un problema de lo boliviano. Es el problema básico de la identidad de nuestros pueblos indígenas y no indígenas, porque ya no estamos en 1492 o 1532, estamos en 1992

y si somos consecuentemente kataristas no debemos calcar simplemente sus objetivos y métodos sino adecuarlos a las condiciones históricas de hoy. Quienes logremos entender y desarrollarlo anterior tendremos éxito, quienes no, nos quedaremos simplemente en el testimonialismo.

Si bien son importantes los quinientos años también resulta importante pensar en el año 501, es así que vamos a poder ver la persistencia de las actitudes colonialistas o anticolonialistas, por ejemplo de España. Veremos si el interés por hispanoamérica continúa el año de 1993, sino simplemente nos sentiremos utilizados, sobre todo los gobiernos latinoamericanos que habrán aparecido como invitados a un «show» ajeno. En este sentido debemos distinguir, sin embargo, que ciertos gobiernos han sabido aprovechar las pesetas, y no sólo gobiernos sino también los indios. Sin embargo en el gobierno boliviano -con disculpas de los que son católicos- apenas se han dedicado a hacer refaccionar capillitas, eso está bien pero hay cosas más importantes; sucede lo propio cuando se habla de ecología, se piensan en caimanes y loritos y no se piensa en la gente. Se habla de quinientos años y se piensa en la capilla colonial, el cuadrito colonial pero no importa la gente. El problema básico de la ecología es el ser humano y el problema del Quinto Centenario es también humano. Nuestros brillantes intelectuales solamente se preocupan de refaccionar capillitas, esa es la chatura de esta élite colonialista, aunque con sus excepciones.

La nueva máscara del Quinto Centenario es el mestizaje. Actualmente se ha inventado un cuento: después de cinco siglos ya no hay indios puros, tampoco hay blancos puros, todos son mestizos; la teoría del mestizaje es tremendamente etnocéntrica y colonialista. Toda cultura se mestiza, los aymaras de hoy no somos cien por ciento aymaras, nuestro sistema de numeración no es cien por ciento aymara, lo quechua tiene también mucho de aymara y mucho de puquina. Es decir, el mestizaje no es una novedad, pero una cosa es el mestizaje a nivel horizontal y otra cosa es el mestizaje a nivel vertical y violento. Un aymara puede casarse con un criollo y tener hijos medio aymaras y medio criollos, pero resulta peligroso decir, cuando un blanco y una india o una blanca y un indio se casan, que ya no hay ni indios ni blancos, somos mestizos. Este es el mensaje peligroso del discurso iberoamericanista, hispanoamericanista o latinoamericanista. Debemos construir la unidad respetando lo diverso. En el mundo andino no hay blanco ni negro, el mundo andino es básicamente el mundo de lo gris. Hay mestizaje pero no es un mestizaje excluyente, tomemos como ejemplo la teoría del «tinku».

Si para algo sirve este Quinto centenario debería ser para llegar por lo menos a la rodilla, sino a los tobillos, de nuestros héroes; es decir, merecer la historia que nos han legado con un alto grado de responsabilidad y consecuencia.

gente que ataca duramente a España y con su silencio defiende el genocidio de América del Norte. Si somos coherentes atacemos todo el colonialismo. Pero no es justificativo decir: «si los aymaras también han conquistado a los Urus». La pequeña diferencia es que los aymaras no han hecho ningún acto de celebración de ningún centenario de opresión de los Urus; que los quechuas han realizado conquistas se puede comprobar pero nunca han hecho cuatro o cinco siglos de festejo de esta conquista con cualquier otro nombre: «la quechuización de los andes»; es que hay un problema colonial detrás. Por tanto, tenemos que luchar contra todas las formas de colonialismo y no sólo el que signifique masacre y muerte sino también contra el colonialismo mental, verbal y en nuestra vida diaria.

Asimismo no es conveniente decir: el indio es bueno y el blanco es malo, por lo mismo no soy indianista, y hemos generado un pensamiento que lo hemos venido a llamar katarista. La condición del ser humano es una realidad ambivalente y no podemos afirmar que el europeo es malo y lo andino es bueno, o al revés, el europeo es la bondad absoluta y el indio, natural o aborigen es un animal; y después, descubriendo que no era un animal, que era humano pero poseído por los demonios; entonces venían los curas para sacar los demonios de las almas de los indígenas porque sino se quedaban sin trabajo.

