

0007-107

TERITORIO INDIGENA SIRIONO



PROYECTA
RESERVA
FAUNISTICA

QUE
SIRI

805

JU

SIATO

CABAR

VILLA
SPANZER

REUNION ANUAL DE ETNOLOGIA 1993

NACIONES Y PUEBLOS ORIGINARIOS, ECOLOGIA Y MEDIO AMBIENTE

Tom II

SERGE: Anales de la Reunion Anual de Etnologia
MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFIA Y FOLKLORE

003400 ✓

REUNION ANUAL DE ETNOLOGIA 1993

26, 27, 28 y 29 octubre de 1993



TOMO II

Serie Anales de la
Reunión Anual de Etnología

MUSEF
La Paz, Bolivia
1994

EJECUTIVOS DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

DIRECTORIO

Lic. Enrique Montaña
Lic. Juan Antonio Morales
Lic. Juan Medinaceli
Lic. Fernando Aguirre

Lic. Fernando Candia C.
Lic. Grover Gutiérrez E.
Lic. Javier Cachi V.
Lic. Jaime Coronado S.
Lic. Alberto Loayza F.
Lic. Renato Vildoso
Lic. Fernando Loayza
Lic. Eduardo Navarro
Lic. Carlos Benavidez
Sra. Paula Aramayo de
Paz Soldán
Lic. Gonzalo Riveros T.
Sr. Dionicio Velasco
Lic. Guido Ponce

PRESIDENTE
GERENTE GENERAL
GERENTE DE AUDITORIA INTERNA
GERENTE DE ADMINISTRACION
GERENTE DE CONTABILIDAD
SUBGERENTE SERVICIOS GENERALES
SUBGERENTE RECURSOS HUMANOS
SUBGERENTE ASUNTOS TECNICOS
SUBGERENTE DE CONTADURIA

JEFE DE DEPARTAMENTO REPOSITORIOS CULTURALES
SUBGERENTE DE SISTEMAS
JEFE DE DEPTO. FORMULACION Y CONTROL PRESUPUES-
TARIO
JEFE DE DEPARTAMENTO CONTROL DE OPERACIONES

SEMINARIO 3: SOCIOLOGIA RURAL



ROL DE LOS JILAQATAS-MALLKUS EN EL AYLLU-MARKA

Lic. Simón Yampara

INTRODUCCION

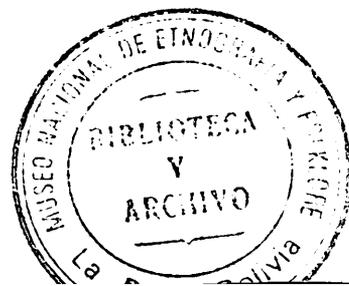
La década de los años 80 se caracterizó por la Perestroika y los derrumbes, tanto del Muro de Berlín como de los paradigmas teóricos, destapando de esta manera los pensamientos logocentristas, mercantilistas y utilitaristas, que gravitaron a partir del capital, la mundialización y el juego del mercado, donde todo era reducido a una simple "mercancía".

En cambio, la década de los 90, si bien enfrenta los efectos del anterior proceso, tiene una peculiaridad para las sociedades antiguas no-capitalistas, llamadas genéricamente "indígenas". Si bien hacen juego al capital, no son capitalistas, como tampoco han sido sojuzgadas por el capitalismo; ellas mantienen muchos de los valores de una autoctonía milenaria, pese a los 500 años de "civilización" logocéntrica y procesos genocidas etnocidas.

Estas sociedades anuncian un nuevo ciclo del Pachakutt'i ascendente, a partir del cual serán reconocidos sus derechos, practicados en un espacio de pluralidad y respeto a la diferencia. Lejos de revanchismos, anuncian el vivir-convivir en tolerancia y diferencia, puesto que ni unidad territorial, ni unidad socio-política quiere decir fusión total, y tampoco separación o atomización, sino más bien una permanente necesidad de retornar a la diversidad.

En este sentido, desde el 12 de Octubre de 1992, los movimientos sociales, las organizaciones sindicales y sobre todo los originarios, retoman y tienen la firme decisión de retornar a las estructuras propias originales. No para negar la historia sino para recoger las raíces y bases, y proyectar la potencialidad del modelo, con capacidad reorganizativa y reproductiva.

Pero preguntémonos en qué consiste ese modelo y cual su raíz histórica. Todos los aymaras, qhishwas, waranis, etc, sabemos que pertenecemos al sistema y cultura andina, pero también sabemos que somos portadores de una cultura milenaria y del pensamiento de las naciones originarias; entonces es necesario ver cómo está estructurado éste, cuáles son sus alcances y limitaciones para luego ver la organización y las autoridades. Es más, esta reflexión tienen como base los cursos, seminarios, encuentros entre las Comunidades, los Ayllus, y las Markas Kurawara de Pakajaqis, Kurawara de Qarangas, Totoras, Qallapa, y los Machaqas; de estos espacios hemos aprendido, lo que en este trabajo compartimos.



2. EL AYLLU-MARKA: Un modelo de organización propia

Toda sociedad y espacio cultural tiene su modelo de organización. En este sentido, el código social andino, constituye su modelo en base a la estructuración del Ayllu y la Marka, que son parte del recorrido de la Praxis Social Andina, forjada y construida por Aymaras-Qhishwas. Es decir, tenemos que partir del recorrido histórico estructural de este modelo, que constituye una construcción magistral a partir de la vida, las leyes naturales y la cosmovisión andina. Tenemos que dejar de lado las reducciones coloniales tanto de estructura como de pensamiento de esas leyes, que no sólo han hecho daño a los aymaras, sino también a la sociedad del sistema republicano. Es el caso del ayllu, que no se puede entender como horda, gens o familia, puesto que es algo más que eso; tiene que ver con la organización socio-territorial, con la estructura de la sociedad, con el cosmos y la naturaleza.

2.1. Las Parcialidades del Jaqi en el Ayllu.

Cuando hablamos del concepto que representa la palabra aymara Jaqi, se lo hace sin diferenciar el género, sino más bien en referencia a la pareja en sí, vale decir Chacha-Warmi (Marido-Mujer), o sea, la confluencia de dos fuerzas, dos parcialidades que hacen una totalidad parcial que es la familia. Estas parcialidades, no solo que armonizan las contradicciones, sino que son similares a otras familias y emulan el cosmos y la naturaleza, a través de encuentro, los "tinquus", ceremonia ritual que da sentido a la vida.

Estas parcialidades son las que, al organizar el espacio socio-territorial de los ayllus y la marka, se denominan Urin-Aran, Maasaya-Alaasaya, Alaxa-Manqha, Araxa-Aynacha, Jalsu-Jalanta. Esta parcialidad hace que hayan ayllus de Maasaya/Urin y Ayllus de Alaasaya/Aran, pero ambos no solo se mueven en un espacio de desdoblamiento, sino se emulan-estimulan como parejas, ejerciendo su pertenencia y diferenciación en relación a la Marka, lo que en el sistema de organización de las sociedades capitalistas llamarían la competencia.

En este caso no es competencia, sino más bien emulación de las parcialidades, para dar coherencia y sentido a la totalidad de la marka; tal es así, que los ayllus se desdoblan en sayañas y aynuqas, y las markas en ayllus del Maasaya/Urin y Ayllu de Alaasaya/Aran. Este desdoblamiento no tendría coherencia ni importancia sino supondría la articulación, interactuación y emulación entre ambos. Lo mismo que en una pareja, la emulación tiene sus propios espacios de acción: el chaupi, el tingu, la chaxwa y la luchiya, espacios de confrontación de fuerzas adversas, armonización y emulación de las parcialidades, dando coherencia y sentido al desarrollo de la marka, estos a su vez a los suyus, hasta llegar a la estructura mayor del pusi-suyu.

En este sentido, las parcialidades, desarticuladas y aisladas, son como una pareja divorciada

que buscará siempre el pareamiento y la complementariedad de la parcialidad. El ayllu-marka no es más que la reproducción social de las fuerzas de las achachilas y las bondades de la Pachamama de una manera comunitaria, entre los elementos socio-culturales, territoriales, económicos y políticos.

2.2. La Sayaña-aynuqa en el ayllu

La organización socio-territorial del ayllu tiene también una doble dimensión: la sayaña en tanto posesión y usufructo familiar privado, y la aynuqa como posesión y usufructo comunitario; lo que nos muestra que cada ayllu armoniza, articula y cohesionan, tanto intereses privados como comunitarios.

Equilibrar ambos intereses es una de las funciones del ayllu.

El ayllu como modelo, tiene dos pilares que tienen que ver con intereses privados e intereses comunitarios; la desarticulación de esos factores hace que el ayllu se desestructure, en función de otros intereses.

En este sentido, la propiedad es estrictamente comunitaria. Por eso, para tener el derecho a la posesión y usufructo tanto de la sayaña como de las aynuqas, las personas o miembros de la familia tienen que pertenecer primero al ayllu; deben además cumplir con una serie de obligaciones para ejercer sus derechos en el territorio del ayllu. Este principio es totalmente contradictorio con la legislación de la Reforma Agraria, en la cual se pregona que "la tierra es de quien la trabaja". este principio ha sido aplicado en las comunidades (resultado de los repartimientos coloniales) y en los sindicatos agrarios.

En cambio en el ayllu, como hemos dicho, son las familias las que pertenecen al territorio del ayllu, para poseer y usufructuar la tierra y el territorio y ejercer derechos sobre ella, pero en emulación y convivencia permanente con y entre ellas. Los ayllus y las organizaciones originarias hoy por hoy pregonan ese principio de la pertenencia al territorio del ayllu. Por eso, se piensa reestructurar las comunidades (jathas) y los ayllus con estos principios.

Por otro lado, la sayaña y la aynuqa son parte de la tecnología andina; al ser espacios territoriales privados y comunitarios tienen que ver con la producción y con las técnicas o formas de uso del territorio en la producción. Todos sabemos que la práctica de la agricultura a 4.000 m.s.n.m. comporta muchos riesgos climáticos, vale decir heladas a destiempo, granizadas y sequías periódicas.

Este régimen no es nuevo; sin embargo han variado las condiciones agro-ecológicas y medio ambientales, por la aplicación de políticas de saqueo y depredación de los recursos



naturales, como la erosión territorial. Aquí se constata la contraposición de políticas del capital vía Estado y las políticas originarias de los ayllus y las marcas andinas.

Para enfrentar estos riesgos climáticos, los ayllus y las marcas hacen el usufructo del espacio territorial, a través del sistema de aynuqas, cuya rotación y uso está en función de la observación rigurosa de la naturaleza, la prognosis y el diagnóstico climático, el proceso de articulación y rearticulación de la "biomasa del ecosistema". Todo esto se complementa y confirma con la interpretación de sueños de los propios agricultores, los qamanas y la lectura de la hoja de coca a cargo de los "amautas pachasarayiris". Con estos elementos se determina que las aynuqas del ayllu se usen en un determinado año agrícola, vale decir tierras purumas, intermedias o qallpas, tierras a secano, húmedas o relativamente húmedas. Por otra parte, la siembra se realiza en tres instancias diferidas: Nayra-Sata, Taypi-Sata y Qhipa-Sata (siembras adelantada, intermedia y retrasada) como estrategia para reducir los riesgos.

Para precisar esa siembra diferenciada, se determina la geología física y la nomenclatura del suelo, lo que se llamaría aproximadamente la edafología taxonómica de suelos. Se clasifican los suelos en arcillosos, arenosos, limosos, pedregosos, (mayqa, challa, chaxwa, ñiqi, luma, pampa), lo cual permite prever la siembras adelantada, intermedia y retrasada.

La articulación de estos tres niveles, la adecuación y precisión de esos elementos, dan como resultado una buena producción, asegurando no solo la reproducción del próximo año agrícola, sino, sobre todo da seguridad alimenticia, el mantenimiento de la cohesión social y cultural-ritual y la reafirmación de la estructura del ayllu.

En este sentido, la sayaña, al tener una significación privada, expresa la residencia principal de las familias del ayllu. Allí está ubicada la vivienda principal y los establos de los ganados, samires, como elementos protectores de la familia del ayllu. La Aynuqa es el espacio territorial de usufructo relativo de producción agrícola-pecuaria comunitaria que se usa en función de la prognosis climatológica. Esta tiene también una jerarquía de protectores ritual-espirituales del ayllu en función a su ubicación en las parcialidades de la marka. Esto tiene que ver con la tecnología de la producción y la vida comunitaria del ayllu y la marka.

Este complejo sociocultural y ritual de las comunidades se ha perdido y desestructurado merced al proceso de migración rural, perdiéndose los mecanismos de control de la población y el ejercicio del poder político.

3. AUTORIDADES SOCIO-POLITICAS DEL AYLLU-MARKA

Como hemos indicado en los párrafos iniciales, los ayllus y la marka, al ser un código social y

un modelo de sociedad, están estructurados con todos los elementos que dan cohesión y consistencia a la dinámica de este modelo. Hemos dicho que las parcialidades y el desdoblamiento de la marka ubican a los ayllus en su pertenencia espacial y parcial a una totalidad que da sentido a la dinámica estructural; el encuentro de las parcialidades se traduce en “Chaupi”, tinqu, chaxwas de emulación y armonización entre las parcialidades de la marka, pero no hemos dicho aún quién dirige o quiénes son las autoridades político-administrativas, cómo asumen y ejercen esa autoridad, así como cuál el alcance y las limitaciones de la misma.

3.1. Jilaqata en el ayllu

Sabemos que las parcialidades del ayllu son dirigidas por una autoridad política. Esa autoridad surge por turno y consenso del mismo ayllu; el jiliri, textualmente “mayor” o “hermano mayor”, es la autoridad que ejerce los cargos menores y goza del reconocimiento de las familias del ayllu. La palabra “jilaqata”, es la composición de dos palabras aymaras: jila, que significa textualmente hermano mayor, pero también sobresaliente, y qata/traducida como todo, grupo/conjunto, situación/estado territorial en el tiempo. En este sentido, jilaqata es el hermano mayor del conjunto de las familias del ayllu. En otras palabras es la autoridad política designada y consagrada por las parcialidades de las familias del ayllu.

4. MODELO RECUPERADO

A pesar de haber cierta diversidad de denominaciones y enfoques entre las nociones de comunidad (jatha) y ayllu, en las parcialidades de la marka y del ayllu, se tiene un modelo recuperado cuya sistematización referencial preponderantemente es recogida de las zonas del altiplano ya mencionadas, donde se ha trabajado. A continuación se resume el mismo en los incisos A, B y C de los cuadros siguientes.

MODELO DE ORGANIZACION AYLLU-MARKA

A) EL MODELO RECUPERADO

- El modelo-recuperado en base a los ayllus y marcas existentes en los territorios de trabajo.
- El ayllu es un modelo de sociedad, ideado y creado a partir de la práctica de vida Jaqi.
- El ayllu sin la marka, no existe, ni la marka sin los ayllus (sinónimo de la pareja, varón-mujer)
- El ayllu marka es la reproducción social, política, económica y cultural, base de los pueblos y naciones originarias.
- La Marka tiene dos parcialidades: abajo (Maasaya) y arriba (Alaasaya), _ indican Norte y Sur; en ellas cada parcialidad tiene su autoridad: uno, el Mallku de Maasaya y el otro el Mallku de Alaasaya, que son autoridades de la marka. Pero generalmente hoy se presenta uno solo, y el otro no aparece.
- El mallku de Maasaya coordina con los mallkus de los ayllus de su parcialidad, y el mallku de Alaasaya igualmente coordina con los mallkus de esa parcialidad.
- El ayllu: lo mismo tiene dos parcialidades espaciales: donde sale el sol o abajo (Urinsaya), y donde entra el sol o arriba (Aransaya); ambos parecen indicar mas al Este-Oeste; donde cada parcialidad tiene una autoridad el mallku de Urinsaya y el mallku de Aransaya, que se turnan cada cierto período, representando al ayllu. En este sentido, generalmente hoy se presenta uno solo.
- El mallku de Urinsaya coordina con los jilaqatas de su parcialidad, y _
- El mallku de Aransaya igualmente con los jilaqatas de su parcialidad.
- El jatha: No tiene ninguna parcialidad: su autoridad es el jilaqata.
- Que en algunas regiones reciben la denominación de tamanis e incluso awatiris, como en las regiones de Sajama, Totorá, Karangas.
- Se advierte que jatha se conoce como la comunidad.

B) ROL DE JILAQATAS Y MALLKUS EN EL MODELO AYLLU-MARKA!

- Del Jilaqata:

Hermano mayor de un conjunto de familias

Jila-mayor; aq'ata-reproducido

El mayor reproducido para las familias

Lo sobrado-jilaqata para ser autoridad de los vástagos-jatha.

El jilaqata y su mama jilaqata efectúan la muyta o recorrido de las familias, viendo sus problemas u orientaciones sociales y también supervisa los trabajos de chacra, cría de animales, tejidos e hilados; participa de las fiestas rituales y ceremonias comunitarias. Vela por el uso y la distribución de tierras y semillas. Tiene un poder civil sobre la población comunitaria.

Tiene un acompañamiento como Ulaqa:

Jilaqata de la Jatha con su Ulaqa
Qamana, K'ampu, Qamachi, Yatiri, Qulliri

Los cuales en muchos lugares, aunque existen, no están estructurados

- Del Mallku

Autoridad superior de una marka, o autoridad del ayllu

Mallqi-retoño, Mallqi-especie de cactus

Mallqi-deidad, protector de los Ayllus y por antonomasia Mallku-condor, ave superior de las grandes alturas.

El mallku hace la representación frente a otras marcas o ayllus, conjuntamente con su compañera la Mama-T'alla; dirige y convoca a los jilaqatas para los trabajos de coordinación, acordar acciones de consenso en obras (sedes, centros, canales, caminos, puentes, atajos, escuelas), que benefician a los jathas (comunidades) y por tanto a los ayllus.

En esta función el Mallku tiene acompañamiento como:

Mallku de la marka con su ulaqa	Mallku del ayllu con su ulaqa
Amautas Mallkus de los ayllus	Amautas Jilaqatas de los jathas

Aunque en otros no existen amautas, otros entienden a los mismos, como Mallkus o Jilaqatas. Estructura variable, que en algunas Comunidades o ayllus no identifican al Ulaqa.

¿QUIENES SOMOS?

Los integrantes del ayllu Sartañani somos de raíces básicamente aymaras y de origen de diferentes comunidades del Departamento de Oruro, con enfoques y perspectivas en el marco de la reivindicación y reafirmación de los valores sociales y culturales aymaras.

Partiendo de preocupaciones comunes y de una profunda reflexión sobre el proceso de deculturación y debilitamiento de los ayllus de la zona de Jach'a Karanka, producto del accionar del Estado y la sociedad boliviana en el transcurso de los 500 años, más acentuado en los últimos tiempos es que asumimos una acción concreta como sujetos de nuestra historia, dentro de un concepto de autodeterminación.

¿COMO FUNCIONAMOS?

En el contexto antes señalado es que asumimos la práctica de formas organizativas aymaras al interior del ayllu Sartañani, trasuntando estos contenidos, formas y lógicas de acción también hacia afuera, por lo que nos consideramos como instrumentos y parte de los carangueños, sometiéndonos a sus decisiones colectivas. En este entendido funcionamos de manera independiente sin personal ni recursos financieros externos -hasta ahora a base de trabajo voluntario y de mística- bajo el ritmo y la lógica aymara.

Las expresiones políticas al interior del ayllu son el Cabildo, que articula la participación horizontal dentro de los rasgos culturales de la zona Karangas y los cargos de Jilaqata y Jiliri como sistema de autoridad y representatividad rotatoria posibilitan la asunción de este papel de todos y cada uno de sus miembros.

PACHAMAMAXA TIPUSA. IQHURQHI MARKA

Los resultados de la investigación realizada por el ayllu Sartañani nos señalan, que la colonización española y el neocolonialismo contemporáneo afectaron a las estructuras organizativas, socio-espaciales y culturales de Qhurqhi Marka enormemente; sin embargo, a pesar de ello, muestra la persistencia aymara. Es así que se llegó al cuestionamiento de los conceptos de "desarrollo", "progreso", "integración" y "modernización", que consideramos mitos que corresponden a lógicas e iniciativas ajenas y exteriores y forman parte de las imposiciones de la sociedad nacional para la reproducción del sistema político criollo.

Pachamamaxa tipusiwa, enunciado por un comunario, es la expresión de la percepción aymara del conjunto de factores desestabilizadores y desestructuradores que rompen la armonía y el equilibrio de la lógica aymara, expresando además que en la actualidad tiende a perder vigencia la estrecha vinculación y proyección del presente con el pasado y el futuro. Pensamos que ésta expresión conjuntamente con otras al margen de nuestras interpretaciones se constituyen en espejos donde se reflejan las contradicciones y choques culturales en todos los niveles de la vida de los comunarios de Qhurqhi Marka.

En la lógica aymara caranguña la comunicación se encuentra articulada en toda la vida social y cultural, donde juega un papel fundamental la esfera ritual-religiosa.

ECOLOGIA Y DEMOGRAFIA

Lo más preocupante de la situación demográfica de Qhurqhi Marka lo constituye el factor de la fuerte migración, que tiende a afectar cada vez más al sistema de parentesco y también a la organización del trabajo y a la circulación de conocimientos y tecnologías adecuadas a la difícil ecología de la región, todo lo cual constituye la sustancia mínima para la reproducción de la organización social tradicional, y la base material y cultural sobre la que se asienta el ayllu, cuya vigencia se halla estructuralmente cada vez más debilitada.

Asimismo la migración constituye uno de los principales factores de penetración de un sistema valores urbano-occidental que privilegia hábitos y modos de convivencia muy ajenos a la personalidad histórica y cultural aymara, disfuncionales con los métodos agrícolas y de organización del trabajo que contribuyeron en el pasado a un alto grado de eficiencia y productividad de la economía de ésta y otras regiones del altiplano andino.

ORGANIZACION ECONOMICA

Todo el conjunto de aspectos tratados en el contexto de organización económica de Qhurqhi Marka nos muestran claras evidencias de la erosión del corpus de conocimientos tradicionales (manejo ritual, conocimiento íntimo del medio ambiente, tecnologías andinas) y lo que es mucho más grave aún de los mecanismos de su socialización y reproducción (sistema de reciprocidad y muchos sistemas comunales y rituales que tienen que ver con la producción). La aceleración de este proceso, por los indicadores mencionados, se da a partir de la década del 60, momento en que los factores externos de interferencia confluyen casi simultáneamente y rompen la cadena y la articulación interna de la estructura productiva de los ayllus. Esto condujo a las consecuencias no controladas de las sequías de principios de la década del 80, ocasionando una fragmentación de las prácticas agropecuarias con respecto a otras prácticas (como la ritual) con las que antes constituían una integridad.

Otro aspecto central de la desestructuración de la organización económica de los ayllus de Qhurqhi Marka se manifiesta en la desarticulación del concepto territorial aymara, y su

sustitución por una estructura parcelaria que contribuye a profundizar la crisis de la producción agropecuaria y la desmovilización cultural y económica de los pobladores de la región.

ORGANIZACION SOCIAL

Siendo la estructura marka-ayllus un sistema socio-étnico-cultural, cohesionado fundamentalmente por elementos ideológicos y religiosos compartidos, se ha visto que todo ese sistema ha sido debilitado gradualmente en su columna vertebral por la penetración cada vez más fuerte de formas organizativas occidentales, que tratan de imponer sus propias lógicas, incluso en forma competitiva y coercitiva. Estas lógicas, al ser en muchos casos incompatibles con las formas de organización aymara, tienden a desarticular y atomizar estas últimas.

En Qhurqhi Marka, el sistema tradicional de poder aymara se ha desequilibrado, debido a que se han anulado sus elementos centrales, que son la representación de las parcialidades a través del jilaqallu, el peso del jilaqata en el sistema político y el funcionamiento del Cabildo como instancia de convivencia y relacionamiento horizontal, con fuertes contenidos étnicos y simbólicos.

Los mecanismos más importantes de desestructuración que estas transformaciones implican son fundamentalmente dos: la separación y desarticulación entre lo político y lo ritual, y el deterioro de los sistemas de representatividad aymara expresados en el sistema de cargos tradicionales. A este resultado han contribuido históricamente, tanto la penetración del sistema administrativo estatal, como el influjo de las distintas religiones occidentales, sindicales, instituciones de desarrollo y partidos políticos. En todos estos casos se evidencia el funcionamiento de un supuesto implícito: la superioridad de la cultura occidental sobre la cultura aymara, y el alto valor atribuido a los conceptos de "modernización", "urbanización" y "desarrollo", que forman parte de la cultura dominante y que conspiran permanentemente contra el sentido de dignidad, autonomía e igualdad implicados en la organización andina tradicional.

VIDA CULTURAL

La cohesión ideológica de Qhurqhi Marka está sustentada fundamentalmente por sus expresiones simbólicas de identificación y, por una intensa actividad ritual que se extiende a lo largo de un calendario ritual estrechamente relacionado con el calendario agrícola y pecuario.

Todas estas prácticas ideológicas y culturales se ven minadas por un sistema de valores extraño, que imponen el estado y otros agentes externos, quienes en un proceso cada vez más agresivo tratan de secularizar los comportamientos de los habitantes y de sustituir las prácticas rituales y las expresiones simbólicas propias de la cultura aymara, conduciendo todo ello a la destrucción sistemática de elementos más importantes para la reproducción de la organización socio-étnicocultural en su totalidad, que se plasma en la identidad religiosa y cultural de la

marka. Indicadores de este proceso de destrucción, como hemos visto, son la desarticulación de la fiesta de Guadalupe y de los espacios rituales y simbólicos, que antaño cohesionaban a la gente de la marka, tanto en rituales familiares (la k'illpha) como en rituales colectivos a nivel de ayllus o marka.

AGENTES EXTERNOS

Como hemos visto, todo el conjunto de los agentes que hemos llamado externos, unos en mayor grado que otros, cumplen papeles y funciones que causan efectos contundentes en la desestructuración de Qhurqhi Marka y sus ayllus, debido a que tienden a la eliminación de elementos centrales de la cohesión en todos los niveles de la vida social en Qhurqhi Marka, sobre todo en las prácticas culturales y religiosas.

Desde la perspectiva de la revalorización y afirmación cultural, tecnológica y organizativa de lo andino como punto de partida para el fortalecimiento y renovación de los ayllus y la marka proceso que tendrá que brindar salidas a la desmovilización productiva, la crisis demográfica y la dependencia económica, la presencia de estos agentes resulta incompatible con tal perspectiva, puesto que responde a otras estructuras de pensamiento y lógicas de acción, de contenido por lo general etnocéntrico. Con ello, se erosiona el potencial organizativo y tecnológico que podría servir de base a un genuino proceso de autodesarrollo campesino (aymara).

LA COMUNICACION EN QHURQUI MARKA

En los capítulos anteriores se ha podido identificar interferencias en todos los niveles del sistema tradicional de organización social, económica y comunicacional de Qhurqhi Marka, expresadas en los siguientes aspectos:

- El debilitamiento físico de las estructuras de parentesco y de los ayllus, que introduce drásticas rupturas y distorsiones en los procesos, sujetos y contenidos de la comunicación, debido principalmente a la fuerte emigración y al fenómeno cultural de los residentes.
- La pérdida del corpus, de conocimientos tradicionales y la anulación de sus mecanismos de reproducción, principalmente debido a la sistemática reducción de los niveles de comunicación ritual y a la pérdida de autonomía en la toma de decisiones, por la acción de ONGs y otros agentes externos.
- El debilitamiento de los elementos ideológicos cohesionadores de la marka, por la desestructuración física, del espacio comunicativo, simbólico y ritual en el taypi.

El desequilibrio y subordinación de la estructura de poder, por la anulación parcial del sistema político aymara de Qhurqhi y la desarticulación entre lo político y lo ritual, que

afecta directamente a las instancias de reproducción de la vida social y desvaloriza además a sus protagonistas.

De entre la multiplicidad de factores a los que puede atribuirse la crisis social, económica, política y comunicacional que vive la sociedad tradicional de Qhurqhi Marka, se ha identificado la interferencia de agentes externos como causa principal para todos estos procesos, a través de los cuales se destruye sistemáticamente la circulación de conocimientos, tecnologías y saberes, quedando roto por ende, el proceso de comunicación y reproducción cultural.

Todos estos factores, por su carácter etnocida-genocida, apuntan a la anulación y desmovilización de toda la estructura coercitiva anterior, apuntalada en torno a Qhurqhi Marka, como taypi (centro) territorial, social, simbólico y comunicacional.

“PARA APRENDER A LEER Y ESCRIBIR IDIOMAS NATIVOS, SE PRECISA ANTES SABER HABLAR Y COMPRENDER LAS LENGUAS ABORIGENES DEL TAWANTINSUYO”

“Arunakasana salta chimpunakapa ullaña-qilqaña yatiqañatakixa,
nayraqataxa arunakasa parlaña, amayuñawa wakisi PUSISUYPACHANA”
¡AJALLI ACHACHILANA THAKHIPARU SARTAÑANI¡



MUSICA, INSTRUMENTOS MUSICALES, DANZA Y VESTIMENTA DEL CARNAVAL CALCHEÑO (PROVINCIA NOR CHICHAS - CANTON DE CALCHA COMUNIDAD CHALAVI)

Estudiantes de la Universidad Autónoma Tomás Frías, Facultad de Artes - Carrera de Música: Marizol Ugarte Terán, Celia Flores Delgado, Cristina Ala Flores, Marcos Clemente Jancko, Omar Laime Paredes, Elida Caviedez Cardoso, Erlinda Zegarra Choque, Paulina Vidaurre Cazón.

INTRODUCCION

Este trabajo ha sido realizado como parte de una práctica de la materia de Etnomusicología de la Carrera de Música de la Universidad Tomás Frías. Se trata solamente de un estudio que necesitaría una mayor profundización en el tema. Los lectores deberán tomar en cuenta que las circunstancias en las cuales se lo ha realizado, eran poco favorables para una adecuada y completa investigación.

Los datos han sido tomados en oportunidad de la Entrada de San Bartolomé o de Chutillos 1993 que se lleva a cabo anualmente en la última semana de agosto. Debemos hacer la siguiente aclaración: dicha entrada se realiza en dos jornadas con diferentes características. Nuestra investigación se ha concentrado en el primer día de la Entrada, en la cual con preferencia se trata de mostrar lo auténtico, invitando a las diferentes provincias.

EL CANTON DE CALCHA-PROVINCIA NOR CHICHAS-DEPARTAMENTO DE POTOSI

La región de Calcha se encuentra en la Provincia Nor Chichas del Departamento de Potosí. En esta región se produce hortalizas, legumbres y una variedad de frutas como la manzana y uva. Por tanto, los pobladores de esta región se dedican principalmente al cultivo, comercializando los productos en las ciudades.

Los idiomas que se practican entre los habitantes de esta región son el quechua y el español.

LA DANZA DEL CARNAVAL CALCHEÑO

Esta danza se practica durante la época del carnaval. Consiste en dos ritmos diferentes, uno netamente alegre y el otro un poco más lento. El número de bailarines que participan en la danza

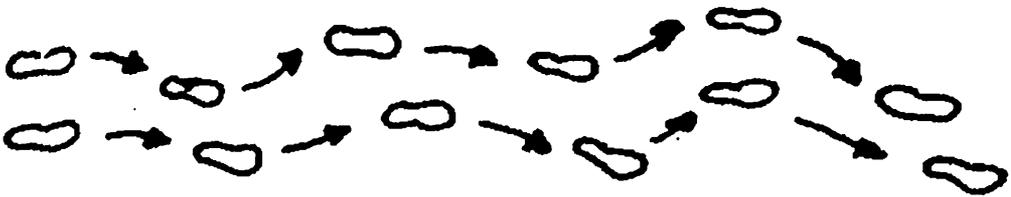
oscila entre 30 y 40 personas (entre hombres y mujeres). Estos pueden ser solteros o casados. Los hombres bailan y tocan su instrumento al mismo tiempo. La coreografía de esta danza esta en función a la música. Es decir que hay una coreografía de tipo alegre y otra de tipo lenta.

Existe una denominación que ellos dan a la coreografía y que es la siguiente: la danza alegre se llama Carnaval, la danza lenta se llama Saripalca. Los pasos y la coreografía del Carnaval calcheño son los siguientes:

1. La coreografía del Carnaval (alegre)(dibujo 1-2)

- Primeramente los bailarines se colocan en dos filas paralelas, cada fila formada primeramente por mujeres y posteriormente seguida por los varones (dibujo 2-fig. 1).
- Encabezando el grupo hay una pareja que realiza pasos propios.
- La primera coreografía la realizan las mujeres en forma de zig-zag, mientras los varones siguen en línea recta. (dibujo 2-fig.2).
- Luego las mujeres se abren por los lados para colocarse detrás de los varones, mientras los varones hacen el zigzag (dibujo 2-fig.3).
- Posteriormente las mujeres vuelven a la posición inicial seguidas por los varones (dibujo 2-fig 4-5)

Dibujo 1: Pasos del Carnaval



Dibujo 2: Coreografía del Carnaval

fig. 1



fig.2



fig.3

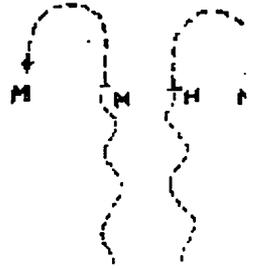
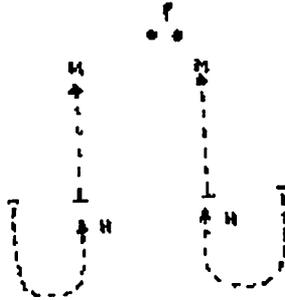


fig. 4



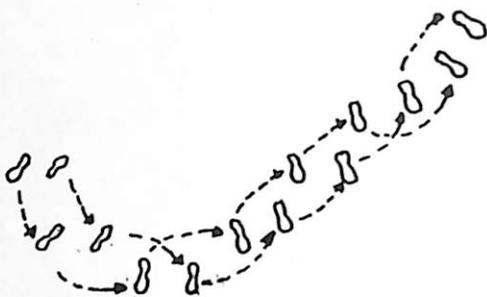
fig.5



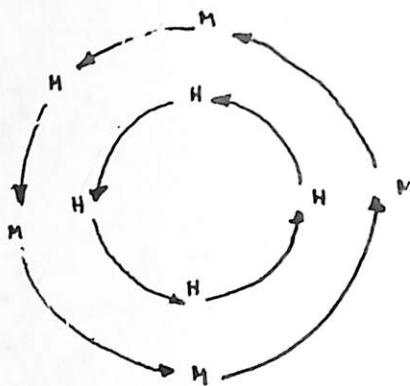
2. La coreografía del saripalca (lento)(dibujos 3-4)

- La coreografía del saripalca consiste en dos círculos dispuestos el uno dentro del otro. El círculo interior está formado por los hombres que tocan su instrumento musical, mientras que las mujeres forman el círculo exterior. Hombres y mujeres siguen el círculo en la misma dirección.

Dibujo 3: Pasos de Saripalca



Dibujo 4: Coreografía del saripalca



LA VESTIMENTA DEL CARNAVAL CALCHEÑO

En ambos casos, para hombres y mujeres, la ropa es confeccionada por los propios bailarines.

la ropa de los hombres consiste en: aymilla, poncho, sombrero adornado con plumas y flores, abarcas, bufanda, calzones, cinturón con monedas de plata y pequeños cascabeles que para ellos significan signo de alegría (foto 1).

VESTIMENTA DE HOMBRE



La ropa de las mujeres consiste en: aymilla y ajsu que ellas mismas tejen, sombrero de color anaranjado o blanco, aguayo con pañoletas de diferentes colores que se cuelgan y que significan para ellos alegría o regocijo por la festividad, abarcas con hebillas de plata fabricados en su lugar; también utilizan banderas de color blanco, llevan encajes alrededor del cuello, como una forma de adorno. (fotos 2 y 3)

VESTIMENTA DE MUJER



VESTIMENTA DE MUJER

LA MUSICA DEL CARNAVAL CALCHEÑO

La música del Carnaval calcheño es una música de conjunto, es más instrumental que vocal. Los que componen las melodías son un grupo de músicos. Cada año crean una diferente melodía, para lo cual se reúnen anualmente. El que dirige el grupo es una de las personas que tiene más edad, que conoce las costumbres y las formas de la danza y música.

Como habíamos dicho anteriormente, se trata de dos formas musicales, una es de carácter lenta y la otra alegre. Aquí vamos a elaborar solamente la forma musical alegre.

En cuanto a la forma de la música, ésta consiste en diferentes frases melódicas. Cada frase tiene su repetición. Sus cadencias demuestran una evolución del tercer grado al quinto grado.

La melodía se toca con tres voces, siempre en octavas y cuartas paralelas. La melodía es especialmente pentatónica (transcripción 1).

Carnaval calcheño



También diremos que la música es sincopada. Es decir que predomina bastante la fórmula rítmica de la síncopa. En total hay cuatro fórmulas rítmicas diferentes en los instrumentos de percusión. (transcripción 2).

TRANSCRIPCIÓN 2: RITMO DE LAS CAJAS DEL CARNAVAL CALCHEÑO

$\frac{3}{8}$

Caja A

Caja A

Caja A

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DEL CARNAVAL CALCHEÑO

En el Carnaval calcheño el instrumento principal es la flauta, pero también se tocan cajas, erkes y antarquis. En este trabajo hemos estudiado especialmente las flautas de las cuales damos no solamente la descripción sino también el proceso de fabricación.

CAJAS

Son instrumentos membranófonos. La parte de la caja de resonancia consiste en cuero de chivo y corteza de eucalipto. Existen diferentes tamaños de caja.

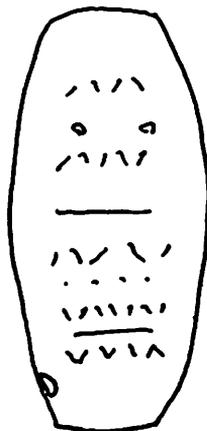
ERKE

Se trata de un aerófono que está fabricado de cuerno de vaca o preferentemente de toro. Este instrumento acompaña a la danza, en número de dos o tres por cada grupo. Cualquier persona de entre los varones puede tocar este instrumento.

ANTARQUI

Es un aerófono hecho de madera churqui. Existen en dos diferentes tamaños. El más grande mide más o menos 40 cms y el más pequeño mide entre 7 y 10 cms. Lo fabrican ellos mismos y solo las mujeres pueden tocarlo. Lo llevan colgado en el cuello.

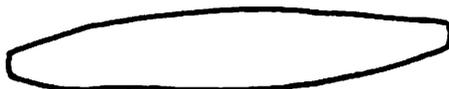
Dibujo 5: Antarqui visto de frente



Dibujo 6: Antarqui visto de arriba



Dibujo 7: Antarqui visto de costado



FLAUTA

También es un aerófono que existe en tres diferentes tamaños. Está construido de una madera llamada Jarka, la cual es traída de las orillas del río Pilcomayo. El vici del instrumento está construido de otra madera llamada Charcunsa.

La flauta tiene seis orificios. Su afinación es pentatónica

Flauta del Carnaval caicheno



La siguiente afinación corresponde a la flauta más pequeña



Dibujo 8: la familia de flautas
escala 1:5

Fig.. 1: Flauta pequeña
orificios 0,95 cm

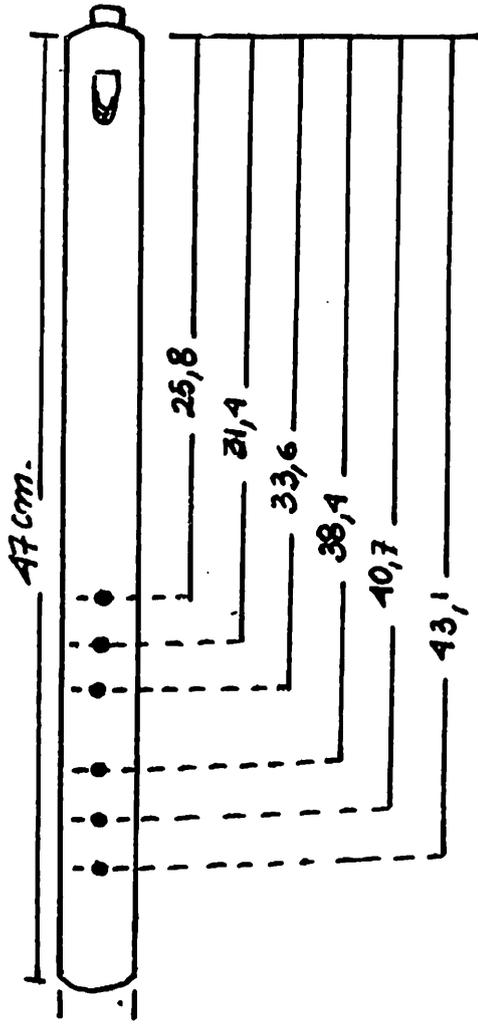


Fig.. 2: Flauta mediana
orificios 1,00 cm

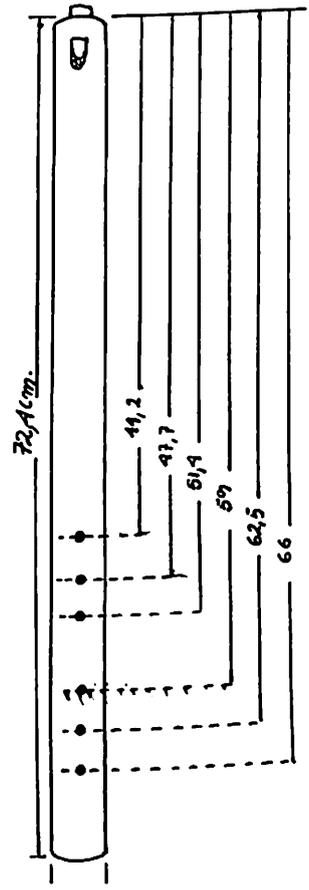
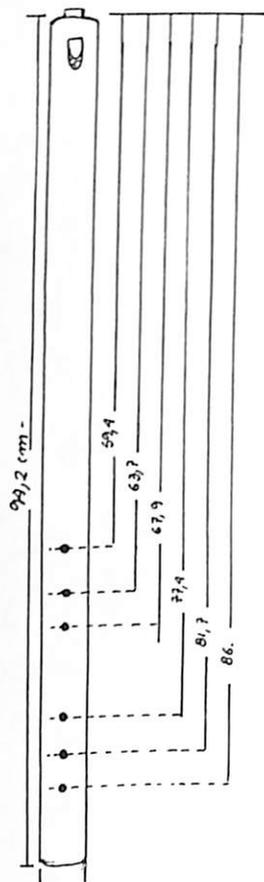


Fig. 3: Flauta grande
orificios 1,20 cm



Dibujo 9: Proceso de fabricación de la flauta

Fig. 1: Palo de Jark'a



Fig 2: El palo, partido por la mitad, para hacer un canal utilizando clavos calientes y cuchillos; después tallarse la embocadura y los orificios.

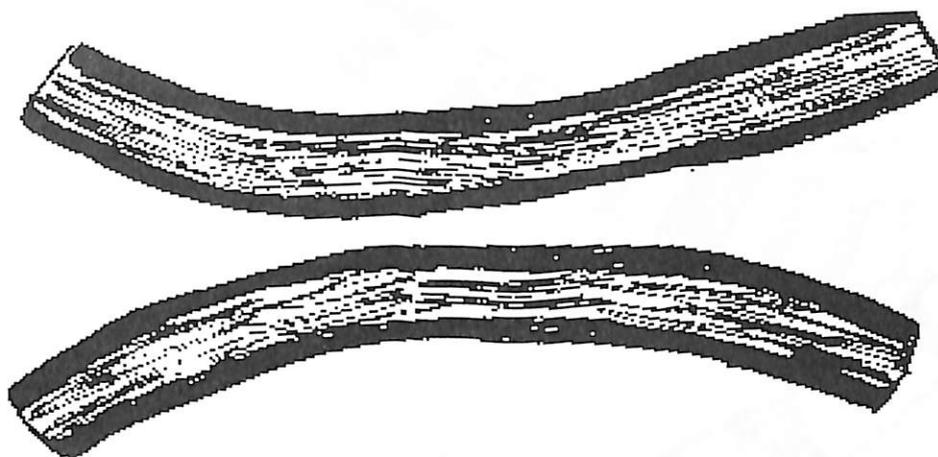


Fig.. 3: Fabricación del vicel.



Fig. 4: El palo preparado para unir y luego envolver con nervios de vacuno

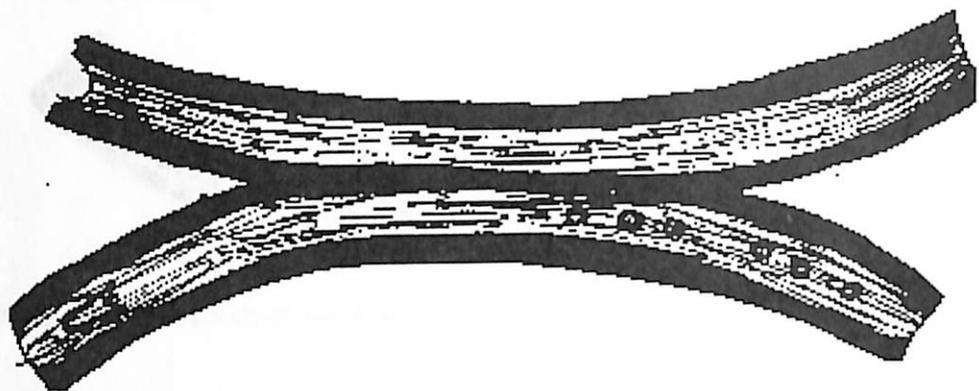


Fig. 5: Flauta vista de frente.

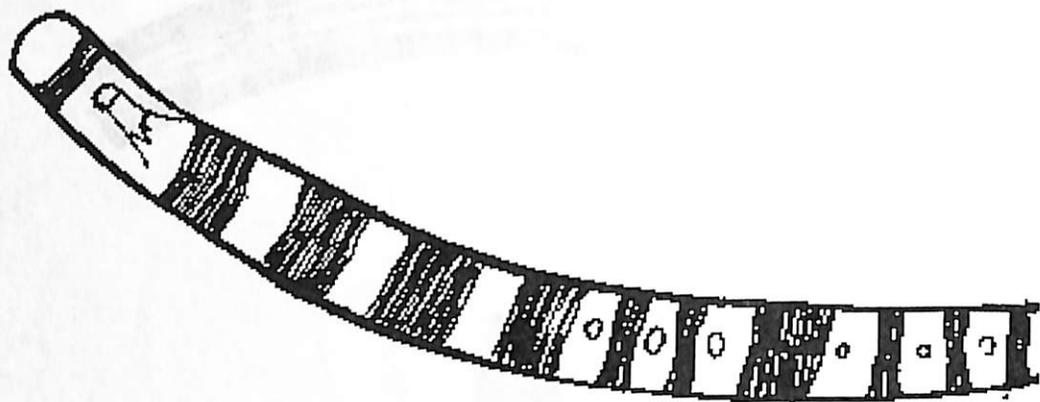
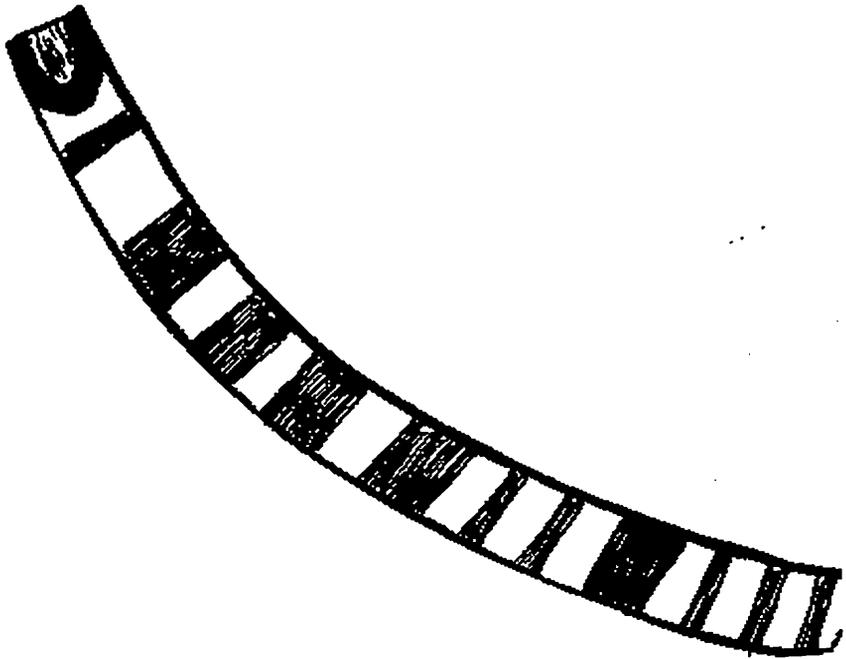


fig. 6: Flauta vista de atrás



AGRADECIMIENTOS

Agradecemos la iniciativa de la docente de Etnomusicología de la Carrera de Música de la Universidad Autónoma Tomás Frías, Lic. Isabelle Verstraete.