Así como hoy estamos en contra del Quinto Centenario en sentido de celebración mañana y pasado mañana estaremos contra cualquier acto colonialista.

En Bolivia también existe una izquierda colonial. Resulta que en nuestro país el marxismo tiene medio siglo de vida y recién han descubierto que en su país hay indios. Este descubrimiento también deberían festejarlo: los cincuenta años del descubrimiento de los indios en Bolivia. Entonces, tenemos que descolonizarnos a todo nivel. La marcha por el Territorio y la Dignidad también ha descolonizado a los aymaras y quechuas. No tenemos derecho a ser anticolonialistas solamente hacia un lado y ser colonialistas con los pueblos amazónicos; seamos plenamente anticolonialistas no solamente en la vida política sino también en nuestra vida familiar. Si nos hemos ganado muchos enemigos es simplemente por nuestra insistencia en ser anticolonialistas en toda la dimensión de la palabra.

No estoy de acuerdo con hacer un balance de los quinientos años solamente mirando la historia pasada, considero que este es un problema contemporáneo. La causa de la miseria y pobreza de este país y de nuestros pueblos es justamente esta historia de cinco siglos. Este es un problema no solamente de los indígenas sino sobre todo es un problema de lo boliviano. Es el problema básico de la identidad de nuestros pueblos indígenas y no indígenas, porque ya no estamos en 1492 o 1532, estamos en 1992

y si somos consecuentemente kataristas no debemos calcar simplemente sus objetivos y métodos sino adecuarlos a las condiciones históricas de hoy. Quienes logremos entender y desarrollar lo anterior tendremos éxito, quienes no, nos quedaremos simplemente en el testimonialismo.

Si bien son importantes los quinientos años también resulta importante pensar en el año 501, es así que vamos a poder ver la persistencia de las actitudes colonialistas o anticolonialistas, por ejemplo de España. Veremos si el interés por hispanoamérica continúa el año de 1993, sino simplemente nos sentiremos utilizados, sobre todo los gobiernos latinoamericanos que habrán aparecido como invitados a un «show» ajeno. En este sentido debemos distinguir, sin embargo, que ciertos gobiernos han sabido aprovechar las pesetas, y no sólo gobiernos sino también los indios. Sin embargo en el gobierno boliviano -con disculpas de los que son católicos- apenas se han dedicado a hacer refaccionar capillitas, eso está bien pero hay cosas más importantes; sucede lo propio cuando se habla de ecología, se piensan en caimanes y loritos y no se piensa en la gente. Se habla de quinientos años y se piensa en la capilla colonial, el cuadrito colonial pero no importa la gente. El problema básico de la ecología es el ser humano y el problema del Quinto Centenario es también humano. Nuestros brillantes intelectuales solamente se preocupan de refaccionar capillitas, esa es la chatura de esta élite colonialista, aunque con sus excepciones.

La nueva máscara del Quinto Centenario es el mestizaje. Actualmente se ha inventado un cuento: después de cinco siglos ya no hay indios puros, tampoco hay blancos puros, todos son mestizos; la teoría del mestizaje es tremendamente etnocéntrica y colonialista. Toda cultura se mestiza, los aymaras de hoy no somos cien por ciento aymaras, nuestro sistema de numeración no es cien por ciento aymara, lo quechua tiene también mucho de aymara y mucho de puquina. Es decir, el mestizaje no es una novedad, pero una cosa es el mestizaje a nivel horizontal y otra cosa es el mestizaje a nivel vertical y violento. Un aymara puede casarse con un criollo y tener hijos medio aymaras y medio criollos, pero resulta peligroso decir, cuando un blanco y una india o una blanca y un indio se casan, que ya no hay ni indios ni blancos, somos mestizos. Este es el mensaje peligroso del discurso iberoamericanista, hispanoamericanista o latinoamericanista. Debemos construir la unidad respetando lo diverso. En el mundo andino no hay blanco ni negro, el mundo andino es básicamente el mundo de lo gris. Hay mestizaje pero no es un mestizaje excluyente, tomemos como ejemplo la teoría del «tinku».

Si para algo sirve este Quinto centenario debería ser para llegar por lo menos a la rodilla, sino a los tobillos, de nuestros héroes; es decir, merecer la historia que nos han legado con un alto grado de responsabilidad y consecuencia.