A los comunarios de la localidad de Calcha, quienes nos colaboraron ampliamente para poder llevar adelante nuestro pequeño trabajo.

Asimismo queremos agradecer al Museo Nacional de Etnografía y Folklore, por la oportunidad de exponer el trabajo realizado y por fomentar el rescate de nuestra cultura y así poder conocer la inmensa riqueza cultural de nuestros ancestros.

CREANDO ETNICIDAD POR MEDIO DE LA MUSICA EN EL NORTE DE POTOSI

Thomas Solomon

Introducción

Varios investigadores han notado que en el área andina se puede distinguir entre los grupos étnicos, y hasta entre comunidades individuales, por medio de la música que estos tocan. Generalmente esta idea se expresa con palabras como: "Cada grupo (o comunidad) tiene su propio *ritmo*." Tomando ejemplos sólo de la región andina de Bolivia, vemos comentarios muy generales como los de la antropóloga Olivia Harris:

De nos jours, lors de grandes fêtes dans le nord de Potosí, on peut encore observer des variations à la fois dans le costume des participants et dans la musique qu'ils jouent, bien qu'un œil profane n'ait pas de critère explicite pour distinguer un groupe d'un autre (Harris 1978:1108-1109).

El antropólogo Ricardo Godoy expresa una idea parecida:

... Jukumanis differentiate themselves and are differentiated from neighboring ethnies by a distinctive style of dress and music, by subtle dialectal variations in aymara and quechua, and by their own repertoire and schedule of festivities (Godoy 1985:55, véase también Godoy 1986:724).

Estos comentarios siempre se quedan en un nivel muy general, sin mayor especificidad en cuanto a *cómo* se puede distinguir entre estos grupos por su música. Uno de los pocos estudios que describe con más detalle las diferencias musicales entre las comunidades es un trabajo de Valeriano Thola sobre los lichwayus de Oruro (1991), en el que explica

Cuando las melodías de la música de lichwayus son escuchadas a distancia, la gente que las escucha se entera de que ayllu o lugar son los que interpretan por el "sayaqas" que caracteriza a cada región o ayllu. Nunca los "sayaqas" son iguales, siempre se diferencian de un ayllu a otro (Valeriano Thola 1991:208).

Un grupo de lichwayus puede estar compuesto de diez a sesenta o más personas, de acuerdo a cuantos componentes existen en un ayllu. Cada uno de estos ayllus tiene su propia característica en la terminación de cada melodía que se denomina "SAYAQA." Por esta peculiaridad uno llega a reconocer a que ayllu pertenece. Estas sayaqas nunca

son iguales, los grupos de músicos y los ayllus correspondientes siempre tienen particularidades exclusivas de cada lugar, nunca lo cambian desde sus antepasados hasta la fecha, pero actualmente se está perdiendo por que los jóvenes de hoy ya no cultivan este arte, influenciados por la alienación y aculturación (ob. cit.:209).

Mientras Valeriano Thola ofrece un ejemplo concreto de cómo se puede llegar a reconocer distintas comunidades por medio de su música, en ese caso por medio de distintas fórmulas melódicas que tiene cada comunidad en una región específica como es el campo alrededor de Venta y Media, en su pequeño estudio no pudo desarrollar más profundamente el tema de música e identidad étnica. Unas pistas para el entendimiento de procesos más amplios de creación de identidad por medio de la música se encuentran en unos trabajos sugestivos de Sánchez (1988, 1989), en que describe un proceso

de circulación de la música. Convertido en un proceso constante y colectivo de creación, re-creación e inter-relación regional, la música adquiere una riqueza cromática amplia, diversa y profunda en cada comunidad o ayllu (Sánchez 1989:1).

Sin duda, tal proceso de creación y re-creación colectiva es continua. Las comunidades que asisten a las festividades religiosas, llevan sus propios "tonos" y recogen otros. En el caso de la música cantada, tal identidad comunal se disuelve en una identidad espacial mucho más amplia, regional; valle-puna (ob. cit.:6).

Sánchez profundiza este tema en otro trabajo en que, después de describir los resultados de la pérdida de serenos, lugares sagrados que sirven de inspiración para que los músicos aprendan nuevos temas musicales, explica que

Sin embargo, tal "pérdida" de la capacidad creativa, la cual conduce a las comunidades a tener que recoger sus huayños en festividades alejadas, es reemplazada por una interrelación musical mucho mayor que se da en todo el espacio nor-potosino. El fenómeno musical se convierte en un proceso constante de renovación, de génesis, de recreación, en tanto constituye un proceso social no sólo simbólico, sino colectivo, que involucra no sólo grupos pequeños (tropas) y comunidades, sino que, a partir de una constante circulación, la música deviene un proceso colectivo amplio en el cual, el fenómeno musical, va adquiriendo nuevos matices, ritmos, versos, que son enriquecidos en cada ayllu y comunidad hasta adquirir personalidad propia luego en cada lugar. En tal sentido, en las grandes festividades del norte potosino, pueden oírse los huayños nuevos (tanto de la puna como del valle), que han sido traídos desde lugares alejados (Sánchez 1988:4).

Mientras los comentarios de Sánchez son muy sugestivos, las limitaciones del poco tiempo que tuvo para hacer trabajo de campo y el formato en que ha publicado hasta ahora los resultados

de sus investigaciones no le han permitido profundizar más el tema con datos concretos como serían los textos de las mismas canciones o transcripciones musicales de grabaciones de campo que muestren las variaciones que un tema puede tener en las varias comunidades donde se toca.

Dada esta problemática en la investigación sobre la cuestión de la música y la identidad, se precisa estudios más detallados sobre el tema, que cuantifiquen con datos concretos las tesis avanzadas por los varios investigadores ya mencionados, y que profundicen el estudio de cómo los comunarios mismos entienden y construyen su identidad por medio de su música. En el presente trabajo, intento sistematizar de manera breve las varias maneras en que la identidad étnica se crea en un ayllu del norte del Departamento de Potosí. Mis datos vienen de 10 meses (Enero 1993 - Octubre 1993, es decir hasta la fecha) de investigación de campo en el ayllu Chayantaka, cuyo territorio se encuentra mayormente en la Provincia Bustillo de ese departamento, de otras comunidades que están ubicadas dentro de la Provincia Alonzo de Ibáñez (véase mapa en Gráfico No. 1).

LOS VARIOS NIVELES DE IDENTIDAD Y SUS CONTEXTOS

Como se explica en varios trabajos por Godoy (1985, 1986), Harris (1978) Platt (1978, 1980, 1987) y Rasnake (1989), los ayllus del norte y centro de Potosí muestran una estructura segmentaria, es decir que consisten en una jerarquía de distintos niveles, siendo cada nivel dividido en segmentos más pequeños, desde una unidad que abarca toda la región, hasta la comunidad. Una abreviada representación de la estructura segmentaria del ayllu Chayantaka se encuentra en el Gráfico No. 2. Como explica Godoy (1985), según el contexto, cualquiera de estos niveles puede sobresalir en momentos específicos, como conflictos internos al ayllu sobre linderos entre comunidades individuales o cabildos, o en las batallas rituales, llamados *tinkus*, entre ayllus enteros que se llevan a cabo varias veces durante el año. Así la "identidad" no es siempre una cosa fija, sino contextual. Un comunario puede reconocer simultáneamente todas estas identidades, y actuar según una o más de ellas según el momento y el contexto. Hay además algunos aspectos importantes en el auto-entendimiento de la identidad del comunario que no entran en esta organización segmentaria; estos incluyen los idiomas hablados (aymara y quechua o castellano) y las macro-identidades de campesino (*chhajra runa*) y no-campesino (*q'ara*).

Todos estos niveles y aspectos de la identidad se crean por medio de la música. En el análisis que presento en las próximas páginas, doy unos ejemplos de cómo cada uno de estos aspectos de identidad se crea por medio de la música, incluyendo tanto ejemplos de los textos de canciones como ejemplos tomados de técnicas de instrumentos musicales.

Gráfico N° 1

El Ayllu Chayantaka en el Norte de Potosí

Nota: Ayllu Chayantaka tiene 46 comunidades. Sólo las comunidades mencionadas en el estudio están incluídas aquí

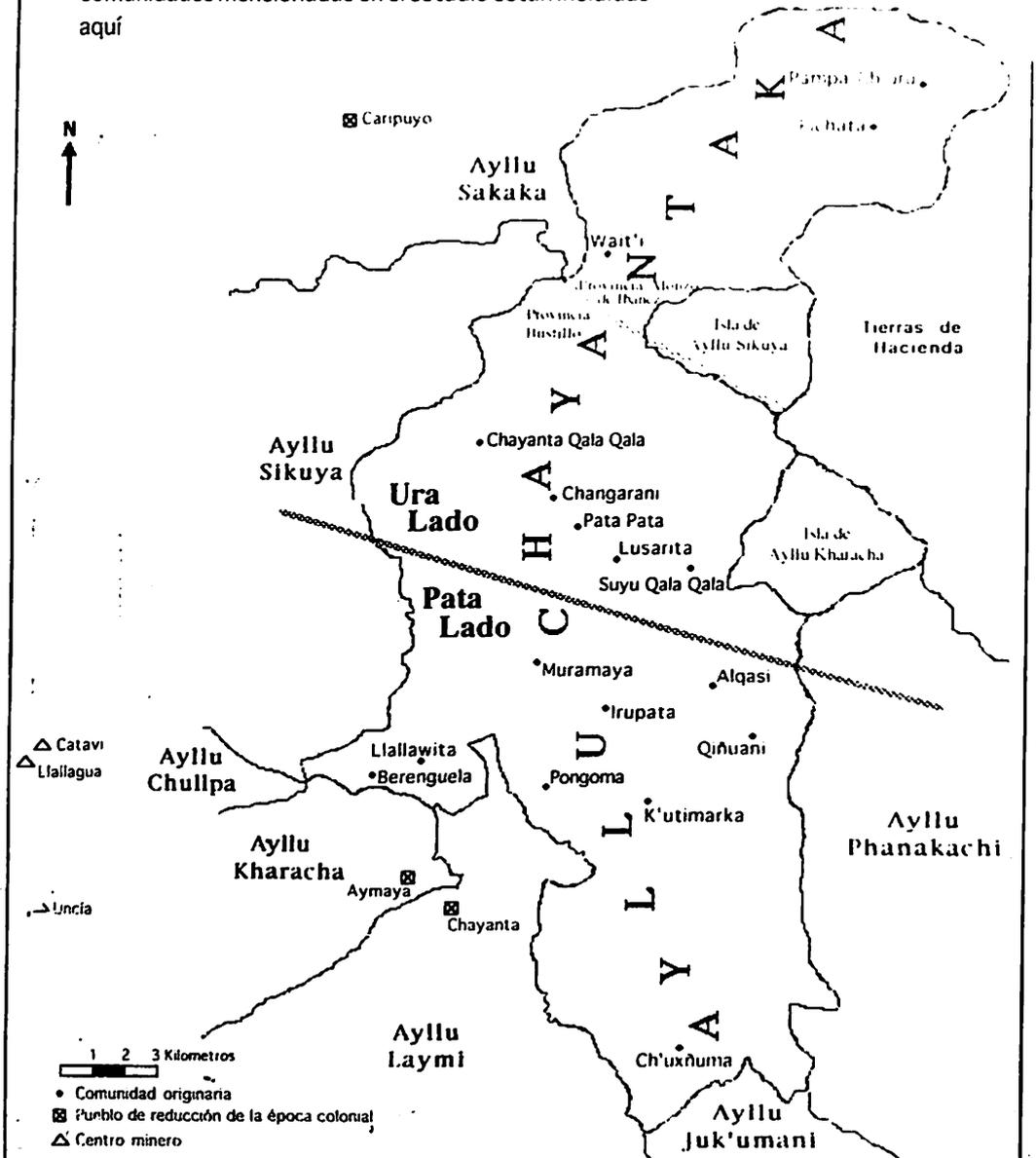
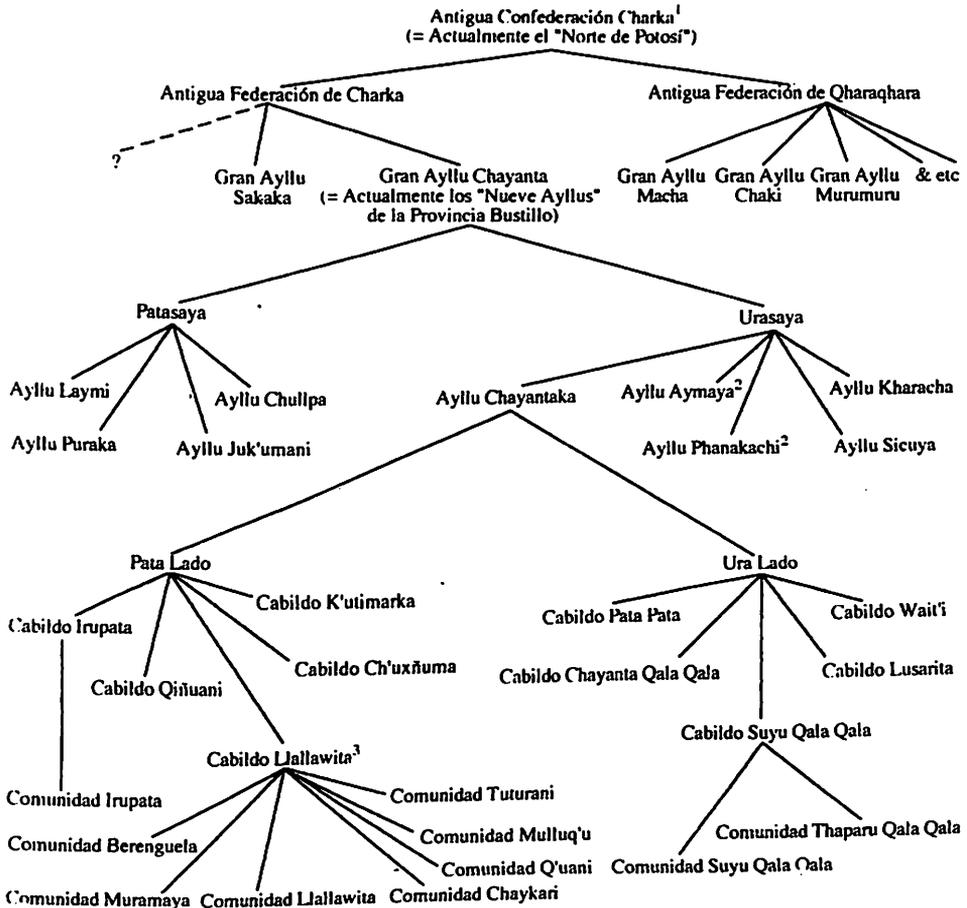


Gráfico N° 2: Organización Segmentaria del Ayllu Chayantaka



1 Los tres niveles superiores de este gráfico están basados en datos de trabajos de Harris (1978), Platt (1980, 1987), rasnake (1989) y Saignes (1986).

2 Los ayllus Phanakachi y Aymaya no fueron originalmente parte del gran ayllu de la Federación de Qharaqhara (con su núcleo de territorio al sur), respectivamente. Con la desarticulación de las estructuras políticas indígenas durante los periodos colonial y republicano, estas islas de Sakaka y Qharaqhara se desvincularon de los grandes ayllus a cuales pertenecieron y se integraron a una nueva estructura con los ayllus del gran ayllu Chayanta dentro de cuyo territorio se encoentraron. El ayllu Juk'umani de patasaya también parece ser de reciente creación (Godoy 1985).

3 El Ayllu Chayantaka tiene 16 cabildos y 46 comunidades. A manes de ilustración, ha incluido sólo 10 cabildos y 10 comunidades en este gráfico.

l) En el nivel de la comunidad.

Los conjuntos de jóvenes de las comunidades, en que los muchachos tocan charangos y las muchachas cantan, aprenden unas cuantas piezas nuevas cada año en el género denominado *wayño de Carnaval* o *wayño*. Estrenan estas piezas, o *wayños*, por primera vez en la fiesta de Todos Santos. Después, en el transcurso del período de varios meses durante la época de lluvias en que estos *wayños* nuevos se tocan (generalmente de Todos Santos, principios de Noviembre, hasta Carnaval, mediados o fines de Febrero), hay muchas oportunidades de escuchar el repertorio de las varias comunidades cuando sus conjuntos van a tocar en las fiestas comunales (Todos Santos, Navidad, Candelaria, Carnaval, etc.). En este periodo se llega a reconocer una comunidad por su repertorio y sobre todo, en el caso de *wayños* muy difundidos entre las comunidades, su manera única de tocarlos.

En cuanto al repertorio, no hay necesariamente una canción distinta en cada comunidad. El repertorio es a menudo compartido entre varias comunidades, incluyendo entre comunidades de ayllus distintos. Las diferencias entre las comunidades de dos ayllus distintos pueden ser no más grandes que las diferencias entre las comunidades de un solo ayllu. Por ejemplo, escuché el *wayño* "Alfa Kanchita," muy difundido en el espacio de los nueve ayllus de la provincia Bustillo durante el año de 1993, tocado por conjuntos de comunidades de los ayllus Chayantaka, Chullpa, y Phanakachi. Las diferencias entre las comunidades están en niveles más sutiles, en su manera de tocar y cantar el *wayño*.

Aquí presento unas pistas para el análisis de las diferencias que hay entre las comunidades en cuanto a estas canciones, y cómo los conjuntos intentan explícitamente crear en sus *wayños* la identidad propia de su comunidad.

A) Los textos de las canciones.

- 1) Los cantantes a menudo hacen referencia al nombre de su comunidad, más frecuentemente en la fórmula del verso:

Texto cantado en quechua

Traducción a castellano

Jamushayku, chamushayku + (estribillo)

Estamos viniendo, estamos llegando + (estribillo)

Comunidad N. + (estribillo)

Comunidad N. + (estribillo)

Mis informantes llamaron a esta práctica, "cantar la comunidad." Por ejemplo, cuando estuvimos escuchando juntos una vez un cassette que grabé en el campo y no tuvimos seguridad al principio de cuál comunidad era, me dijeron que al escuchar un poco más íbamos a saber, porque la cantante "va a cantar su comunidad." Aquí hay dos ejemplos de esta fórmula,

cantados con esencialmente la misma melodía (hay otras melodías), de las comunidades de Muramaya y Ch'uxñuma.

De la comunidad de Muramaya:



Ja - mu - shay - ku cha - mu - shay - ku chu - li - ta



Co - mu - ni - dad Mu - ra - ma - ya chu - li - ta Mar - ga - ri - ta

De la comunidad de Ch'uxñuma:



Ja - mu - shay - ku cha - mu - shay - ku Ru - sa - lia



Co - mu - ni - dad Ch'ux - ñu - mi - ta Ru - sa - lia ay - Mar - ti - ta

Note que para hacer encajar el nombre de la comunidad "Ch'uxñuma," que tiene tres sílabas, con el ritmo de la melodía, que requiere cuatro sílabas, la cantante utiliza la forma del diminutivo, "Ch'uxñumita."

- 2) Más interesante que el simple uso de topónimos, los cantantes incluyen a menudo lo que yo llamo los "apodos geográficos" de sus comunidades, los cuales siempre hacen referencia al paisaje de la comunidad misma. José Antonio Rocha (1990:12) propone "el postulado de que el campesino no se entiende a sí mismo sino es en su relación con la tierra." En los textos de los *wayños* que he recopilado en el ayllu Chayantaka, hay muchos ejemplos muy específicos de cómo los campesinos de varias comunidades se identifican con el paisaje con que viven y trabajan diariamente. Estos textos muestran que su auto-definición es en términos de aspectos físicos muy específicos y únicos del paisaje o la geografía de su misma comunidad. Las fórmulas más comunes son el verso en castellano:

Así somos, así somos + (estribillo)

Así somos, N.-s + (estribillo)

y el verso en quechua:

Ch'ulu watu/Ujantitay laychu laychu + (estribillo) Guato de ch'ulu/Mi bufanda, oscilando + (estribillo)

N.-smá walaychus + (estribillo) Los N. somos siempre pícaros + (estribillo)

Estos "apodos" (los comunarios no tienen un nombre especial para ellos, entonces yo los llamo "apodos" por su manera de uso para referir a las comunidades, sin ser topónimos en sí) siempre toman la forma de dos palabras de dos sílabas cada una, por un total siempre de cuatro sílabas. Así los cantantes fácilmente pueden acomodar el "apodo" de su comunidad a estas fórmulas. El siguiente cuadro presenta unos ejemplos de estos "apodos" geográficos de doce comunidades del ayllu Chayantaka. Como se puede observar en el cuadro, algunas comunidades tienen más que un solo "apodo."

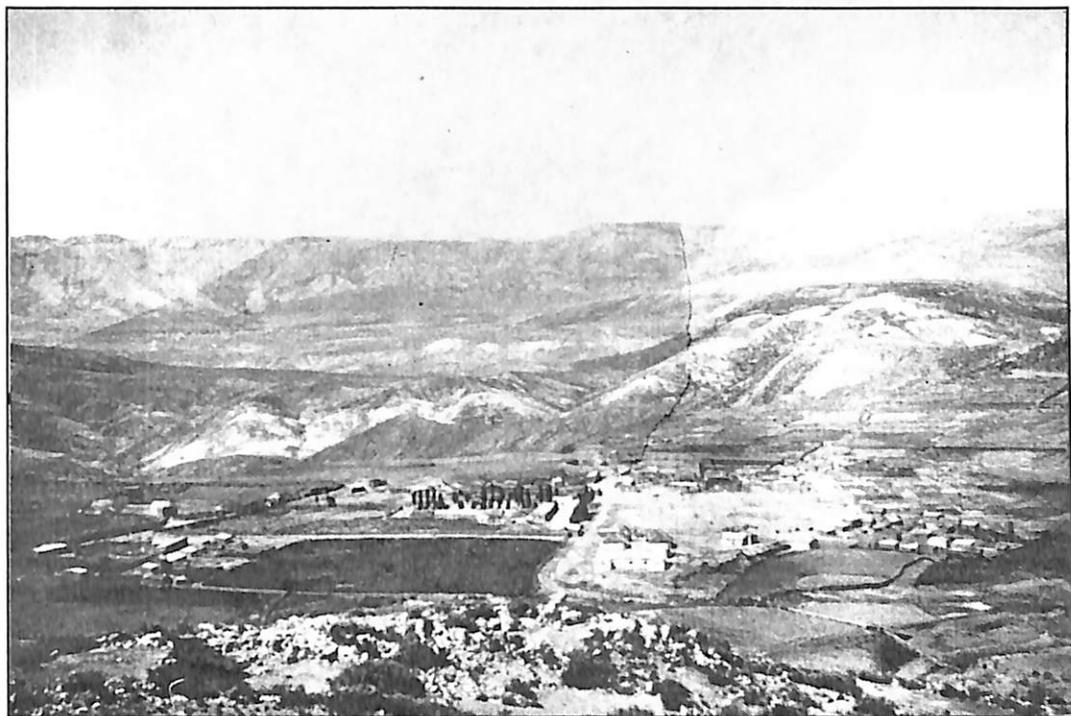
Comunidad	"Apodo"	Traducción
Irupata	Ch'iki pampa	Pampa de pasto de la clase "ch'iki" ¹ .
Berenguela	layu pampa	pampa de pasto de la clase "layu" ² .
Llallawita	llallaw q'asa, luma k'uchu kinsa churu	quebrada entre los cerros como la papa doble, rincon del cerro, tres "churus" (pequeñas islas formadas por la confluencia de ríos)
K'utimarka	k'uchu paku	rincón del pasto
Muramaya	wirta mayu, sauti mayu	río que pasa por la huerta, río que pasa por el sauce llorón
Lusarita	sunch'u kinra	ladera donde hay la planta "sunch'u"
Waot'i	sunch'u mayu	río que pasa por plantas de "sunch'u"
Pata Pata	ch'alla mayu	río que pasa por la tierra arenosa
Ch'uxñuma	mayu pata	río arriba
Changarani	uray mayu	río abajo
Jist'arata	wayra q'asa	quebrada del viento
Qañuani	kiririya	nombre del cerro sagrado Mallku Kiririya que se encuentra dentro del territorio de Qañuani

¹El pasto "ch'iki" tiene muchas raíces. ²El pasto "layu" tiene una sola raíz.

Cuadro No.1. Apodos Geográficos de Comunidades del ayllu Chayantaka

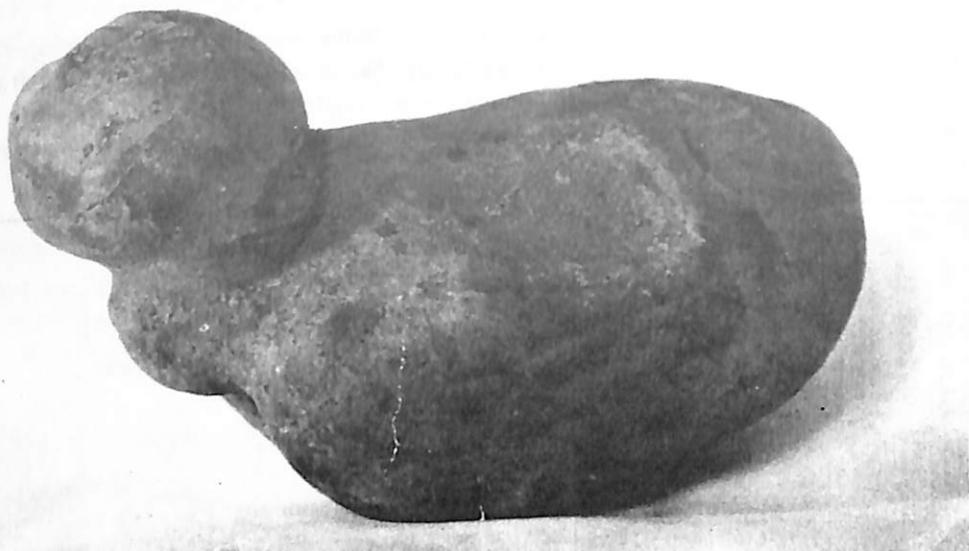
Estos “apodos” de dos palabras son descripciones de aspectos únicos del paisaje de la comunidad, que no se encontrarían en ninguna otra comunidad. Cualquiera de las dos palabras de un “apodo,” cuando se considera aparte, no sería suficiente para especificar la comunidad. La palabra *pampa* (“llanura,” “área plana”), por ejemplo, aparece en dos de estos “apodos,” los de las comunidades de Irupata y de Bereneguela. Pero el “apodo” completo de Irupata es *ch’iki pampa*, mientras para Bereneguela, es *layu pampa*. *Ch’iki* y *layu* son dos clases distintas de pasto, y con esa diferencia se reconoce, por medio de los “apodos”, las diferencias entre los paisajes de estas dos comunidades.

Como se verá en las siguientes fotografías, los “apodos” describen bien los paisajes de sus respectivas comunidades. En la primera fotografía, se ve la comunidad de Irupata, cuyo “apodo” es *ch’iki pampa* (“área plana donde crece el pasto de la clase llamada *ch’iki*”). Como se ve en la fotografía, la comunidad está ubicada en plena llanura, que en la época de lluvias se ve muy verde por la presencia del pasto.



Fotografía No.1. La Comunidad de Irupata.

En cambio, la comunidad de Llallawita presenta un paisaje completamente distinto. Su "apodo" es *llallaw q'asa*, que necesita un poco más de explicación. La palabra *llallawa* significa, tanto en quechua como en aymara, la papa que crece deforme, presentando dos mitades juntas en el centro, siendo generalmente un lado más grande que el otro, como puede observarse en la siguiente fotografía.



Fotografía No.2. Una papa *llallawa*.

La comunidad de Llallawita está ubicada al pie de un cerro que también presenta la forma de dos mitades conectadas en el centro, como se ve en la siguiente fotografía.



Fotografía No.3. La Comunidad de Llallawita.

La punta de este cerro que está a la izquierda en la foto, siendo la más alta, se llama en aymara (ya que la gran parte de los topónimos del área están en lengua aymara) *Jach'a Llallawa* ("Llallawa Grande"). La punta del cerro a la derecha, la menos alta, se llama *Jisk'a Llallawa* ("Llallawa Chica"). La parte baja entre las dos puntas se denomina *q'asa* ("quebrada"). El "apodo" completo, *llallaw q'asa* (la última vocal *a* de la palabra *llallawa* no se pronuncia por una regla de elisión de vocales en aymara), entonces, quiere decir literalmente "quebrada entre las dos puntas de un cerro en la forma de una papa *llallawa*." Así, uno de los "apodos" de la comunidad Llallawita, mientras se deriva de la misma fuente que el topónimo mismo "Llallawita" (la palabra *llallawa* + el sufijo del diminutivo en Español), especifica aún más cómo es el paisaje de esa comunidad. Otro "apodo" de esta comunidad, *luma k'uchu* ("rincón del cerro"), también se refiere al mismo paisaje.

A continuación reproduzco versos de unos *wayños* que muestran cómo se emplean estos "apodos geográficos" para identificar la comunidad del conjunto. Por falta de espacio, reproduzco sólo los textos, sin transcripción musical.

Primera fórmula:

Ch'uxñuma:

Así somos, así somos, ay siway Sarita

Así somos mayu patas, ay siway Sarita

Berenguela:

Así somos, así somos, siway sausisita

Así somos layu pampas, siway sausisita

Llallawita:

Así somos, así somos, siway mansanita

Así somos kinsa churus, siway mansanita

Segunda fórmula:

Irupata:

Ch'ulu watu laychu laychu ay siway Sarita

Ch'iki pampasmá walaychu ay siway Sarita

Llallawita:

Ujantitay laychu laychu, siway sausisita

Llallaw q'asasmá walaychu, siway sausisita

Llallawita:

Ujantitay laychu laychu, ay siway Sarita

Luma k'uchusmá walaychu, ay siway Sarita

Así somos, así somos, ay siway Sarita

Así somos, los "rio arribas," ay siway Sarita

Así somos, así somos, siway saucesita

Así somos, los "pampas de layu," siway saucesita

Así somos, así somos, siway manzanita

Así somos, los "tres churus," siway manzanita

Guato de ch'ulu, oscilando, ay siway Sarita

Los "pampas de ch'iki" somos siempre pícaros, ay siway Sarita

Guato de bufanda, oscilando, siway saucesita

Los "quebradas de llallawa" somos siempre pícaros, siway saucesita

Guato de bufanda, oscilando, ay siway Sarita

Los del "rincón del cerro" somos siempre pícaros, ay siway Sarita

Luzareta:

Ch'ulu watu laychu laychu, asucinita sausisita

Guato de ch'ulu, oscilando, azucenita saucesita

Sunch'u kinrasmá walaychu, asucinita sausisita

Los "laderas de sunch'u" somos siempre pícaros, azucenita saucesita

3) Entran también en las diferencias entre las comunidades, aspectos de la relación entre el texto y la melodía con que el texto se canta. Estas diferencias pueden incluir los estribillos al fin de cada verso. Por ejemplo, los cantantes de una comunidad pueden terminar cada verso con el estribillo "ay siway Sarita," mientras los de otra comunidad pueden cantar los mismos versos, pero con el estribillo "siway sausisita," "siway manzanita," o "azucenita saucesita." Esto se ve claramente en los versos transcritos arriba.

También pasa que los mismos versos se cantan en diferentes comunidades con melodías distintas, como vemos en los dos próximos ejemplos, de las comunidades de K'utimarka y Lusarita. El mismo verso, cantado por ambas comunidades, es comunmente utilizado para terminar una canción:

Kay wayñitullaykuwanpis, sausisita

Con este nuestro wayñito nomás, saucesita

Ñuqayku despedikuyku, sausisita

Nosotros nos despedimos, saucesita

De K'utimarka:

Kay way - ñi - tu - llay - ku - wan - pis sau - si - si - ta

Ñu- qay - ku des - pe - di - kuy - ku sau - si - si - ta

De Lusarita:



Kay way - ñi - tu - llay - ku - wan - pis sau - si - si - ta



Ñu - qay - ku des - pi - di - kuy - ku sau - si - si - ta

Mientras es muy común encontrar melodías de *wayños* que son compuestas por gente conocida y que se cantan solamente por gente de su comunidad, también hay casos de melodías que se difunden por varias comunidades, como en el caso ya mencionado del *wayño* muy popular “Alfa Kanchita.” En estos casos, puede haber versos que se cantan en varias comunidades con la misma melodía. Además de los procesos de diferenciación ya descritos, como el cambiar los estribillos o el sustituir el nombre de la comunidad de la cantante en los versos formuláicos que lo permiten, a menudo en cada comunidad también se compondrán unos versos adicionales para cantar con esa melodía. Al principio, estos versos nuevos serán únicos de esa comunidad, pero una vez cantadas en las fiestas, otras comunidades pueden aprender y tocar esos versos, haciendo los cambios ya mencionados para hacerlos suyos.

B) Técnicas de los instrumentos de cuerda.

Cuando toqué para mis consultores del ayllu Chayantaka cassettes de *wayños de Carnaval* que yo grabé, al escuchar los primeros rasgueos de los charangos, antes de que las cantantes comenzaran a cantar, mis consultores pudieron decir de cuál comunidad era el conjunto. Cuando pregunté cómo pudieron reconocer tan fácilmente de donde era el conjunto, me contestaron “por su rasgueo” o “por su ritmo.” Este concepto de “ritmo” no consiste solamente en el rasgueo mismo con que la mano golpea las cuerdas, sino incluye varios aspectos del timbre o sonido de los instrumentos. Para tocar el género *wayño de Carnaval* es corriente en el ayllu Chayantaka mezclar *qhunqutas* (también llamados *jatun charango*, “charango grande”) y *juch'uy charangos* (“charango pequeño”) en un solo conjunto. El ritmo, o sonido único de un conjunto, tiene mucho que ver con la mezcla que el conjunto tiene de estos instrumentos. En el caso de las *qhunqutas*, uno de estos aspectos tiene que ver con la clase de cuerdas que el músico pone en su instrumento. Unos músicos utilizan las tradicionales cuerdas de nylon, llamadas *chunchulas* (literalmente “tripas”) en quechua. Estas cuerdas producen un sonido bastante difuso y carente de fuerza cuando el músico las golpea con las uñas de la mano. Otros músicos utilizan cuerdas metálicas, que producen un sonido más claro y más fuerte, en que claramente se escuchan los golpes de las uñas de la mano del músico

contra las cuerdas. Cada conjunto tiene su propio sonido, el resultado de la combinación única que tiene de *qhunqutas*, sea con cuerdas de nylon o con cuerdas metálicas, y *juch'uy charangos*. Por ejemplo, un conjunto de la comunidad de Llallawita se destacó por la presencia de un *juch'uy charango* que sobresalía con un sonido muy agudo y metálico. En cambio, un conjunto de la comunidad Muramaya fue reconocido por el sonido fuerte y grave de sus *qhunqutas*.

El sonido reconocible de una comunidad no es siempre fijo de un año a otro. Cada año unos jóvenes entran y salen de los conjuntos. Jóvenes que recién están aprendiendo pueden entrar a un conjunto por primera vez, otros se van o vuelven del cuartel, y dejan de tocar por un tiempo para volver a tocar después, y otros se casan y dejan definitivamente de tocar los instrumentos de cuerdas. Así, el sonido de una comunidad se va cambiando siempre de un año a otro, puesto que el nuevo conjunto de jóvenes de cada año puede tener una mezcla distinta de los instrumentos que el del año anterior, según las preferencias de los que están tocando. Pero durante el transcurso de cualquier año específico, el sonido único de los músicos que tocan ese año, una vez establecido al principios de la época de las lluvias, se reconoce como el sonido de su comunidad. Hay que también reconocer que puede haber más que un solo conjunto en una sola comunidad, y en ese caso los dos conjuntos pueden tener dos sonidos distintos, de los cuales los dos se identifican con la comunidad.

C) Técnicas de los instrumentos de viento.

En el caso de los pinkillus (flauta de pico de la misma familia de la *tarka*, con cuatro tamaños, que se toca durante la época de lluvias), encontramos de nuevo la cuestión de la combinación única en cada conjunto de los varios elementos posibles. Por ejemplo, cito el siguiente caso. Un informante del ayllu Chayantaka pudo reconocer fácilmente el conjunto de pinkillus de la comunidad Changarani al escuchar una grabación de ellos. Cuando le pregunté cómo pudo reconocer, me contestó "Clarito es. Más *q'iwa* ponen." Su explicación tiene que ver con las técnicas de tocar los pinkillus. En un trabajo todavía no publicado, el etnomusicólogo inglés Henry Stobart (s.f.) explica que hay dos clases de técnicas de tocar los pinkillus: *tara* y *q'iwa*. La técnica *tara* produce un sonido más ronco; mientras la técnica *q'iwa* produce un sonido más claro. En un conjunto de pinkillus hay cuatro tamaños (también se dice cuatro "voces") distintos — dos que se tocan *tara* y dos que son *q'iwa*. Pero en un conjunto puede haber no solo cuatro, sino cinco, seis, o siete tocadores. Cuando no tocan exactamente cuatro u ocho personas, unos de los tamaños están doblados mientras los otros no lo son. En el caso del conjunto de la comunidad Changarani que mi informante pudo reconocer tan fácilmente, los instrumentos *q'iwa* habían sido doblados, y los *taras* no, con el resultado de que el sonido *q'iwa* dominaba el sonido del conjunto. Después de las varias fiestas en que el conjunto había participado, mi informante ya pudo reconocer el sonido único de ese conjunto. Entonces, no

era cuestión de la melodía misma que tocaron. El conjunto fue reconocido más por su timbre, por el sonido que resultó de su mezcla única de los elementos *tara* y *q'iwa*.

En el caso de las *jula-julas* (flauta de Pan que tiene cinco tamaños y que se toca en las fiestas en que hay la batalla ritual *tinku*), parece ser más el repertorio mismo. No es fija la membresía de los conjuntos de *jula-julas* — toda persona que quiere, puede participar tocando en el conjunto de su comunidad. En el curso de una fiesta, unos entran y salen del conjunto, cambiando el sonido siempre, aunque el *mayura*, el hombre que cuida los instrumentos durante las fiestas y los reparte a los hombres que van a tocar, intenta mantener una balanza entre los cinco tamaños, cuando los da a los músicos. Así la mezcla de los varios tamaños de *jula-jula* que se tocan en una comunidad no es fija siempre. Pero cada comunidad tiene sus melodías específicas y conocidas.¹ Escuchando ya por varios años desde su niñez, un comunario poco a poco puede llegar a reconocer las melodías de las varias comunidades de su ayllu, y en unos casos hasta reconocer melodías de comunidades de otros ayllus. Aquí presento transcripciones de las tonadas de *jula-jula* que tres comunidades del ayllu Chayantaka tocaron cuando entraron a la plaza del pueblo de Chayanta para la fiesta de la Cruz en Mayo 1993, así afirmando su identidad por medio de su melodía.

Tonada de *jula-jula* de la comunidad de Ch'uxñuma:

1

B

Coda

2

1

Tonada de jula-jula de la comunidad de Chayanta Qala Qala:

Tonada de jula-jula de la comunidad de Wait'i:

II) Nivel del cabildo (agrupación de comunidades).

El nivel del cabildo, a deferencia del nivel de la comunidad, no parece ser de tanta importancia en la música, pero sí se articula en algunos momentos. Por ejemplo, en el siguiente texto, cantado por un conjunto de la comunidad de Berenguela, en un solo verso nombran su comunidad, su cabildo, y su ayllu:

De Berenguela:

Jamushayku chamushayku
 Berenguela chamushayku
 Jamushayku chamushayku
 Berenguela chamushayku
 Cabildo Llallawita, ayllu Chayantakas
 Cabildo Llallawita, ayllu Chayantakas

En el caso de un cabildo del ayllu Chayantaka, el cabildo de Llallawita, hay también una característica única en cuanto a la distribución de instrumentos musicales dentro del ayllu. En

todo el ayllu Chayantaka, actualmente se encuentran lichipayus² solamente en ese cabildo. Los comunarios dicen que antes había también lichipayus en el cabildo de Irupata, pero "Los han hecho perder" con el resultado de que ahora sólo hay en varias comunidades del cabildo vecino de Llallawita. La razón de la presencia de ese instrumento en ese cabildo parece ser su cercanía al ayllu Chullpa, donde el lichipayu tiene mucha más importancia. El cabildo de Llallawita es el único del ayllu Chayantaka que tiene lindero con el ayllu Chullpa (véase mapa en Gráfico No. 1). El ayllu Chullpa, en contraste con el ayllu Chayantaka, es un ayllu en que la ganadería tiene mucho más importancia en comparación con la agricultura. Como explica Valeriano Thola (1991) en su trabajo ya citado sobre los lichipayus de Venta y Media, el lichipayu como instrumento tiene fuertes vínculos con el culto al ganado. El ayllu Chullpa colinda en el oeste con varios ayllus del Departamento de Oruro, inclusive con la región de Venta y Media. Por esto, parece que el lichipayu ha penetrado un poco al ayllu Chayantaka, por lo menos hasta varias comunidades del cabildo de Llallawita.

III) Nivel de los dos pisos ecológicos *pata lado* y *ura lado*.

El ayllu Chayantaka está dividido en dos mitades; éstas corresponden a una división ecológica dentro del ayllu (véase mapa en Gráfico No. 1). El *pata lado*, o lado de arriba, se encuentra al sur del ayllu entre las alturas de 4,000 y 3,500 metros sobre el nivel del mar. Allí se cultivan tubérculos como papa y oca, gramíneas como trigo y cebada, y haba. También se crían llamas y ovejas. El *ura lado*, o lado de abajo, se encuentra en la parte norte del ayllu, entre las alturas de 3,500 y 3,200 metros sobre el nivel del mar. Allí se cultivan otras variedades de papa, gramíneas, maíz, cebolla, arveja y durazno. Además de llamas y ovejas, también se crían cabras. En esta región, también fluyen varios ríos cuyas riberas arenosas le dan a la región el nombre de *ch'allaku* ("tierra arenosa"), que se utiliza igual que el nombre *ura lado*. Parte de esta región del ayllu cae dentro de la Provincia Alonzo de Ibáñez. Como señalan López et al. (1992:41), esta división ecológica, reconocida por los mismos comunarios del ayllu, da la pauta para una importante división étnica interna al ayllu.

Las diferencias en la música entre *pata lado* y *ura lado* son varias, y muy comentadas dentro del ayllu. La diferencia más reconocida entre estos dos pisos ecológicos es en el canto. Los *wayños* (género de canto de la época de lluvias) y *takiys* (género de canto de la época seca) de *pata lado* se cantan al estilo llamado *pata lado takiy* ("canto del lado de arriba") o *Laymi takiy* (esta última designación es una referencia al ayllu Laymi, que es reconocido en la región por su influencia tanto sobre el arte textil [López et al. 1992:129] como sobre el arte musical). Los *wayños* y *takiys* de *ura lado* son cantados al estilo propio de ese piso ecológico, llamado *ura lado takiy* ("canto del lado de abajo"), *ch'alla wayño* ("wayño de donde hay tierra arenosa"), o *ch'allaku takiy* ("canto de donde hay tierra arenosa"). Las diferencias entre *pata lado takiy* y *ura lado takiy* son varias.

En *pata lado*, el idioma cotidiano para la comunicación es el quechua, mientras que en *ura lado* se utiliza más el aymara dentro las comunidades y el quechua con los visitantes de otros lugares (López et al. 1992:41). Este hecho se refleja también en los textos de las canciones, puesto que en *pata lado* los cantantes cantan versos casi exclusivamente en quechua o en castellano, mientras en *ura lado* versos en aymara o en una mezcla de aymara y quechua son más comunes.

Más importante que el idioma en que se canta el verso es una diferencia estilística entre *pata lado* y *ura lado*, que se nota en la misma estructura musical y en las técnicas de la voz para el canto. Esta diferencia se nota sobre todo en el género llamado *takiy*, que se canta en la época seca, desde Pascua hasta Todos Santos. En *pata lado*, las melodías se cantan dentro de una gama más amplia, que puede abarcar una séptima menor o una octava, hasta una décima primera. Las melodías mismas pueden contener saltos grandes de una cuarta perfecta, una quinta perfecta, o más. Finalmente, las cantantes de *pata lado* cantan con una voz, un poco aguda, más o menos parecida a la voz normal con que se habla. En cambio, en *ura lado* las melodías están contenidas dentro de una gama más restringida, y proceden con intervalos pequeños que suben y bajan la escala, a menudo utilizando casi exclusivamente el intervalo de una segunda. El estilo de *ura lado* se nota sobre todo en la terminación típica de cada verso. En la última sílaba de cada verso las cantantes de repente aumentan el volumen y cambian a voz de falsete, produciendo un salto de intervalo que contrasta dramáticamente con la gama restringida utilizada hasta entonces. Para comenzar el próximo verso, bajan de nuevo de volumen y vuelven a utilizar la gama restringida que domina el estilo. Como explicaron mis informantes, las cantantes de *ura lado* "gritan en las terminaciones de los versos." Aparte de estos saltos a voz de falsete, las cantantes también por lo general cantan con una voz muy aguda y con poca resonancia.

Puesto que las diferencias entre los estilos del canto de *pata lado* y *ura lado* tienen mucho que ver con la manera que tienen las cantantes de modular la voz, son difíciles de anotar con una simple transcripción musical. Sin embargo, algo de estas diferencias se puede notar al comparar las dos siguientes transcripciones de *takiy*-s de las comunidades de Alqasi y Pichata, la primera siendo una comunidad de *pata lado* y la segunda siendo de *ura lado* (véase mapa en Gráfico No.1).

Pascua takiy cantado por conjunto de Alqasi (*pata lado*):

Ta - ki - ri - ni chay - lla ji - ya - way wi - ri - ta

Tu - su - ri - ni chay - lla ji - ya - way wi - ri - ta

Uj - si - tu ka - shas - pa ji - ya - way wi - ri - ta

Ta - ki - ri - ni chay - lla ji - ya - way wi - ri - ta

Pascua takiy cantado por conjunto de Pichata (*ura lado*):

Ta-ki-ri-wi - ya-sun wi-ri - ta tu-na-ri-wi - ya-sun

Pam-pi-ta pam - pi-ta chu-li - ta Ay-ma-ya pam - pi-ta i - nu - ja is-tan-ji-ras___ t'i-ka

Además de las diferencias entre los estilos del canto que emplean las cantantes de *pata lado* y *ura lado*, hay una diferencia entre estos pisos ecológicos en cuanto a las técnicas de tocar los instrumentos de cuerda. Los rasgueos de charango que se encuentran en *pata lado* pueden variar según el tocador, es decir que no hay rasgueos específicos que pertenezcan a comunidades. Tocadores de la misma comunidad pueden tener rasgueos distintos, y tocadores de comunidades distintas pueden utilizar el mismo rasgueo. A pesar de estas diferencias, hay un rasgueo de *wayño* muy común en *pata lado*. Este rasgueo se puede transcribir con una negra seguida de dos corcheas dentro de un compás de dos por cuatro. La dirección del rasgueo es abajo en los dos acentos mayores del compás, y arriba en la otra corchea. Este rasgueo se utiliza típicamente cuando los tocadores están comenzando una

pieza, antes de que comience el canto mismo, y entre las estrofas, cuando las cantantes están descansando unos segundos y pensando en sus próximos versos. Mientras las cantantes están cantando, en *pata lado* el rasgueo generalmente sigue más el ritmo de la melodía cantada, con su secuencia de negras y corcheas, en lugar de seguir con un ritmo independiente de la melodía. En cambio, en *ura lado* más típicamente los rasgueos, siguen un ritmo simple de puras corcheas, alternando golpes abajo y arriba, tanto durante las introducciones y entre los versos como durante los versos mismos de las cantantes.



Rasgueo de charango de pata lado



Rasgueo de charango de ura lado

Finalmente, también se da una diferenciación entre los dos pisos ecológicos del ayllu Chayantaka en cuanto a la distribución de los instrumentos musicales. Durante la época seca, en *pata lado* se tocan más los sikus, mientras en *ura lado* se tocan más los sikuris. En sus respectivos pisos ecológicos estas dos clases de flauta de Pan cumplen exactamente la misma función, que es de alegrar las fiestas de la época seca, entre Pascua (generalmente principios o mediados de Abril) y Rosario (mediados de Octubre), con música para el baile.

IV) Nivel del ayllu, contrapuesto a otros ayllus.

A) En los textos de las canciones.

A menudo los cantantes mencionan en sus versos el nombre de su ayllu mismo. Ya cité un verso de la comunidad de Berenguela en que la cantante también mencionó, después de los nombres de su comunidad y de su cabildo, el nombre del ayllu Chayantakas. Otros versos mencionando el nombre de la comunidad, el ayllu, y otros niveles de la estructura segmentaria en que se incluye el ayllu son los siguientes, cantados por un conjunto de la comunidad de Suyu Qala Qala, que también mencionan el hecho de que el ayllu Chayantaka cuenta con 16 jilanq'us (autoridad originaria al nivel del cabildo):

De Suyu Qala Qala:

B) Los repertorios y géneros musicales.

Ya expliqué cómo el repertorio de *wayños de Carnaval* se puede compartir entre varios ayllus. Sin embargo, hay diferencias entre los ayllus en sus repertorios, las cuales se manifiestan sobre todo en el nivel del género musical. Por ejemplo, en el ayllu Macha de la provincia Chayanta, hay una especie de "takipayanaku," o desafío cantado improvisado entre hombres y mujeres, que es típica de la Fiesta de la Cruz en Mayo. Ese género no hay en el ayllu Chayantaka para cantar en esa fiesta, y parece ser único del ayllu Macha. Pero los Chayantakas saben que los

- Machas tienen esa clase de canto, y cuando escuchan cualquier grabación de ese género, lo pueden reconocer y comentan que debe de ser de ayllu Macha. Utilizan la palabra "ritmo" también para explicar estas diferencias de género: dicen que los otros ayllus "tienen otro ritmo," o "otro ritmo es."

También en la provincia Chayanta hay otro género de canto que es la música verdaderamente nortepotosina que más se parece al género folklórico llamado "tinku" tocado por los grupos folkloristas como los Kjarkas, Proyección, Semilla, etc. Ese género tampoco se toca en el ayllu Chayantaka, pero cuando los Chayantakas lo escuchan, saben de donde es. Dicen que reconocen que es de la Provincia Chayanta.

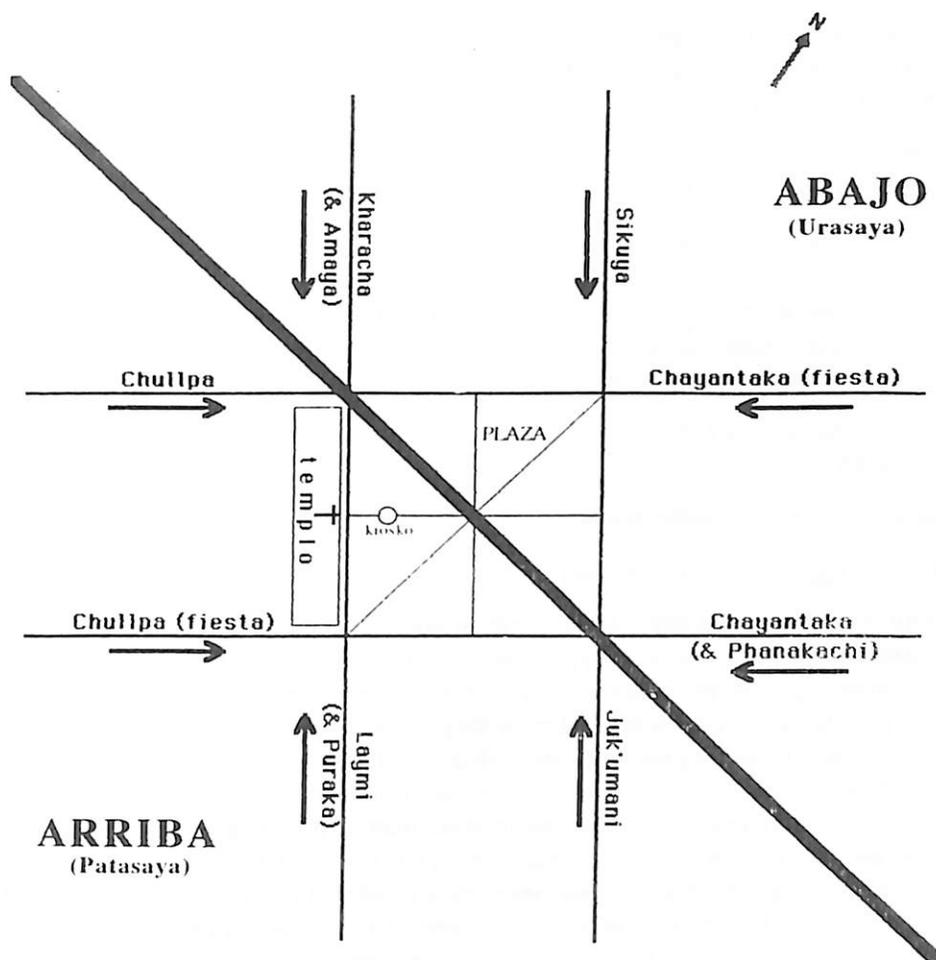
C) La entrada de las jula-julas por las calles en el pueblo de Chayanta en la Fiesta de la Cruz.

Ya expliqué cómo cada comunidad dentro de un ayllu tiene su melodía única para tocar en las jula-julas. A pesar de esta diferencia sonora, hay un aspecto del contexto de la actuación de las jula-julas que establece la unidad del ayllu entero, que se da cuando las comunidades están entrando al pueblo de Chayanta para la Fiesta de la Cruz y el *tinku* (batalla ritual) que toma lugar allá en esa ocasión. No es en el sonido mismo de lo que están tocando, sino la calle por donde entran a la plaza de Chayanta, y donde tienen sus alojamientos y donde hacen su fiesta por la noche, cantando y tocando charangos en pequeños conjuntos. Cada ayllu de los nueve ayllus de la Provincia Bustillo tiene su calle en Chayanta, por donde todas sus comunidades entran a la plaza tocando su melodía en las jula-julas (véase Gráfico No. 3). En los casos de los ayllus Chayantaka y Chullpa, tienen dos calles, y sus comunidades pueden entrar por cualquiera de las dos, pero sola una de esas calles es donde hacen su fiesta por la noche.

V) Niveles del Gran ayllu Chayanta ("los nueve ayllus de la Provincia Bustillo") y de la Confederación Charka ("el Norte de Potosí").

Los comunarios son conscientes de la unidad cultural del área de todo el Norte de Potosí. Mientras se puede argumentar que esta macro-identidad de "campesino del Norte Potosí" es una creación reciente, desde la era republicana, yo sostendría que los comunarios de esta área mantienen todavía la memoria colectiva de lo que era la antigua Confederación Charka, que abarcaba toda la región. Notan y comentan no solamente las diferencias en las costumbres, la música, y la vestimenta entre las comunidades y ayllus de la región, sino también las similitudes que observan entre estas comunidades, cuando colectivamente los comparan con las manifestaciones culturales de otras regiones de Bolivia, como los valles centrales de Cochabamba o el altiplano del Departamento de La Paz. Por ejemplo, cuando escuchamos juntos un cassette de música de la Provincia Arque del sur del Departamento de Cochabamba, una región que también formaba parte de la Confederación Charka, comentaron que esa música era distinta, pero a la vez parecida a la música suya. Pero cuando toqué para ellos un cassette

Gráfico N° 3: Calles de los Ayllus en Chayanta



de arriba: de abajo:
 Chullpa Chayantaka
 Laymi Sikuya
 Puraka Phanakachi
 Juk'umani Kharacha
 Aymaya

Nota: Según mis informantes, todos del Ayllu Chayantaka, los Ayllus Aymaya, Pukara, y Phanakachi no tienen sus calles aparte, sino tienen que utilizar calles pertenecientes a otros ayllus para entrar a la plaza. Los Ayllus Chullpa y Chayantaka tienen dos calles cada uno, y sus comunidades pueden entrar por cualquiera de ellas, pero solo una de estas calles es el centro de su actividad festiva, siendo la calle donde se juntan en chicherías para tomar, tocar música, y bailar. Un mapa parecido a este, mostrando la división del pueblo de Chayanta en las dos parcialidades, pero no especificando las calles de los ayllus, aparece en Albó (1974: 112).

de música de los Chipayas del altiplano de Oruro, comentaron que era totalmente distinta a la música del Norte de Potosí.

El nombre mismo del gran ayllu Chayanta, que incluía no solo los Chayantakas sino todos los ayllus de Provincia Bustillo, parece sobrevivir todavía, ya que apareció en un *wayño* cantado por un conjunto de la comunidad de Irupata:

ayllu Chayanta ukhupi

En el medio del ayllu Chayanta

Radio Mallku Kiririya p'uturisqa kashan

Radio Mallku Kiririya³ está brotando

Pero por lo general, el nombre del gran ayllu Chayanta se sustituye por la unidad que abarca "los nueve ayllus de la Provincia Bustillo." Igualmente los comunarios mismos utilizan la designación "Norte Potosí" para referir a la actual unidad cultural de lo que era la Confederación Charka. Estos dos términos, ya vistos en versos ya citados de la comunidad de Suyu Qala Qala, también aparecen en otro verso de *wayño* cantado por un conjunto de Irupata:

Jisq'unntin ayllumanta Provincia
Bustillumanta

De los nueve ayllus de la Provincia Bustillo

De Norte Potosimanta, chulita Margarita

De Norte Potosí, cholita Margarita

VI) Nivel del campesinado, contrapuesto al no-campesino (*q'ara*).

Con este nivel dejamos la organización segmentaria propia de los ayllus, para ver como los comunarios construyen su identidad por medio de la música, frente al mundo fuera del ayllu. Los comunarios del ayllu Chayantaka, igual que los comunarios de muchas partes de los Andes, llaman *q'ara* a la gente mestiza, que habita en los pueblos de vecinos cerca a su territorio como Aymaya y Chayanta, y en los centros mineros como Llallagua. Esta palabra literalmente quiere decir "pelado" o "desnudo." La idea es que puesto que los mestizos no participan en las tradiciones y costumbres de los ayllus, ellos son culturalmente "pelados." Igual que la persona que anda desnuda como los animales salvajes, a los mestizos les falta "cultura," o lo que define a una persona como un ser humano que sabe compartir las costumbres del ayllu. Pero los *q'aras* no son solamente los "no-campesinos," la gente que no vive en en ayllu y practica las costumbres de él. Para los comunarios, los *q'aras* constituyen una clase dominante que interfiere en la vida de los ayllus y que frecuentemente amenaza los intereses de los ayllus, aprovechando de su poder político y acceso a la fuerza para imponer su propio modelo, el modelo occidental y capitalista, en la vida en los ayllus.

A) Los géneros musicales.

Los comunarios reconocen que los *q'aras* también tienen su música, pero dicen que es una música muy diferente a la suya. Uno de los informantes me explicó que en los pueblos de

Aymaya y Chayanta, ya no tocan el *takiy* o el *wayño*, sino tocan una música "civilizada." Para los comunarios del ayllu Chayantaka, el llamado "wayño nortepotosino" de la clase cantada por artistas como Alberto Arteaga, Bonny Alberto Terán, Ruperta Condori, etc., no es la música propia del campo del Norte de Potosí, sino la música de los pueblos, y por eso lo llaman *q'ara wayño*. También la banda de instrumentos metálicos, con su repertorio de caporales, morenadas, cuecas, wayños, etc. se reconoce como la música de los *q'aras*, aunque crecientemente las comunidades de unos ayllus, especialmente el ayllu Chullpa, colindante con del Departamento de Oruro, están aprendiendo a tocar los instrumentos de banda y están formando sus propias bandas en las comunidades para tocar en sus fiestas.

B) Los textos de las canciones.

En los textos de sus propios cantos los comunarios del ayllu Chayantaka también reconocen las diferencias entre la cultura del campo y la de los *q'aras*. Cantan mayormente en quechua y aymara, y en el contenido de los textos mismos mencionan la diferencia entre los idiomas que los campesinos y los no-campesinos hablan: aymara y quechua vs. castellano. También aparece en los textos de las canciones la auto-designación *chhajra runas* ("campesinos," literalmente, "gente de los sembradíos"), que es contrastada con la designación que tienen para los mestizos, *q'ara*. Así construyen su propia identidad como la gente que trabaja en labores agrícolas, diferenciándose de los mestizos de los pueblos y centros mineros. Finalmente, hay versos con contenido netamente político que refieren a los intentos del gobierno (la institución por la cual los *q'aras* articulan e imponen sus intereses en la forma de leyes y decretos) a interferir en la vida de los ayllus. Por ejemplo, compusieron versos como respuesta a la política del gobierno de Jaime Paz Zamora ("el Gallo") en cuanto a la privatización de las escuelas rurales y el proyecto de una nueva ley de la reforma tributaria que privatizaría las tierras de los ayllus e impondría un nuevo impuesto sobre la tierra. Hasta ahora he presentado sólo fragmentos de textos de canciones de varias comunidades. Para terminar este trabajo, presento los textos completos de dos *wayños* cantados por un conjunto de la comunidad de Irupata, que muestran una clara conciencia de la situación del ayllu como un pueblo marginado dentro de la sociedad nacional, y que incluyen un llamamiento a la resistencia contra las políticas del estado.

Wayño cantado por el conjunto de la comunidad de Irupata, ayllu Chayantaka, en la Fiesta de la Virgen de la Candelaria, Irupata, 2 de febrero 1993

Her-man - i - tos cam - pe - si - nos ay si-way Sa ri - ta

Ña - k'a - ri - pi ri - khu - kun - chis ay si-way Sa ri - ta

Ch'i - ki pam - pi - ña qhu - cha - li - ta su - wa - ka - pus-qay - ki

Wayño cantado por el conjunto de la comunidad de Irupata, ayllu Chayantaka, en la Fiesta de la Virgen de la Candelaria, Irupata, 2 de febrero 1993

Ay - llus - nin - chis - man - ta - pa - cha ay si - way Sa - ri - ta

Ca - bil - dos - paq kaw - say - nin - ta riq - si - chis - pa ka - shan

Mall - ku Ki - ri - ri - ya way - ra si - mi - niq - ta riq - si - chis - pa ka - shan

Agradecimientos

El trabajo de campo en el ayllu Chayantaka durante el año 1993, que forma la base para este primer informe, fue financiado por una beca "Fulbright-Hays Training Grant — Doctoral Dissertation Research Abroad" del Departamento de Educación de los Estados Unidos. Agradezco a los comunarios del ayllu Chayantaka, quienes han sido participantes activos en esta investigación. También agradezco a Wálter Sánchez, quien leyó y comentó un borrador de este trabajo, y a Carlos Claude, quien lo leyó y corrigió los errores de redacción que siempre plagan a el que intenta escribir en un idioma no suyo. Finalmente quiero enfatizar que en la última instancia, las interpretaciones son mías y los errores del trabajo son por supuesto mi responsabilidad.

Notas

¹Basándose en datos recogidos en varios ayllus del Norte de Potosí, Stobart (1987) dice que en el caso de las melodías que se tocan para entrar a la plaza para el *tinku*, el *mayura* tiene que enseñar una melodía nueva a la comunidad cada año. Pero en el caso de las melodías denominadas *kulwa* ("copla") que se tocan frente a la iglesia, las melodías no cambian de un año a otro y son antiguas. En las comunidades del ayllu Chayantaka, parece que muchas comunidades tienen melodías tradicionales, que no cambian de un año a otro, para entrar a la plaza, pero crecientemente unas comunidades están adoptando la costumbre de aprender nuevas tonadas para tocar en ese contexto. En todo caso, en el ayllu Chayantaka, las *kulwas* siguen siendo las mismas de un año a otro (son "desde los tatarabuelos," me dijo un informante), y no tienen que cambiar.

²Para una descripción de este instrumento, véase el trabajo de Thola Valeriano (1991).

³Radio Mallku Kiririya es una radio emisora comunitaria, ubicada en la comunidad de Irupata y manejada por comunarios del ayllu Chayantaka. La investigación sobre música en el ayllu Chayantaka, de la cual este trabajo forma un resultado preliminar, fue llevada a cabo en colaboración con esta radio emisora.

Bibliografía Citada

- Albó, Xavier
1974 La paradoja aymara: solidaridad y faccionalismo. *Estudios andinos* 4(2):67-113.
- Godoy, Ricardo
1985 State, ayllu, and ethnicity in Northern Potosí, Bolivia. *Anthropos* 80:53-65.
1986 The fiscal role of the Andean ayllu. *Man* 21(4):723-741.
- Harris, Olivia
1978 De l'asymétrie au triangle: transformations symboliques au nord du Potosí. *Annales ESC* 33(5-6):1108-1125.
- López, Jaime, Willer Flores, y Catherine Letourneux
1992 Lliqllas Chayantakas. Potosí: Programa de Autodesarrollo Campesino/Ruralter.
- Platt, Tristan
1978 Simétries en miroir. Le concept de *yanantin* chez les Macha de Bolivie. *Annales* 33(5-6):1081-1107.
1980 Espejos y maíz: el concepto de *yanantin* entre los macha de Bolivia en Enrique Mayer y Ralph Bolton, eds. *Parentesco y matrimonio en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 139-182.

- 1987 Entre *ch'axwa* y *muxsa*: Para una historia del pensamiento político aymara en Therese Boussye-Cassagne et al. Tres reflexiones sobre el pensamiento andino. La Paz: HISBOL, pp. 61-132.
- Rasnake, Roger
1989 Los Kuraqkuna de Yura: autoridad y poder en un pueblo andino. La Paz: HISBOL.
- Rocha, José Antonio
1990 Sociedad agraria y religión: cambio social e identidad en los valles de Cochabamba. La Paz: Hisbol.
- Saignes, Thierry
1986 En busca del poblamiento étnico de los Andes bolivianos (Siglos XV y XVI). La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore (Avances de Investigación No. 3).
- Sánchez, Wálter
1988 Música autótona del Norte de Potosí. El proceso de creación musical. Boletín No. 7. Centro Pedagógico y Cultural de Portales. Centro de Documentación de Música Boliviana.
1989 Música autótona del Norte de Potosí. Circuitos musicales. Boletín No. 11. Centro Pedagógico y Cultural de Portales. Centro de Documentación de Música Boliviana.
- Stobart, Henry
s.f. Tara and q'iwa: worlds of sound and meaning. Ms. no publicado.
1987 Primeros datos sobre la música campesina del Norte de Potosí. Reunión Anual de Etnología (25 al 27 de Agosto de 1987) III:81-96. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore. Serie: Anales de la Reunión Anual de Etnología I.
- Valeriano Thola, Emmo
1991 Lichiwayus de Venta y Media. Reunión Anual de Etnología 1991 I:207-213. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore. Serie: Anales de la Reunión Anual de Etnología.

Cantando los topónimos:

Texto cantado en quechua

Jamushayku, chamushayku

Comunidad Pata Pata

Jamushayku, chamushayku, ay siway Sarita

Comunidad Ch'oxñumita, ay siway Sarita

Jamushayku, chamushayku, chulita

Comunidad Muramaya, cholita Margarita

Cantando los "apodos" geográficos: Primera fórmula:

Ch'uxñuma:

Así somos, así somos, ay siway Sarita

Así somos mayu patas, ay siway Sarita

Berenguela:

Así somos, así somos, siway sausisita

Así somos layu pampas, siway sausisita

Llallawita:

Así somos, así somos, siway manzanita

Así somos kinsa churus, siway manzanita

Segunda fórmula:

Irupata:

Ch'ulu watuy laychu laychu ay siway Sarita

Ch'iki pampasmá walaychu ay siway Sarita

Llallawita:

Ujantitay laychu laychu, siway sausisita

Llallaw q'asasmá walaychu, siway sausisita

Llallawita:

Traducción a castellano

Estamos viniendo, estamos llegando

Comunidad Pata Pata

Estamos viniendo, estamos llegando, ay siway Sarita

Comunidad Ch'oxñuma, ay siway Sarita

Estamos viniendo, estamos llegando, cholita

Comunidad Muramaya, cholita Margarita

Así somos, así somos, ay siway Sarita

Así somos, los "río arribas," ay siway Sarita

Así somos, así somos, siway saucesita

Así somos, los "pampas de layu," siway saucesita

Así somos, así somos, siway manzanita

Así somos, los "tres churus," siway manzanita

Guato de mi ch'ulu, oscilando, ay siway Sarita

Los "pampas de ch'iki" somos siempre pícaros, ay siway Sarita

Guato de mi bufanda, oscilando, siway saucesita

Los "quebradas de llallawa" somos siempre pícaros, siway saucesita

Ujantitay laychu laychu, ay siway Sarita

Luma k'uchusmá walaychu, ay siway Sarita

Luzareta:

Ch'ulu watu laychu laychu, asucinita sausisita

Sunch'u kinrasmá walaychu, asucinita sausisita

juch'uy charango of Llallawita — 2 examples — más agudo qhunquta of Muramaya — 2 examples — más grave

pinkillus of Changarani — más q'ewa

jula-julas of Ch'uxñuma, Chayanta Qalaqala, Wait'i

pata lado takiy — Alqasi (other tape)

canto de Provincia Chayanta como tinku

go to other tape: Example from Provincia Bolívar, Dept. de Cochabamba

Jamuyku chamuyku Provincia Bolívar

Kay Radiu Pío Docemanpis

Jamuyku chamuyku Provincia Bolívar

Kay Radiu Pío Docemanpis

other tape: Chipaya music then other tape: Alberto Arteaga

back to first tape: de Irupata: ayllusninchismantapacha ay siway Sarita etc.

#2 — on other tape (change) Hermanitos campesinos ay siway Sarita

Guato de mi bufanda, oscilando, ay siway Sarita

Los del "rincón del cerro" somos siempre pícaros, ay siway Sarita

Guato de ch'ulu, oscilando, azucenita saucesita

Los "laderas de sunch'u" somos siempre pícaros, azucenita saucesita

más agudo qhunquta of Muramaya — 2 examples — más grave

pinkillus of Chayanta Qala Qala — más tara

ura lado takiy — Pichata, Changarani

AIRES NACIONALES DE LA TIERRA: CRIOLLOS, INDIOS Y MESTIZOS EN LAS IMAGENES AUDITIVAS DE "LO BOLIVIANO"

Walter Sanchez C.

INTRODUCCION

El propósito de este trabajo es apenas delinear pistas del proceso histórico de construcción de lo que ha venido a denominarse "música folklórica nacional". Aún a riesgo de reducir su complejidad, he de sustentar -en parte- mis argumentaciones a partir de pequeñas muestras discográficas.

A partir ellas sostendré:

1.- Que las empresas discográficas, tanto locales como extranjeras, tomaron muy en cuenta las principales tendencias de consumo musical de la sociedad urbana por lo que la música grabada en este soporte musical resultaría ser un buen indicador

2.- La necesidad de ampliar el espectro social de consumo determinó el lanzamiento de géneros musicales de sectores sociales y grupos culturales hasta entonces marginados de esta producción. (Eso no supone que la industria del disco no tuviera sus propias estrategias de mercado, por ejemplo con ritmos internacionales de "moda")

3.- Que este proceso de producción musical -principalmente en la industria local-, reflejó en gran medida la dinámica y la emergencia social de nuevos "actores históricos de la historia" (Bourdieu y Passeron, 1975) a su vez que muestra las modificaciones en la geografía musical y cultural del país.

Como planteamiento central, discutiré los principales acontecimientos estructurales que afectaron al país y las prácticas discursivas, políticas e ideológicas que han ido modelando la producción cultural y musical de los sectores urbanos. Es en tal sentido que sostendré que esta formación y construcción del "folklore" se ha desarrollado, en un primer momento, desde los cánones y percepciones indigenistas sobre "lo indio"¹, hasta ser adoptado por el discurso político nacionalista como parte del proceso de "formación" de "una cultura nacional", homogénea y común a todos los "ciudadanos bolivianos".

Todo este complejo académico queda enzarzado a partir de 1952 en el proyecto político de construcción del Estado-nacional unitario y moderno, y el entorno discursivo del "episteme ideológico" del Nacionalismo Revolucionario. (cf. Antezana H., 1983, para una difusión más amplia sobre el NR).

Sostendré como última hipótesis, que la industria musical ha sido uno de los pilares fundamentales para la consolidación de la música "folklórica" y de la música popular nacional. En todo caso, es a partir de la industria cultural que se logró la integración de un autoctonismo musical ("música folklórica nacional") con los logros de la civilización industrial plasmados en los nuevos soportes musicales (discos, cassettes, etc.).

1. Las primeras grabaciones, debido a las dificultades y los costos, fueron realizadas -por encargo oficial- por importantes empresas norteamericanas como la "Columbia" y la "RCA Victor" ("La Voz de su Amo"). Se sabe que la primera grabación del "Himno Nacional de Bolivia" fue hecha en 1918 por el empresario de discos y fonógrafos Gerardo Argote y reproducida por el sello "Columbia Phonograph" de Nueva York (Montenegro, 1992). Hacia 1928 varios temas para banda, del maestro Adrián Patiño C., comenzaron igualmente a popularizarse a través de reproducciones lanzadas por la RCA Victor/USA en discos "duros" de 78 rpm.

La guerra del Chaco ha sido considerada como un momento propiciatorio de importantes cambios en la geografía política, social y cultural del país. Jenny Cárdenas (1988) sostiene que después de la derrota del Chaco, el espíritu nacional fue representado auricularmente en la "música criolla". En efecto la cueca, el pasacalle, el bailecito, el bolero de Caballería, alcanzarán su máxima expresión en manos de compositores como Simeón Roncal, Miguel Angel Valda, Daniel Albornoz, Saturnino Ríos y otros. Temas como "Infierno Verde", "Gacela", "Despedida de Tarija", "Destacamento 111" ..., muestran el desgarramiento de sectores "criollos" expresados en acordes menores y en la letra. En términos socio-musicales, esta aparición marca sin embargo un conflicto irresuelto con la "música mestizo-chola".

Esta emergencia de la música criolla se reflejó en la producción discográfica, en grabaciones realizadas por bandas militares y "orquestas típicas bolivianas". "Me enamoré jugando" y "El Porvenir" -cuecas de Julio Martínez Arteaga (Columbia Phonograph C., USA)-, "Noches Tempestuosas", y "Soledad" -cuecas de Simeón Roncal (RCA Victor, USA)-, o de los pasacalles de Schultze y Alurralde: "Hasta Otro Día" y "¡Se vá y se vá!", además de otros temas, fueron popularizados a través de discos de "barro" y mediante emisiones radiales (cf. Cuadro No. 1)

CUADRO No. 1
GENEROS MUSICALES EN UNA MUESTRA DE 10 DISCOS 78 r.p.m.
(Columbia/USA y RCA Victor/USA y Argentina)
Posible edición entre 1920 - 1945

GENEROS	No. DE VECES QUE APARECE CADA GENERO
Cueca	6
Marcha	3
Baile (de la tierra)	2
Himno	2
Pasacalle 1	
Jazz Incaico	1
Camel Incaico	1
Fox trot incaico	1
Fox trot aymara	1
Canción	1

Las exigencias de la industria fonográfica y la necesidad creciente de amoldarse a los requerimientos de la música internacional, principalmente norteamericana, condujo, muy pronto a los compositores locales, a la creación de géneros musicales híbridos como el "fox trot inkaiko", "fox trot aymara", "camel inkaico", "jazz pentatónico", "tango incaico"². Esta adaptación de "motivos incaicos" a las estructuras musicales de "moda" fue acompañada de imágenes idílicas y románticas de la sociedad india -concebida como pervivencia del imperio Inca- descritas por escritores e intelectuales indigenistas.

Llorens Amico (1983: 106-111) ha señalado, en el caso peruano, que este fenómeno de hibridación formó parte de un proceso generalizado en varios países latinoamericanos. Los "arreglistas" y compositores, para este autor, formaron parte, muchas veces, de una vasta maquinaria vinculada al conjunto de la industria cultural y sirvió para satisfacer los gustos exóticos del público urbano y los requisitos exigidos por industria musical.

Con la instalación, hacia la década de 1940, de varias transnacionales del disco en la Argentina, Brasil y Chile, se facilita el acceso para los músicos bolivianos. Esta aparición marca, en efecto, una mayor afluencia de artistas y compositores nacionales principalmente a la Argentina, en otros casos, son los propios ejecutivos de las casas disqueras quienes llegan

al país para realizar registros y grabaciones. Así, en 1940, el popular "Chapi" Luna anunciaba por radio "Central" de Cochabamba, la grabación de un disco para la "RCA Victor" de Chile e invitaba a sus "colegas cochabambinos preparar sus composiciones" para incluir en esta placa discográfica (El Imparcial, 2. III. 1940).

Hacia 1945, Gilberto Rojas y "Los Indios Latinos" se trasladan a la Argentina, donde graban 10 discos "duros" en el sello "Odeon" con taquiraris, cuecas y carnavales, alcanzando un record de venta en la principales ciudades del país (Rojas, 1992). El éxito promoverá su retorno al año siguiente con el famosos duo "Las Kantutas", con quienes graba varios discos de "música criolla".

Sin embargo, el disco no sólo sirvió como vehículo de difusión de músicas de diversas regiones culturales del país, de popularización de géneros hasta ese momento desconocidos, sino que permitió crear una suerte de conciencia musical más allá de los límites de lo local. Así, el "boom" de la "música oriental" representa en el taquirari y el carnaval, difícilmente es posible pensarla al margen de la gran popularidad alcanzada -tanto de éstos géneros como por los artistas "cambas" -a través del disco. Este soporte musical posibilitó la "desterritorialización" localista para permitir la vulgarización de ritmos, géneros, instrumentos musicales étnicos populares y criollos, a nivel nacional.³ En todo caso, no hay que perder de vista que este proceso se inscribe en un complejo mayor, el de la expansión de la producción musical transnacional a nivel nacional.

Esta propagación vino aparejada con el crecimiento de la radiodifusión. Resulta importante resaltar su papel en tanto la radio permitió reconocerse a los bolivianos -por lo menos a los sectores urbanos- como una totalidad. La radio creó una conciencia geográfico-cultural más allá de lo local asentado, en términos musicales, una imagen auditiva desde lo "criollo". Su expansión fue rápida. Si a principios de la década de 1930 radio "Illimani" era tal vez, la única que emitía en el país ⁴, en 1939 transmitían, sólo en la ciudad de La Paz, 6 radioemisoras. En Cochabamba, en 1940 funcionaban cuatro radio emisoras: "Central", "Rural", "El Mundo" y "Popular", aunque con un gran incipiencia técnica, nada comparable por ejemplo a radio "Illimani" de La Paz que mantenía orquestas "de planta" para transmisiones "en vivo" de música nacional. El mercado de aparatos audiofónicos también se amplió.

En 1933, se calculaba la existencia de 10.000 radio-receptores en todo el país (Quintana C., 1986: 18-19). No obstante, esta cantidad era muy reducida. La necesidad de ampliar el mercado llevó inclusive a los representantes de la "RCA Victor" a regalar reproductores de discos. En efecto, en 1939, el almacén "RCA Victor" de S. Lutsch en Cochabamba ofrecía, por la compra de un receptor, el obsequio de un tocadiscos (pic-up), "para reproducir por medio de la radio, la música grabada en discos" (El Imparcial, 16.VI.1939).

La popularización del disco generó el fenómeno musical que ha sido denominado en el Perú como de "desterritorialización" (Llorens Amico, 1983). Esta se refiere al hecho de que la música "folklórica", hasta entonces de consumo local, alcanzó con el disco una amplitud incluso nacional. La industria musical promovió otros hechos importantes: el registro autoral poco importante hasta entonces⁵; una nueva relación entre el artista y el público mediado por este soporte, la profesionalización de cantantes y compositores, etc.

2. La constante ampliación del consumo discográfico mostró la factibilidad de instalar una fábrica en el país. Es así que en 1949 nace la "Fábrica de Discos Mendez" en la ciudad de La Paz. No obstante que un año antes el sello "Columbia CBS" había lanzado al mercado el Long Play (LP: larga duración) de 33 1/3 rpm., que admitía de 20 a 25 minutos de música cara, la empresa "Mendez" inició su producción lanzando discos "duros" de 78 rpm. procesados en los EEUU.

Su aparición produjo un salto importante en la vulgarización del disco y en la incorporación de nuevos géneros, ritmos e instrumentos musicales "nacionales". Constituida en la única y más importante empresa, por sus estudios pasaron los más renombrados intérpretes: duos, tríos y conjuntos de la época. Ahí grabaron su voz: Gilberto Rojas, Carlos Saucedo - El "Trueno"-primer intérprete de "En las playas del Beni" y de "Morenita"; Raul Shaw Moreno, Gladys Moreno, inigualable voz que inmortalizó "Para Decir Te Quiero", el famoso dúo "Las Kantutas" que vulgarizan taquiraris, cuecas, bailecitos e incluso villancicos; "Las Hermanitas Espinoza", el dúo "Larrea-Terán" y muchos más. Allí también realizaron sus primeras grabaciones principiantes y renombrados conjuntos como "Los Jairs" y "Los Peregrinos". La música académica boliviana fue también fomentada con la grabación de la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por el maestro Carlos Seoane (Sánchez, 1992).

El nacimiento de discos "Mendez", el "Alma de Bolivia en su Música", se produce en un momento de fuerte ascensión social y de radicalización de la sociedad. La creciente participación política de grupos indigenistas y nacionalistas luego de la derrota del Chaco, comenzaba a marcar la presencia del indio, el proletariado y las clases medias en el acontecer nacional. A nivel estatal, fue Gualberto Villarroel (1943-1946) quien desarrolló acciones fuertemente influenciadas por intelectuales indigenistas. Durante su gobierno comienzan a realizarse festivales "folklóricos" con la presencia de músicos campesinos. Se promueve la música "nacional", obligando a las orquestas a ejecutar por lo menos el 50% de su repertorio con géneros bolivianos y comienzan a implementarse los primeros mecanismos institucionales de estudio, fomento y defensa del patrimonio folklórico musical.

La música académica tuvo en el telurismo su refugio: se trataba de una suerte de determinismo geográfico que abstraía las influencias musicales de la sociedad india sobre el hombre urbano y su música. (Un buen ejemplo de esta tendencia es la obra "Aires Indios"

de Eduardo Caba). De esta manera, las creaciones fundadas en el nacionalismo telurista aparecen impregnadas por el "espíritu de la tierra" (Tal vez resulta importante destacar que los principales postulados teluristas nutrirán el discurso de los folkloristas actuales, mediante el desplazamiento del "espíritu de la tierra" a la "Pachamama").

El indigenismo influyó decisivamente en la consolidación del folklore como rama del saber (paradigmático en tal sentido es Antonio Gonzales Bravo, maestro de música en el núcleo indigenal de "Warisata"). Serán, sin embargo, estudiosos nacionalistas quienes sistematicen el estudio de las manifestaciones culturales de las sociedades indígenas -concebidas como "sociedades folk"- y lo articulen políticamente como "esencia" de la "cultura nacional" frente a las expresiones de la "antinación" -la oligarquía y sus manifestaciones estéticas-. El Folklore, como rama académica, se consolidaba como un requisito político, en tanto marcaba el asentamiento, conocimiento y la difusión de las expresiones indígenas. Por otro lado, comenzaba a anclar las raíces "ancestrales" con la necesidad política de "formación de una "cultura nacional". A su vez, lo "indio comenzaba a delinear uno de los rostros de la "identidad nacional" boliviana -aunque en términos individuales nadie se asuma como tal- articulada a la necesidad del desarrollo capitalista industrial y moderno.

Sin duda, tales componentes políticos e ideológicos influyeron en Gastón y Alberto Mendez-proprietarios de "Discos Mendez"-, hombres de gran sensibilidad social y musical, y de Doña Lola Sierra de Mendez, destacada compositora y estudiosa del folklore.

Una rápida revisión del poco documental discográfico conservado, muestra que la empresa "Mendez" fue el más importante puntal para la masificación de las expresiones mestizo-criolla en las ciudades y principal factor en todo el "boom de lo que se ha venido a llamar la "Epoca de Oro" de la música boliviana. Cuecas, yaravies, villancicos, pasacalles, taquiraris y carnavales, forman el grueso de su edición musical.

La música indígena, anteriormente marginada a sus límites rurales, comenzó igualmente a ser grabada y promocionada. No sólo se incorporaron géneros e instrumentos campesinos sino que también "tropas con músicos nativos fueron llevados hasta sus estudios. Pinkillos, tarkas, pífanos, sikus, etc. conocerán con discos "Mendez" un apoyo hasta ese entonces desconocido. Así puede oírse en la grabación de conjuntos campesinos como "Los Sicuris del Altiplano" y en la popularización de melodías indígenas como el recordado "Alturas de Hualpacayu", wayñu de la región quechua de Charazani. Comenzaba no solo la incorporación al mundo urbano de un género que después de la revolución del 52 iba a consolidarse como el símbolo auditivo nacional: el wayñu; la música indígena (campesina) comenzaba a sustentar ideológicamente las raíces de la "música folklórica nacional" (véase Apéndice No. 1).

3. Un impacto decisivo en la música campesina y folklórica fue el que produjo la empresa

cochabambina "Lauro & Cía". Su aparición tiene características singulares no solo por tratarse de una labor privada cuasi individual -lo mismo que la Empresa "Mendez"- sino por el hecho de haber nacido sin ningún vínculo económico con empresas internacionales lo que determinó su orientación hacia el mercado interno y de acercamiento a la música "folklórica" y campesina. La estrechez del mercado urbano nacional no hacía, de hecho, apetecible la incursión de grandes casas discográficas internacionales. La incorporación de la "RCA Victor" a través de "Lauro & Cía", tuvo que ver, al parecer, con la necesidad de esta empresa de ampliar no sólo la producción de música nacional, sino principalmente el de incursionar a géneros internacionales.

Creada incipientemente hacia 1958, la grabación y el procesamiento de los discos eran realizados en Sao-Paulo/Brasil para lo que el principiante empresario discográfico, Laureano Rojas, viajaba acompañado de los artistas. De hecho, estos traslados motivaban una fuerte erogación económica pues suponía el traslado de un "staf" amplio que incluía al intérprete principal, el arreglista y ocasionalmente algún músico. Ejemplificadores en este sentido son Luis Gutiérrez-LP: "Fiesta en Bolivia" (RGE Discos 1005)-, y Hernan Huarita Vargas, que viajan al Brasil para la grabación de música folklórica (Prensa libre, 24-X-1963). En estos primeros años fue el maestro José Ferrufino el encargado de los arreglos musicales, la orquestación y la dirección artística durante la grabación con la orquesta de la RGE, aunque los ensayos eran realizados en Cochabamba con la orquesta "José Ferrufino", una de las más prestigiosas del país.⁶

Al margen de las incomodidades del viaje y de la inversión monetaria, era un negocio rentable. Las ediciones muestran tirajes elevados llegando cada una de ellas a 20.000 copias, lo que explicita un amplio consumo local y nacional.

Pronto, la necesidad de abaratar los costos de producción motivó la adquisición de equipos de grabación. Con su implementación, a partir de 1964, "Lauro & Cía" comenzó a experimentar cambios cualitativos y cuantitativos. Además de minimizar los riesgos de inversión, este adelanto tecnológico redundó rápidamente en el precio del disco. Laureano Rojas para entonces se había convertido en un especialista en técnicas de grabación.⁷

En sus primeros años, la producción discográfica de "Lauro & Cía" muestra una tendencia hacia la "música nacional" en su vertiente popular, "criolla" y "oriental". En 1965, Laureano Rojas es explícito al señalar:

Hasta la fecha tres artistas pueden ser consagrados de primera categoría y son: Arturo Sobenes que conjuntamente con "Los Cambas" grabó el año 1958 un Long Play que tuvo una emisión de 20.000 discos.⁸ Al año siguiente, Gladys Moreno, grabó otro disco de larga duración, que también tuvo gran aceptación de parte del público. Finalmente Luis Gutiérrez,

en 1960, fue otro artista de primera categoría en las grabaciones del sello "Lauro" (prensa Libre, 31-III-1965).

Tales masivas ediciones sólo serán superadas en 1965 con el disco "Coplas del Valle", cuyo tiraje alcanzó los 50.000 ejemplares (cf. infra).

"Lauro & Cía" consolidó su monopolio del mercado local del disco ampliando las bases sociales del consumo. En efecto, aunque siguió produciendo discos LP (Long Play), incorporó a su estrategia comercial la producción masiva del disco Corta Duración (EP) simple y doble, destinado a un público popular y campesino⁹ (cf. Cuadro No 2). Hasta 1965 había lanzado al mercado discográfico 25 LPs y 133 EPs, es decir, un promedio de 3 LP y 17 EP por año (Prensa Libre, 31-III-1965) que, con la posterior asociación a la "RCA Victor" se incrementará en varios dígitos.

Conviene detenerse en la temprana simbiosis que se crea entre la casa discográfica y el "Festival Lauro de la Canción" promocionada desde 1961. Importante, en tanto el "Festival" constituyó un espacio abierto donde artistas urbanos, campesinos, cholos, podían presentarse al concurso. Aún más, fue un espacio de mediación entre la cultura campesina y la empresa, y que se verá reflejada en la producción discográfica. Metafóricamente podría decirse que si "Lauro & Cia." no iba al campo, el campo iba al "Festival Lauro".

Desde una perspectiva comercial tal articulación fue un acierto en tanto el "Festival" permitió atraer a músicos campesinos, de diversas regiones culturales del país. El "Festival" también permitía medir la aceptación de los nuevos artistas, temas, instrumentos musicales, géneros, etc., a través del público concurrente y del Jurado. "Lauro & Cía", se adjudicaba además los derechos de grabación de los ganadores que pasaban a convertirse en "Artistas Exclusivos". Una vez concluido el "Festival" se lanzaba al mercado varios discos promocionando a los ganadores. Por ejemplo, luego del Tercer "Festival de la Canción" realizado el 8 de septiembre de 1965, se realiza el lanzamiento de varios LPs: Zulema (Zulma) Yugar: "Paisaje Orureño", "Los Chasquis" con otro LP, además del disco "Bolivia" en el que se presentan más de "15 instrumentos étnicos aymaras y ritmos autóctonos" (Sanchez, 1993).

CUADRO No. 2
GENEROS MUSICALES QUE APARECEN EN 34 DISCOS CORTA DURACION
"LAURO & CIA" SOBRE MUSICA CAMPESINA DEL VALLE ALTO^{1º}
(DECADA DE 1970)

Huayño	31
Cueca	22
Tonada de Todos Santos	22
Tonada de Santa Vera Cruz	12
Kullawada	12
Coplas de Carnaval	2
Tonada de Pascua	1
TOTAL	102

Fuente: Sanchez, 1993, para una ampliación detallada.

La música campesina, de creciente aceptación en el área urbana, comenzó a llamar la atención de importantes empresas transnacionales. Es así que en 1966, la Philips comienza a recorrer el país grabando música indígena para lo que incluso contrata un avión particular debido a la gran cantidad de equipos y personal. Ese mismo año organiza un "Festival" de música campesina en la ciudad de La Paz, ocasión en la que se realizan importantes registros.

La expansión constante del mercado del disco promovió paralelamente la demanda de aparatos de audio. Esto es destacable en cuanto la prensa registra una creciente oferta de equipos, principalmente norteamericanos. Esta ampliación es aún más evidente desde 1956, producto posiblemente del "Plan de Estabilización Económica" apoyado por los EEUU y que determinó su intervención en las áreas económica, política y cultural.

Retomando el tema señalemos que a fines de 1965 el matutino "Prensa Libre" (25-XII-1965) destaca la decisión de Laureano Rojas¹¹ de instalar una fábrica el siguiente año: "la impresión de discos (se) hará en Cochabamba, efecto para el cual se viene montando la maquinaria". El Carnaval de 1966 será amenizado, por última vez, con un disco grabado en Cochabamba y editado en el Brasil tal como destaca uno de los matutinos: "En los últimos días hubo intensa actividad en la sala de grabación de la firma de discos "Lauro". José

Ferrufino, grabo un LP de larga duración, con música folklórica nacional especial para carnaval" (Prensa Libre, 24-I-1966).

Para 1967 se organiza la empresa PRODISCO (Productora y Distribuidora de Discos) lo que hace suponer que la producción discográfica se había iniciado en Cochabamba. Un año después, a fin de extender sus operaciones, esta empresa firma un contrato que lo vincula con la "RCA Victor", proyectándose instalar un "moderno edificio" en el kilómetro 4 del camino a Quillacollo.

PRODISCO LTDA pasa a convertirse en subsidiaria de la "RCA Victor", División Discos. Con este contrato se anexaba además a otras subsidiarias en "6 países del mundo". Este convenio supuso para "Lauro & Cía" incorporarse al mercado internacional con la producción de música de "moda", de ritmos modernos de la "Nueva Ola" y la difusión del folklore de otros países, principalmente argentinos¹². Por convenio, las subsidiarias tenían el compromiso de intercambiar artistas, cantantes y conjuntos, aunque Laureano Rojas era muy objetivo al señalar:

"Actualmente no estamos en buenas condiciones para enviar conjuntos buenos, sin embargo ya nos aprestamos a recibir al 5to. conjunto de artistas extranjeros y en este caso me refiero al conjunto de la Nueva Ola, LOS GATOS. Los primeros fueron LOS DE SALTA, LOS CHALCHALEROS, LOS CRUCEÑOS y también el famoso conjunto LOS IRACUNDOS, de ahí es que estamos con el mejor deseo de enviar artistas al exterior, por el momento tenemos preparadp al conjunto LOS TROVADORES DE BOLIVIA que en el curso de 60 días saldrán a la república del Perú" (Prensa Libre, 19-IX-1968).

Al contrario de lo que podría suponerse, los propios instrumentos de dominación y control político y cultural comienzan a determinar inevitablemente la difusión masiva de las expresiones indígenas y "folklóricas" Tal fenómeno descrito por José María Arguedas en 1966 para el Perú (1989) -se desarrolla con la expansión de la radio-difusión, de la industria fonográfica y la posterior adopción masiva de la radio portatil, incluso en el campo. Tales canales pasan a ser convertidos en "vehículos poderosos de transmisión y contagio" de las expresiones musicales indígenas y de las clases populares en las ciudades.

Hacia fines de la década de 1960 aparece, en la ciudad de La Paz, el sello CAMPO con una orientación comercial hacia la "música folklórica"¹³. Así lo demuestran los primeros discos editados, entre los que destacan aquellos grabados por Alfredo Dominguez, el "Gringo" Favré y Ernesto Cavour: Folklore (Campo, LPOS-1002, Stereo) y Folklore 2 (Campo, LPS 005, Stereo) en los que fuera de temas propios, destacan tradicionales campesinos como "Auqui Auqui", danza de los Wititis, "Waca waca" y "Wacatoqoris" Importante es también el disco Aprende Tocar Charango con Ernesto Cavour. Método Audiovisual (más folleto con

lecciones teóricas) (Campo, LPC 003, Stereo), que muestra la creciente demanda del aprendizaje de este instrumento.

A nivel general puede concluirse que la industria del disco -sin olvidarnos de la radio- fue un factor determinante para la consolidación mercantil y el consumo de la música campesina y "folklórica" en las ciudades. Mas, como sostiene Renato Ortiz, (1988:38) no es la realidad concreta de los medios de comunicación la que instituye una cultura de mercado; es necesario que toda la sociedad se reestructure para que ellas adquieran un nuevo significado y una amplitud social.

En Bolivia, este nuevo marco había sido creado por la revolución de 1952 alrededor del proyecto nacionalista de "formación" de una "cultura nacional", homogénea y común a todos los ahora ciudadanos bolivianos y, en la cual, el folklore solidificaba las bases ancestrales de lo "indio" aunque superándolo, en tanto las expresiones campesinas debían ser "convenientemente depuradas" para ser incorporadas¹⁴ a la cultura "eminente nacionalista" (cf. Céspedes, 1984). Tal proyecto de la élite política e intelectual -escuela única, castellanización, homogeneidad cultural, etc. -tuvo un fuerte fomento desde el Estado con la implementación de una infraestructura cultural (IBC, casa de la Cultura) y un corpus legal (decretos fomentando y protegiendo el folklore).

Aún más, el "episteme ideológico" del nacionalismo revolucionario (NR) penetró muy rápidamente el ámbito de las representaciones de la sociedad civil y pasó a constituir el soporte discursivo del cambio cultural. En efecto, la sociedad urbana asumió lo "folklórico" como esencia primordial de la acústica y la estética de la "nación". La música campesina, recreada y representada en la ciudad pasó, en efecto, a considerarse como expresión de la nacionalidad.

Es en tal sentido que se cargará de un fuerte sentido nacionalista, pensada además en contraposición a una "otredad" antinacional. Desde esta perspectiva tal vez se pueda entender que sean los ciclos de fuerte presencia extranjera (clase norteamericana) - Barrientos 1964-1969, Banzer, 1971-1978-, los que han constituido también momentos de ascenso reivindicativo autoctonista y folklorista, desplegado como interpelación política y discursiva antiimperialista. El folklore fue convertido en una expresión de resistencia y afirmación anticolonialista.

Dentro del paradigma nacionalista, lo "antinacional", fue desplazado hacia el ejército y a la intervención norteamericana y asumido como expresión política de resistencia anticolonialista (la "letra") -puede señalarse en esta vertiente a Benjo Cruz, Los Montoneros de Méndez, Nilo Soruco como los más destacados- y de la afirmación de la nacionalidad. En su versión estatal (el "espíritu"), el folklore paso también a constituir el sustento de los valores de la nacionalidad, desplegándose esfuerzos para su "protección" y "promoción"¹⁵ (Desde esta

visión, que podríamos denominarla conservadora, es sintomático que sean precisamente los dos gobiernos culturalmente más represivos los que evidencien una mayor preocupación por el folklore: véase la serie de leyes y decretos).

Esto explicaría, por lo menos en una parte, que sea el ciclo 1964-1969, un periodo importante de consolidación de expresiones denominadas como "folkloricas" ("Peñas", conjuntos, danzas, fraternidades, fiestas, etc.). Un segundo momento (1971-1978), marcará igualmente el repunte del folklorismo con el "neo-folklore", término acuñado por Alfredo Dominguez a propósito del tema "La Pastora" y que propició un intenso debate a través de los matutinos "Presencia" y "El Diario", y con la explosiva emergencia de expresiones colectivas y populares urbanas como la "Entrada folklórica", aparejada a la creciente adscripción de la juventud.

En una perspectiva amplia, el "neo-folklore" postuló sobrepasar el "folklore" con una depurada elaboración instrumental y una mayor sofisticación armónica rítmica y estética. Producto de una importante influencia de conjuntos chilenos -como "Inti Illimani"-, se incorporó la polifonía vocal, se lograron arreglos y armonizaciones de mayor depuración y de gran calidad técnica ("Savía Andina"), se consolidaron nuevos instrumentos musicales como los sikus ("Los Jairas", "Los Quipus"), el ronroco ("Los Kjarkas"), etc. Para la segunda mitad de los 70, la mayor parte de los conjuntos se había adscrito a esta nueva corriente estilística ("Proyección", "Fortaleza", etc). Este repunte lleva y/o coincide con una mayor apertura de la industria fonográfica, nacional e internacional hacia este estilo y el consecuente consumo masivo urbano.

La década de 1970 marca también el surgimiento de agrupaciones más cercanas a la música: los conjuntos "autóctonos", que son los primeros en ganar el mercado internacional ejecutando música indígena "andina" boliviana principalmente en Europa. De hecho, en esta parte del mundo la "flauta indiana" y la música "andina", vista en su exotismo "incaico", habían logrado una gran aceptación desde finales de la década de 1950 (Borras, 1992), por lo que la incursión de las agrupaciones "autóctonas" tuvo una amplia aceptación. En este campo merece destacarse al grupo "Ruphay" -quienes "cruzaron el charco" a finales de los 60s- y que hasta 1975 habían lanzado varios LPs de "música autóctona grabados en el "viejo mundo".

Situado en una vertiente experimental, e incursionando en la fusión de instrumentos indígenas y elementos acústicos y guitarras electrónicas, "Wara" -desde su disco "Maya" (Industrias fonoelectricas LYRA (S) LPL-13250, 1975)-desarrolla un nuevo estilo denominado de "proyección folklórica". Resistida en los primeros años, esta línea estilística vinculada a la "fusión" ha venido desarrollándose con gran creatividad hasta la actualidad (cf. grupo "Altiplano"; "Konlaya").

A partir de la segunda mitad de los años 70 puede considerarse que se consolida el folklore de masa¹⁶ y de exportación y, con ello, no solo un mayor alcance geográfico sino su adopción como perteneciente al patrimonio "nacional". A nivel ideológico, el "folklore" se consolidaba como la esencialidad ancestral de la "identidad cultural" integrada por los ciudadanos bolivianos. El espacio simbólico donde podía confluír y desintegrarse la diversidad.

De hecho, esta consolidación formó parte de la necesidad política de "formación" de una "nueva identidad" que integrara elementos autóctonos primigénios a su vez que se adquiría los logros de la civilización. Como sostiene Mansilla (1989:66): el núcleo, pues, de la identidad de las naciones periféricas en la actualidad consiste en adaptar los modelos metropolitanos de desarrollo en las esferas económico-tecnológica y estatal-administrativa como criterios de progreso, pero conservando al mismo tiempo importantes elementos de la tradición autóctona en los terrenos cultural, político..." A nivel externo, el "folklore" consolidaba igualmente la alteridad exótica "andina", de "lo boliviano frente al mundo, como uno de los emblemas más importantes de la "identidad nacional". Los conjuntos folklóricos y los folkloristas a su vez, pasarán a convertirse en portavoces abanderados y defensores de la "cultura nacional", del "folklore boliviano", frente al mundo.

A partir de los años 80, influenciados por nuevas corrientes académicas vinculadas a la etnomusicología, se asiste a la edición de discos documentales con grabaciones "in situ" de música campesina y étnica. La principal característica de estas ediciones está en el hecho de haber sido realizadas intentando mantener las estructuras musicales e instrumentales campesinas, de estar acompañadas de folletería antropológica explicativa y con una difusión comercial y consumo restringido. Puede destacarse en tal sentido, los discos: "Música Andina de Bolivia" (M.P. Baumann, 1979, "Lauro & Cía" LPLI/S-062); "60 canciones del Quechua Boliviano" (M.P. Baumann, Portales + cassette); "Música Tradicional de Bolivia" (L.M. Calvo, "Lauro & Cía" BO/LRL-1496; 1984); "Música Autóctona del Norte de Potosí" (Calvo, L.M. y W. Sanchez; PLP-020, 1989); "Panpipes: Syrinx de Bolivie" (L. Girault, Unesco/Audivis, D 8009); "Bolivia, Musiques des conmonautes agraries de Larecaja et Omasuyus" (IFEA, 1990, París).

4. 1985 ha sido definido como el punto de ruptura del proyecto de Estado iniciado en 1952. Con el decreto 21060, asistimos además a la reorganización estructural de la economía y al modelo de acumulación, reduciendo la participación del Estado en la actividad económica y eliminando los obstáculos para la implementación de una economía de mercado. Marca también la disolución de la hegemonía ideológica del discurso del Nacionalismo revolucionario (Mayorga, 1987) y del gran proyecto homogeneizador en la construcción teleológica del Estado Nacional.

En términos culturales, este proyecto, como vimos, se sustentaba en la "formación" de una

tradición cultural, esencialista, cuyos lazos primordiales son arraigados en lo "indio" y que la industria musical se encargó de enfatizar.

Marca a su vez, la crisis de las instituciones del Estado del 52 y entre ellas, de sus instituciones culturales y, tal vez, porque no, al decaimiento de las manifestaciones musicales incentivadas en el folklore¹⁷. (De hecho el paradigma político del "Estado Nacional" y la "cultura nacional", única, ha sido desplazado hacia la "pluriculturalidad", el reconocimiento de la diversidad: musical, social, étnica, de género, etc. En última instancia, incumbe la "formación" de un nuevo modelo estatal: "pluri-nacional y multiétnico").

Sin duda, todo este proceso se inscribe en un complejo mucho mayor, mundial. El derrumbamiento del Este, la caída del "Muro de Berlín" y del "Sujeto" de la historia, ha cedido paso a la emergencia (y el "descubrimiento" académico y político) de nuevos actores sociales. Las "identidades restringidas" (grupos étnicos, mujeres, jóvenes, etc.) han ganado nuevos espacios sociales, intentando imprimir no sólo su alteridad (a través de la música, la danza, etc.), sino su asunción como sujetos políticos convirtiéndose en los nuevos "actores históricos de la historia" (Bourdieu y Passeron, 1975).

La neoliberalización económica y cultural -1. políticas anti-proteccionistas en la circulación de bienes culturales internacionales y 2. el fomento cultural desde su perspectiva privada- ha generado la explosión de la industria cultural y musical. En la ciudad de Cochabamba este recuento es fácil. Aproximadamente 30 radio-emisoras FM y AM -frente a las tradicionales 8 AM en 1984-, 5 canales privados de TV y 2 "por el sistema de abonados", 5 universidades privadas -con respecto a la única estatal de 1985-, multiplicación de colegios privados, cultura domiciliaria, etc., muestran los cada vez más extensos alcances de la cultura de mercado y de la educación por el consumo. En el campo de la industria musical, las políticas neoliberales han incidido en la aparición de nuevas dinámicas empresas discográficas ("Sonos", "Mega", "Siembra Producciones") y/o pequeñas casas productoras especializadas en música electrónica ("Producciones Borda", "Mayta", "Anagua", etc.) y en la apertura transnacional hacia los bienes musicales, los que ha determinado el ingreso de novedosas corrientes y géneros bailables.

En este último campo ha sido determinante la incursión del "video clip" que ha generado una revolución musical con la fusión música-imagen. Ejemplificadores resultan las sayas promocionadas con el baile juvenil y erótico de "Los Caporales".

Si bien el "folklore" (el "neo-folklore", "proyección folklórica", etc.) tiene un bien ganado espacio dentro de la cultura urbana, las nuevas condiciones sociales, políticas, relacionales, han comenzado a determinar la formulación de nuevos lenguajes musicales a partir de condiciones históricas y subjetivas distintas. Dentro del fenómeno folklórico se ha producido la explosión de la "saya" urbana, vinculada al baile de los "Caporales" y la masiva

incorporación de los jóvenes a expresiones colectivas en la "fiesta de la Entrada". Igualmente la saya puede asociarse a un cambio de paradigma en la juventud en su relación con el baile, como contraponiéndose a un modelo anterior que priorizaba la letra y el "contenido" y cuyo género "folklórico" más importante puede ser representado en el chuntunqui (Y toda la vertiente vinculada al "canto" social", la Nueva Canción boliviana, etc.).

Contrastante con la urgencia nacionalista vinculada al "folklore", el "neofolklore" y otras variaciones estilísticas de reivindicación autóctona, comienzan a surgir nuevas manifestaciones estético-musicales donde los instrumentos electrónicos y géneros internacionales como el rock y la cumbia pasan a ser los soportes musicales más importantes. En alguna medida, estos nuevos productos musicales son construidos como formulaciones discursivas que marcan una distancia con respecto a la música "folklórica" -tal vez en términos sociales, en menor grado con la "música autóctona y la música campesina-, a su vez que se constituyen en discursos contestatarios o emblemáticos de alteridad con los "otros" -jóvenes- urbanos (ch'ojchos, jailones, glamers, posers, etc.).

Tal fenómeno en su vertiente hetero-denominada "ch'ojcha", puede reconocerse en los nuevos productos musicales de los migrantes "andinos" en la ciudad. Géneros "no bolivianos" como la cumbia -o el rock- comienzan a mezclarse con ritmos locales como el wayñu, para dar lugar a la "cumbia andina" o la "cumbia boliviana"¹⁸ -recordemos que la hibridación es territorio común en nuestra geografía musical: "fox-trot incaico", bolero, etc.-, estigmatizadas por los folkloristas y las élites urbanas como producto de la "alienación" y "aculturación" que produciría la ciudad en estos sectores "faltos de educación" (Ahí una gran paradoja: los "folkloristas" y las elites urbanas defendiendo la "esencia" de la nacionalidad, la ancestralidad musical "india"; y los migrantes "andinos" y campesinos, incorporando novedades musicales foráneas a su repertorio, lo que al margen de cualquier otra consideración muestra también su gran sensibilidad).

En Cochabamba, el "Valle Alto" se ha convertido en el epicentro de la irrupción de esta música. Grupos electrónicos como "Los Ronisch", "Alfiles", "Enigma", "Elipsis", etc., se han convertido en las agrupaciones musicales que marcan las nuevas adscripciones y el masivo consumo de cassettes con este tipo de música por los migrantes "andinos" en las ciudades. De hecho, todo este complejo musical se articula a una serie de "locales de baile" ("chojchofiestas"), que funcionan los fines de semana y que constituyen importantes núcleos dentro las redes de socialización, solidaridad, de relacionamiento y, en cierta medida, espacio de exteriorización de una "nueva identidad" de los jóvenes migrantes.

En una corriente más "refinada" -con menos influencias "andinas"-, las clases medias también han asumido estos ritmos "tropicales" en versiones elaboradas como puede verse con la gran demanda discográfica de grupos como "Climax", "Maroyu" o "Los Tigres" y más

actualmente con el explosivo surgimiento de agrupaciones paceñas. Todo este complejo musical "tropicalizado" se halla articulado a la masiva incorporación de los jóvenes a las Entradas "folklóricas" -Urkupiña, Gran Poder, Carnaval de Oruro, etc.- cuyas danzas se hallan acompañadas con ritmos mezclados, ejecutados por bandas campesinas.

Tal fenómeno, vinculado a la mezcla, la fusión y la hibridación, van marcando también las nuevas producciones musicales de los folkloristas en las ciudades -como puede oírse en las expresivas mezclas de jazz y el denominado "new age" del trabajo en charango de Donato Espinoza o, en las últimas producciones de incluso acérrimos defensores del "folklore nacional", como "los Kharkas", en su disco "Tecno-Kharkas"- . Merece destacarse en esta línea y por las proyecciones que puede visualizarse actualmente, el primer disco de Wara: Música Progresiva Boliviana (1972), donde conjuncionan el rock con rítmicas y sonidos de la música campesina andina.

El rock se ha consolidado como una corriente musical alternativa de los jóvenes y marca no sólo un fuerte distanciamiento de éstos con las tradiciones musicales "folklóricas" y "neofolklóricas", sino que ha pasado a convertirse en un denotador de alteridad y de contestación frente al sistema musical político de estilo de vida, etc.¹⁹ (Eso por lo menos es perceptible en el "movimiento del metal subterráneo" que se inclina por géneros de rock no comercial como el trash, el grind, etc.)²⁰. Al contrario que la "cumbia", vinculado al esparcimiento, el rock esta asociado a una percepción y forma de vida, y por lo mismo, los jóvenes siguen a determinadas bandas y/o géneros específicos. De hecho, desde su corriente "ch'ojscha", hasta la subterránea con letras "escatológicas", el rock comienza a consolidarse como una de las alternativas musicales más importantes de los jóvenes urbanos.²¹

La música campesina y étnica, comienza igualmente a lograr una mayor difusión a partir de sus propios productores musicales²² y donde la radio ha pasado a ser uno de los principales medios de difusión. En este mismo sentido, hay que enfatizar el papel que ha jugado el cassette y el radio-grabador en el campo, lo que ha permitido una mayor circulación musical. Como hemos sugerido en un otro trabajo, esta aceptación masiva del radiograbador es paralela al "boom" del Chapare y de la "cultura de la coca" (Sanchez, 1993).

En síntesis, contrastante con el proyecto nacionalista de integración y homogeneización, asistimos, al parecer, a la explosión y a la fragmentación; al rebasamiento del folklorismo y el autoctonismo, a la posibilidad de re-construir nuevas formaciones musicales y estéticas, y donde la música foránea también pasa, nuevamente, a constituir un elemento formal que puede ser manipulado, recreado, mezclado, fusionado con géneros y ritmos "locales". Creo, en todo caso, que las nuevas propuestas musicales son también propuestas políticas.

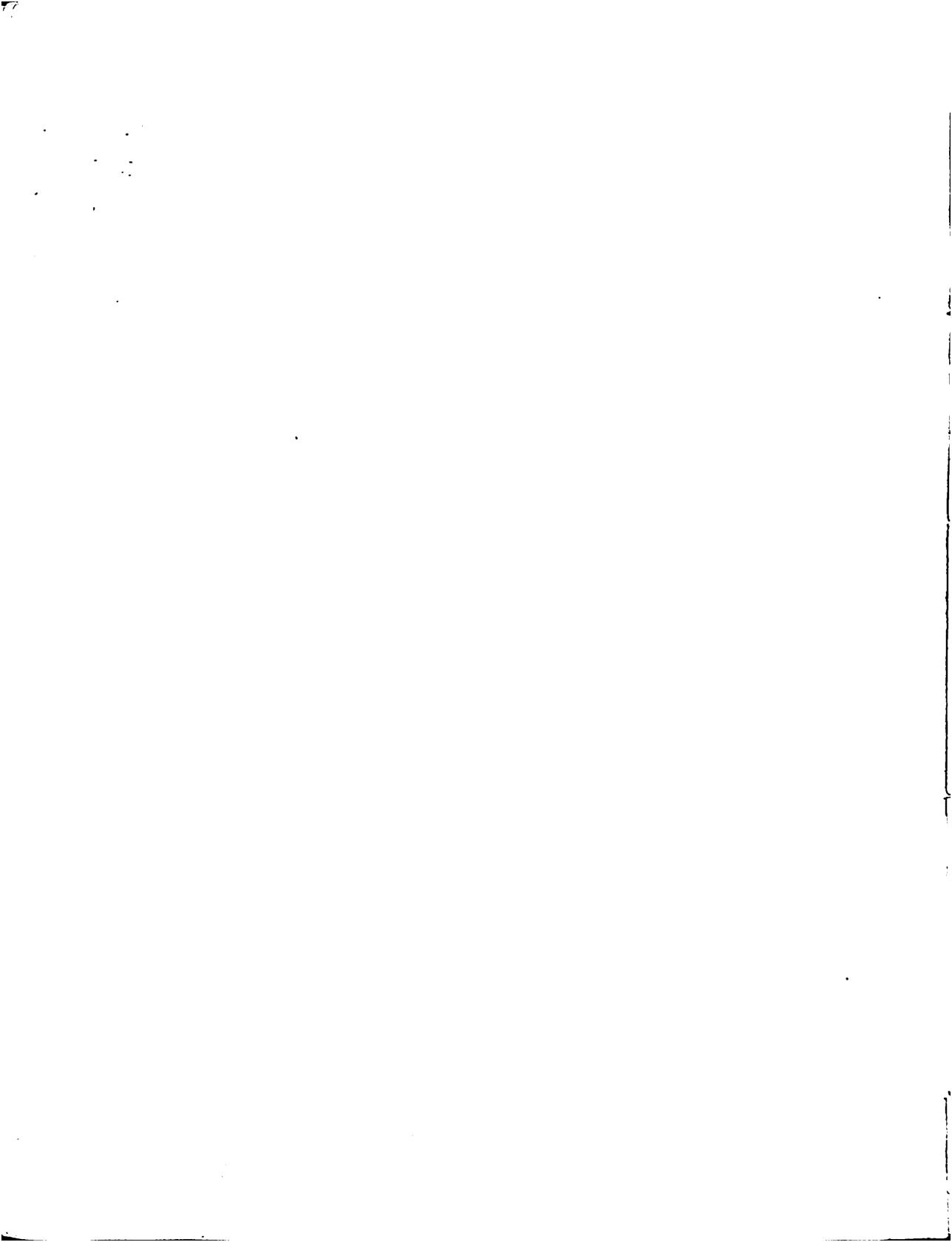
NOTAS

- ¹ De hecho este planteamiento está desarrollado con respecto a la danza folklórica y otros procesos socio-culturales como la fiesta en la Entrada, etc., por Abercrombie (1992).
- ² Un fenómeno similar y paralelo a sido estudiado por Llorens Amico (1983) en el Perú.
- ³ No desdeñamos sin embargo, para nada, el papel irradiador e integrador de la banda militar.
- ⁴ Otra radio pionera en el país, fue "Nacional" CPX. Aunque no sabemos si tenía un alcance tan amplio como "Illimani".
- ⁵ SOBOLEYCOM (Sociedad Boliviana de Autores y Compositores), nace en los primeros años de 1940.
- ⁶ El tarateño José Ferrufino tuvo una destacada participación en estos primeros momentos, no sólo en el campo técnico musical, sino en la promoción y difusión de la música "criolla" y posiblemente campesina. Por ejemplo, la prensa señalaba en 1960: "Luego de haber recorrido la Prov. de Tarata recogiendo música vernacular que aún no ha sido grabada en discos, el artista José Ferrufino viajó a San Pablo, Brasil, con objeto de divulgar y grabar la música nacional. Llevó composiciones de los músicos Emilio Gutiérrez, Jaime Ferrufino y Pacífico Terán (Prensa Libre, 10-XI-1960).
- ⁷ En efecto lo que había comenzado como un negocio rentable poco a poco fue tomando un rumbo especializado para Laureano Rojas:
- ⁸ En cuanto se refiere a la experiencia de aprendizaje, esto comenzó hace 10 años en la República del Brasil, aquella república que se la puede considerar como el país más adelantado de discos fonográficos. Comencé a especializarme previamente en Grabaciones de estudios profesionales, en este caso debo citar (Radio grabación Especial que lleva la sigla RGE) y también debo recordar con mucho agradecimiento al Ingeniero de Sonidos, sr. Steleo Carlini, quien fue prácticamente mi profesor... Pero debo también hacer referencia al señor Orlando Bustamante que también es técnico de Grabación... La RGE en reconocimiento a mis servicios me concedió una beca a los Estados Unidos para especializarme aún más en la Técnica de Grabaciones y los estudios de la World Exports donde tuve la oportunidad de especializarme aparte de grabaciones en el sistema hidráulico en el censado de discos (Prensa Libre, 19-IX-1968).
- ⁹ Se trata sin duda del disco "Bolivia y su Música" (RGE Discos 1001 (XRLP 5049), Manufacturado por Industrias Fonoeléctricas LYRA). Entre las piezas que se consignan se encuentran "Pan de Arroz" (Carnaval), "El Negrero" (Huayño), "Marujita" (Cueca), "Te Quiero Te Adoro" (Polka Boliviana), "Verde Limoncito" (Huayño), "La San Lorencina" (Cueca), "Ecos de mi Guitarra" (Taquirari), "Cocoroco Quiquiriqui" (Huayño Popular), "Flor de Chuquisaca" (Cueca), "Gaviota Viajera" (Cueca), "Viva Santa Cruz" (Taquirari), "Huipaylality" (huayño).
- ⁹ No nos detendremos mayormente en este acápite que ha sido abordado con detalle en otro trabajo (Sanchez, 1993). Interesa simplemente enfatizar la importancia del mercado campesino valluno en las estrategias comerciales de "Lauro & Cía".
- ¹⁰ El 70% de estos discos registran como año de edición 1976-78. En los restantes suponemos, al no haberse registrado el año de la edición, que corresponden también a este período. Los discos fueron comprados el año 1978.
- ¹¹ Laureano Rojas, hacia la década de 1950 era un comerciante proveedor de maíz (Fernández Coca,

1991).

- ¹² Es importante señalar la constante presencia, durante estos años, de una gran cantidad de "conjuntos folklóricos" argentinos que gozaban de gran popularidad y que sería reforzada por una amplia difusión a través del disco y la radio. Su influencia en la música y en los conjuntos "folklóricos" bolivianos será por demás evidente en estos y los siguientes años, tanto en la conformación instrumental, en el vestir, la instrumentación, el tratamiento de la voz, etc.
- ¹³ Sin duda una empresa de gran importancia y que no ha sido incluida en el presente estudio (por falta de información) es "Discolandia", perteneciente al grupo "Dueri & Cia y que comienza a producir en diciembre de 1963.
- ¹⁴ La "cuestión nacional" puede considerarse uno de los ejes fundamentales del debate político nacionalista. Concebida de manera casi teleológica, la Nación -unitaria- aparecía equiparada al estado. Este proceso de construcción del estado-Nación, llevaba explicitado un proyecto "cultural" homogeneizador que en la mayor parte de los intelectuales nacionalistas, se condensa en una suerte de "cholíficación" y en el mestizaje cultural. En última instancia la "cuestión nacional" determinaba el problema de la "identidad nacional", cuestionamiento tempranamente problematizado por Almaraz.
- ¹⁵ Esto es tan evidente que son los gobiernos de Barrientos y Banzer -que podrían ser denominados siguiendo a Nestor García Canclini de "nacionalismo acuartelado"- los que desarrollan una mayor preocupación por el folklore (cf. por ejemplo toda la legislación implementada). Esto, explicaría a su vez -habría que ver también como asume la sociedad civil y otros sectores como los campesinos- que sean estos dos momentos, de fuerte reposesión cultural, los más importantes en cuanto a efusión, fomento, participación, producción, consumo, etc. del "folklore" y el "neo-folklore".
- ¹⁶ Tal vez resulte antitético sugerir un "folklore de masa", en tanto, teóricamente, el folklore es una manifestación del "pueblo" y por lo tanto su recepción es "popular" y masiva. Sin embargo, lo que queremos destacar con este concepto es la articulación que se da entre las producciones folklóricas y la cultura de mercado. Tal vez un término más apropiado sea el de "folklore de mercado".
- ¹⁷ Tal vez comparable con el proceso de la música folklórica argentina, de gran fuerza hacia fines de los 60 y los 70, pero que en la actualidad, aunque se sigue manteniendo, no tiene los límites de interpelación ni de irradiación -piénsese en la gran influencia del folklore argentino en nuestro folklore- que alcanza en los momentos de plenitud.
- ¹⁸ El auge de la *cumbia* así como el dengue y el porro, se produce por primera vez en los primeros años de los 60. Temas como "Candelosa" (*cumbia*), "El dengue del Tiburón (dengue)", "Pollera amarilla" (*cumbia*) se encontraban entre los preferidos por la juventud. en Cochabamba, la "Orquesta José Ferrufino", tenía reproducciones bastante exactas de *cumbias* colombianas. (cf. José Ferrufino y sus Reyes del Ritmo, "Cumbias y Dengues", Lauro & Cía. LPLR 1024). Otro conjunto de gran popularidad que incursiona en ritmos internacionales entre el que sobresale la *cumbia*, es el trío "Los Brillantes". Destacable en tal sentido, es su disco "Cosa Extraña" (1966).
- ¹⁹ De hecho, el rock tiene antecedentes un tanto largos en nuestro país y puede extrapolarse hasta el último tercio de la década de los 60s con las agrupaciones "nueva oleras" (Crikets, bellkins, etc. en Cochabamba) y otras de música "pop".
- ²⁰ Aunque no se conocen todavía lanzamientos discográficos -sí producciones "caseras", debido principalmente al carácter musical anticomercial de los músicos "trashers".

- Llorens Amico, José Antonio
1983 Música Popular en Lima: Criollos y Andinos IEP-III. Perú.
- Mansilla, H.C.F.
1989 Desarrollo y Progreso como Ideologías de Modernización Tecnocrática. Hisbol, la Paz-Bolivia.
- Mayorga, Fernando
1987 "La Crisis del discurso del Nacionalismo Revolucionario". Repensando el País. MIR.
- Montenegro, Alvaro.
1992 "Himno Nacional de Bolivia". Diccionario Español e Hispanoamericano de la Música. SGAE, España, (en prensa).
- Ortiz, Renato.
1988 A Moderna Tradicao Brasileira. Editora Brasiliense. 3ra. edic. Brasil.
- Quintana C., Raúl de la
1986 Radio Illimani: Los Primeros Datos de su Historia 1933-1937. La Paz.
- Sánchez, Walter
1992 "La música popular en la ciudad de Cochabamba" TAQUIPACHA, Revista de Investigación Musical, año 1. No. 1, Cochabamba, 13-44.
- 1993a "Música campesina y mercado cultural. El Valle de Cliza (Cochabamba-Bolivia)". Ponencia VIII Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires.
- 1993b "Tríptico de canto, vida y combate (Benjo Cruz)". Opinión, 31 VIII-93.



**SEMINARIO 4:
FOLKLORE, ETNOMUSICOLOGIA
Y ARTES POPULARES**

“¿CUMBIA?, ¿CHICHA? O LIMONADA...QUE NO QUEDEN HUELLAS” *

Grisel Gamarra Giese

INTRODUCCION

La música no es irreductible a la investigación social; por el contrario, es susceptible de análisis y de interpretación como cualquier otra manifestación social y cultural, aunque represente un reto intentar traducir en palabras un fenómeno exclusivamente temporal y que por lo tanto es imposible “ver”. Además, para comprender la importancia de la música y los distintos grupos humanos que componen una determinada sociedad, no sólo hay que considerar el universo de los sonidos, sino las complejas interacciones que éstos tienen con los medios de producción esencialmente social, cuya cabal comprensión sólo puede lograrse a través de la consideración del contexto cultural y social que la rodea.

Desde 1978 hacia 1982, Bolivia y en especial la región de Cochabamba, han experimentado cambios: la lucha por la democracia, la instauración de ésta y el surgimiento de conjuntos folklóricos bolivianos, los cuales aparecen como creadores de nuevos ritmos.

Una característica fundamental de lo que pasaba en 1975 es el tipo de música que se tocaba, dedicada más a lo nacional o también llamado “lo andino”, prueba de lo cual es la utilización de instrumentos musicales tales como las zampoñas, charangos, bombos, etc.

Hoy en día el asunto se ha complejizado, dando paso a dos corrientes: la de la música folklórica y la aparición de nuevas expresiones musicales en las que se utiliza instrumentos musicales de la época y de última moda, como las guitarras eléctricas, los bajos, baterías, ecualizadores, sintetizadores, etc.

Todo esto debido al surgimiento de nuevos actores sociales, entendiendo por este término a los jóvenes migrantes de los centros mineros a la ciudad de Cochabamba en busca de empleo, o a estudiar en la universidad estatal; y también a la apertura de varios y nuevos medios de comunicación, que han permitido el crecimiento del consumo masivo de los recientes ritmos de moda y de las nuevas prácticas sociales; entendiendo por estas últimas a las actividades sociales que realizan hoy en día los jóvenes de la ciudad, como ir a bailar su discoteca favorita,

o a los locales de baile que están de moda, los ritmos impuestos por los medios de comunicación, especialmente la radio y los video hits.

Por otro lado, en este periodo se han dado nuevas manifestaciones sociales, como las ya ahora tan comunes fiestas populares, entradas folklóricas, danzas, artesanías, que antes no eran tan comunes como lo son hoy en día, y que han permitido nuevas prácticas en los gustos y nuevas tendencias valorativas en la población de la ciudad de Cochabamba, especialmente en los jóvenes que aparecen como esos actores sociales nuevos que aceptan y gustan de lo popular, especialmente los jóvenes con ingresos económicos bajos.

En cuanto al término de lo popular sabemos que puede estar dado en diferentes contextos. Un sentido cuantitativo, entiende lo popular como la mayoría de una población. En otro sentido, se entiende lo popular en el marco de una clase que se opone a otra, donde existe un dominado y un dominante; en el sentido marxista, por último, donde un proletariado se ve en contra de la oligarquía.

Nosotros, para la realización de este trabajo, entenderemos lo popular como aquel sector social mayoritario dentro de la sociedad, lo masivo; por otra parte este término también estará asociado a la música mestiza, debido a que, superando el ámbito local, se difunde masivamente a nivel nacional por medio de lo que ha venido a denominarse la industria disquera y la radio.

La música en la ciudad de Cochabamba se da como aquel lugar de concentración y de unión de estos grupos de migrantes que tratan de fundirse en la sociedad ciudadina por medio de sus ritmos contagiantes. Si bien es cierto que no toda diferencia lleva a una contradicción (y por ende a un conflicto), hay que ver que la música encubre muchas contradicciones en su interior, y sobre todo en el seno de una determinada sociedad y en un contexto histórico determinado.

Este trabajo estará dividido en cuatro capítulos:

1. Se verá EL GRAN MESTIZAJE MUSICAL, "EL WORLD MUSIC", que estará acompañado con dos manifestaciones que están insertas en este proceso:
 - a) La MUSICA CHICHA en el Perú.
 - b) El TEX-MEX en California y Texas.
2. La CUMBIA ANDINA en la ciudad de Cochabamba.
3. La INDUSTRIA CULTURAL, entendiendo por éste término a las empresas discográficas, productoras, radios, casetas de venta de La Cancha, que ayudan a la consolidación de éste nuevo estilo musical: LA CUMBIA ANDINA.
4. Se hará el análisis semiótico de una canción de uno de los grupos de la ciudad de Cochabamba, Los Climax.

EL GRAN MESTIZAJE MUSICAL, "EL WORLD MUSIC"

"En todas la épocas el enriquecimiento de todas las civilizaciones se han dado gracias a la adaptación e imitación, la ósmosis y la aculturación". En la actualidad los intercambios

culturales se aceleran a un ritmo vertiginoso y la música, que trasciende las fronteras, barreras lingüísticas, y alegra los corazones, constituye uno de los aspectos más importantes de esos intercambios" (Leymarie, 1991: 9).

Hacia comienzos del siglo XVI los portugueses, seguidos luego de los europeos, llegaron al Africa y cuando los nativos coloniales empiezan a desembarcar miles de esclavos negros en las costas americanas surgen musicales criollos con acentos inauditos, posteriormente nacen en Cuba instrumentos de origen africano que poco a poco dan nacimiento a nuevos ritmos musicales, tales como el Montuvo, Bolero, Rumba, etc.

No está establecido, pero se cree que es "a partir del siglo XVIII que se dan las primeras corrientes de mestizaje cultural del planeta. La música se proyecta de la India a Asia Central, Irán, Afganistán; y por otra parte hacia Turquía y el Medio Oriente, donde a su vez influye en la música árabe" (Leymarie, 1991:9).

Posteriormente, en el decenio de los 80, la industria discográfica refuerza las tendencias a las mezclas musicales. Aparece el término FUSION "inventado para designar un cierto tipo de músicas híbridas, creadas artificialmente, a menudo a partir del jazz, uniformizada a partir de sintetizadores, culturalmente lo bastante neutras como para que sean accesibles a todos los públicos" (Leymarie, 1991:10).

Actualmente las mezclas musicales han aumentado. Esto se debe a diversos factores históricos y sociales, como la migración, la urbanización, la descolonización que generan grandes movimientos de gente hacia los centros urbanos.

En nuestros días se está dando un proceso de mezclas, donde lo nuevo se alía a lo antiguo, lo nacional a lo extranjero; se crean nuevos ritmos por una parte, y por otra se tiene un constante "querer volver a lo de antes", este es el caso del cantante mexicano Luis Miguel, quien en su último LP "Romance", incluye canciones de los años 50 y 60. Otro ejemplo de esto, ya un poco más cercano a lo nuestro, es el caso del grupo electrónico mexicano los BRINDIS quienes se lanzaron al estrellato con la recopilación del tema "Otro ocupa mi lugar" de Miguel Gallardo y que en poco tiempo se convirtió en un verdadero hit parade de nuestros días.

Este proceso de mezcla también se está dando en nuestro país, con los grupos electrónicos que son los encargados de recopilar y cambiar de ritmo a las canciones de los iracundos, Camilo Sesto, Leo Dan, etc.

Gracias a todo esto ha surgido una nueva corriente musical de gran importancia, una revolución auditiva denominada "WORLD MUSIC" o "SONO MUNDIALES", y que los hispano hablantes prefieren denominarla "MUSICA MESTIZA". Ejemplos claros de este mestizaje es que se incorporarán incluso músicas étnicas, y esto puede verse con Azúcar Moreno, los Gipsy Kings, etc. Esto ha conducido a una "uniformización de sonidos y tendencias, la simplificación extrema de los esquemas armónicos como consecuencia de la carrera desenfadada a los TOPS y a los HITS en el mercado del disco de los países desarrollados han terminado por cansar al público, que se vuelve hacia nuevas fuentes musicales generadoras de emociones nuevas, insólitas y originales" (Gardinier, 1991: 37).

Por otra parte, también hay que ver que esto está conduciendo a una suerte de "imperialismo musical y cultural", en tanto los grupos están siguiendo los dictados de la industria musical transnacional.

Una de las ventajas de esta transnacionalización musical es que la música de Africa, América o cualquier parte del mundo pueden y se hacen conocer en cualquier rincón del planeta y como señala Gardinier "hoy en día el World Music" trasciende las fronteras, y los discos de algunos artistas del Tercer Mundo se difunden por todo el mundo.

Como este es un proceso mundial, vemos que existen comunidades portorriqueñas en la ciudad de Nueva York, mexicanos en Texas y California, que poco a poco van recreando nuevas modalidades musicales.

"En fin esas mezclas, esos mestizajes, sugieren una fusión de géneros y una disolución de las fronteras entre las categorías musicales" (Sokolanski, 1991:33).

En todo este proceso, un papel importante ha venido a jugar la industria cultural, puesto que con las grandes multinacionales del disco se han creado filiales e incluso empresas especializadas en World Music, a fin de seguir este movimiento y así continuar estimulando los intercambios.

Resumiendo lo dicho hasta acá, vemos que estamos viviendo un "MESTIZAJE MUSICAL", donde se están mezclando las cosas, la música, los sonidos, los ritmos, los gustos, la gente, y mediante esas mezclas se están creando nuevas manifestaciones sociales y culturales, dándose de esta forma el surgimiento de cosas nuevas, música, gustos, etc., donde la influencia de aportes foráneos es fundamental. Con todo esto tenemos que se está dando paso a todo lo que es la música popular y el proceso que ésta va adquiriendo en ese sistema tan particular de "mezclar", donde los ritmos tropicales son los que más van influyendo, especialmente la salsa, la cumbia y el merengue.

En fin, la música popular prosigue un avance hacia la formación de nuevos productos musicales,

donde la mezcla y la fusión no solo de ritmos, sino también de instrumentos nativos y extranjeros van dando lugar a nuevas formas de expresión musical y nuevos productos musicales, esto es lo que sucede con la CUMBIA ANDINA en nuestra ciudad, el TEX-MEX y la MUSICA CHICHA, que van tomando varios tipos de música, ritmos que generalmente empiezan a sonar y surgir en la sociedad, adaptándolos y sacando un nuevo producto.

LA MUSICA CHICHA EN EL PERU

Hacia 1950 se tiene en el Perú un crecimiento urbano explosivo que inclusive llega a la conquista de nuevos espacios para la supervivencia de los sectores provincianos que migran a la ciudad.

Al tomar estos sectores provincianos cada vez más un lugar dentro de la sociedad, no solo lo hacen físicamente, sino que junto a ello se tiene toda una actividad musical que va adaptándose a la sociedad urbana, recreando y elaborando nuevas y propias expresiones artísticas.

“Las transformaciones que va experimentando la música andina ha surgido como resultado de los propios cambios ocurridos en la población de origen andino, como consecuencia del proceso de mestizaje cultural, y la migración a los centros grandes de las sociedades urbanas” (Romero, 1985: 220).

Al mismo tiempo que se producía este fenómeno en la capital peruana, Estados Unidos comienza a dictar la moda cosmopolita, y el manejo de lo que se denominó LA INDUSTRIA CULTURAL. Este término fue creado por Theodor Adorno quien lo define así: “la explotación sistemática y programada de los bienes culturales con fines comerciales; los medios de comunicación de masas producen industrialmente elementos culturales, de acuerdo con normas de rendimiento de estandarización y en el trabajo, idénticas a las que aplica el capitalismo” (Llorens Amico, 1983: 14).

A partir de 1940 surge un movimiento musical de origen andino que empieza a expandirse inconteniblemente. Como resultado de las intensas corrientes migratorias, los migrantes andinos traen consigo su propio bagaje cultural y la música se convierte en la expresión cultural alrededor de la cual se originan y articulan los eventos de la vida comunitaria.

El primer ritmo de mayor importancia que se difundió en el Perú fue el huayño; posteriormente, en la década de los 60, surge, de igual manera, otra expresión musical de arraigo entre los migrantes andinos: la cumbia, que es el género más popular y con mayor difusión en la costa atlántica colombiana. La cumbia se expandió desde Colombia (su origen), hasta los países de toda Sudamérica, y fue a partir de 1950 donde en el Perú tuvo mayor aceptación.

En la década de los años 70, la demanda es tan grande que permite la aparición de empresas pequeñas, disqueras en su mayoría, dedicadas exclusivamente a los géneros musicales de estos migrantes.

Desde este momento es que empieza a sonar la música tropical peruana, música chicha o cumbia serrana, por la presencia de los migrantes.

Las transformaciones que ha experimentado la música andina a raíz de las migraciones, la industria cultural, la introducción de la cumbia, ha dado lugar a un cambio en la población andina, en la transformación de sus gustos y la incorporación de nuevos ritmos; de esta manera se ha producido un mestizaje musical en el propio huayño.

“Si fue la cumbia la que tuvo más aceptación que cualquier otro ritmo, fue porque tiene características similares a la música andina (el huayño), por que las estructuras rítmicas de la cumbia y el huayño son coincidentes, lo que permite que ambas formas se mezclen. Esa similitud está dada en que ambas están constituidas por compases binarios” (Romero, 1985: 273).

Si bien es cierto que la cumbia adquirió una gran difusión y tuvo una gran aceptación en las zonas andinas de gran mestizaje musical, no hay que dejar de lado que las modificaciones musicales (ritmo, ornamentación, orquestación), fueron hechas por los grupos electrónicos, que constan de guitarras eléctricas, bajos, ecualizadores, etc.

El término chicha se usa para definir a esta última forma musical; aunque su origen es desconocido, algunos aseguran que tiene connotaciones peyorativas y que ha sido adoptado por un sector ajeno pero interesado en el fenómeno. Otros aseguran que proviene del éxito del tema “la chichera” difundido por Manuel Baquerizo y su conjunto musical “Los Demonios del Mantaro”.

Los lugares donde esta música es ejecutada, son los lugares especializados “Chichodromos”, especialmente acondicionados para este tipo de música, como teatros con amplia capacidad, campos deportivos o clubes provincianos; estos lugares abren sus puertas los días domingos por las tardes, congregando a cientos de aficionados.

El público consumidor de este tipo de música es netamente popular y esta constituido por los sectores migrantes incorporados a una economía informal (vendedores, comerciantes).

La chicha en resumidas cuentas vendría a constituirse en parte de lo que hemos denominado “World Music”, dado que esta es una corriente nueva que va mezclando diferentes ritmos y fusiona muy bien lo que es la cumbia colombiana con el huayño andino, y le añade instrumentos electrónicos de alta tecnología.

LA MUSICA TEJANA-MEXICANA. EL TEX-MEX

Texas, Nuevo México, Arizona y California, son los cuatro estados del sudoeste de Estados Unidos que antiguamente pertenecían a México. Hoy, a 150 años de su anexión, sus habitantes,

de origen hispánico, conservan vínculos muy fuertes con la cultura mexicana y particularmente con su música.

Pero es en Texas donde la tradición folklórica de la población norteamericana de origen mexicano tiene mayor fuerza y está más arraigada; de esta manera se desarrolla un nuevo ritmo; la música tejana o TEX-MEX, como suelen llamarla los norteamericanos.

En Texas se tienen dos formas musicales distintas, cada una con su estilo propio e instrumentos peculiares: el conjunto y la orquesta, que son el resultado de una voluntad firme de encarar y resolver el conjunto socio-económico cultural que opone a las dos comunidades tejanas desde la invasión del territorio por los norteamericanos. "Otro motivo importante es la brecha que desde principios de siglo divide a la comunidad mexicana de Texas en dos grupos socio-económicos diferentes: por un lado la masa de trabajadores manuales, y por otro una burguesía que aspira al estatus de la clase media norteamericana" (Peña, 1991: 20-21).

El conjunto nace como una expresión que debe hacer frente a la discriminación, no solo del opresor, sino también a la burguesía hispanohablante poco numerosa, pero hostil.

Al final de la Segunda Guerra Mundial (1946-1960) es cuando el conjunto empieza a modernizarse y alcanzar un éxito general en la región de Texas. Por otra parte, la orquesta se distingue del conjunto por su carácter más respetable, y esto ya desde los años 20, el año en el cual tuvo mayor acogida en los círculos más encopetados de la comunidad mexicana de Texas.

Lo característico de la música que tocaba la orquesta Tex-mex es su afán de querer colocarse como una zona intermedia entre los tejanos y los tejanos mexicanos, además de su diversidad.

Brevemente señalaremos que existen dos figuras en la orquesta tex-mex, que mencionamos por ser los precursores de lo que hoy en día se conoce como la "OLA CHICANA".

1. Beto Villa, al que se conoce y considera como el inventor del estilo actual; se lo admiraba por sus polcas de estilo popular, a manera de música ranchera, y la introducción de boleros danzones de América Latina.
2. Little Joe Hernández, que fue el que revolucionó el estilo de la orquesta de los 70, mezclando las polcas tex-mex de Villa con elementos del jazz y el rock; a este nuevo estilo se lo ha bautizado con el nombre de MUSICA CHICANA.

En definitiva la música de Texas expresa el desgarramiento de una comunidad que, aunque profundamente apegada a su cultura de origen, aspira a fundirse en la sociedad norteamericana.

Como se ha podido observar, nos encontramos frente a dos casos concretos y bastante explícitos de mestizaje. A continuación se verá que es lo que sucede en la ciudad de

Cochabamba, con lo que nosotros hemos decidido denominar "CUMBIA ANDINA", y la relación de similitud que existe entre los tres casos.

LA CUMBIA ANDINA EN LA CIUDAD DE COCHABAMBA

Muy poco ha sido lo que se ha dicho en el país y en especial en la región de Cochabamba del surgimiento de grupos electrónicos llamados grupos de música chicha, en el caso peruano, y conjuntos en el caso mexicano. La fuerza de su música si bien esta presente en el país desde los años 70, se consolida a partir de 1988, con la salida al mercado de los primeros discos de los grupos Los Tigres, Ronish, Maroyu y Climax.

La mayoría de estos grupos están constituidos por jóvenes migrantes que vienen a la ciudad a estudiar en la universidad estatal o son hijos de mineros que se trasladan a la región en busca de empleo y tratan de incorporarse a la sociedad citadina.

Para comprender mejor este fenómeno, que hoy en día está tan arraigado en nuestra sociedad, veremos qué fue lo que sucedió en el valle alto, especialmente la región de Cliza que viene a ser el epicentro del surgimiento de estos grupos.

La región del valle alto fue conformada por una sociedad agraria mestiza con una gran dinámica social y culturalmente abierta a influencias.

Un fenómeno de mucha importancia es el impacto que llegó a tener la industria cultural sobre las manifestaciones campesinas musicales, a diferencia de los otros valles de la ciudad.

La primera en incursionar en el mundo fonográfico fue la cholita Encarna Lazarte con sus contagiantes coplas, quien más tarde grabó un disco en el sello Lauro y Cía.. El éxito que alcanzó Encarna lanzó a Lauro a la búsqueda de nuevos valores, y fue así que varios intérpretes se dieron a conocer y se lanzaron al estrellato, todo esto en la región de Cliza, que poco a poco se introduce más en el mercado fonográfico.

Posteriormente, empiezan a surgir los grupos electrónicos que tocaban música tropical resaltando en este género la cumbia, la salsa y el merengue. Es de esta manera que los grupos comienzan a abrirse paso en este mercado y llegan a alcanzar un nivel muy alto de aceptación con la posterior recopilación de temas de moda.

Estos músicos no se hacen mucho problema en cuanto al nombre que designa a la música que tocan; algunos la llaman música tropical, cumbia, o, simplemente, disco.

Por otra parte, tenemos que estos grupos utilizan los instrumentos high-tech del momento con lo que tienen un capital invertido en miles de dólares en equipos. Los instrumentos con los que cuenta son los siguientes: teclados, percusión, guitarras, equipos de sonido, parlantes de alta potencia, amplificadores, micrófonos, etc.

Para tener más clara la forma en que ha evolucionado la técnica instrumental, veremos que cuando estos grupos comienzan a salir al mercado en los años 80, estaban conformados únicamente por una guitarra eléctrica, un bajo, un teclado y una batería.

Mirando un poco más atrás, vemos que en 1960 la orquesta era la encargada de amenizar las fiestas; dichas orquestas vienen a constituirse en el antecedente de lo que hoy en día se conoce como grupos electrónicos, aunque en esos años se los veía como grupos "nuevaoleros". Podemos citar a varios grupos de la época, como la Phillip Brass, Los Crickets, Los Bellkins, Los Dantes y otros que a partir de los 70 comienzan a gozar de popularidad.

Es necesario señalar que este fenómeno musical se ha venido articulando a la aparición simultánea de las pequeñas empresas de grabación dominadas por migrantes vallunos y cholos en su mayoría, como Producciones Mayta, Producciones Cóndor, Producciones Borda, etc., que son las empresas fonográficas encargadas de la difusión de la cumbia andina tocada por los grupos electrónicos.

Otra similitud que tiene la cumbia andina con la música chicha del Perú es que en Cochabamba también se cuenta con un crecimiento desmedido de los locales de baile, que en este caso se encuentran ubicados en la Avenida Blanco Galindo, en la carretera a Sacaba y la carretera antigua a Santa Cruz, que ha generado la proliferación desmedida de quintas, restaurantes. Este fenómeno ha permitido la creciente demanda de las agrupaciones electrónicas, y que a su vez también ha posibilitado un gran campo de trabajo para los grupos electrónicos que día a día aumentan en número.

"Las tardes y las noches de los días sábados y domingos se cargan de nuevos significados, y en general toda la Avenida Blanco Galindo ofrece una serie de locales de baile, peñas, discotecas. Grupos electrónicos de la ciudad como de la provincia acuden a tocar hasta el amanecer. Conjuntos como los Alfiles de Cliza, Los Ronish, los Mestizos, Maroyu, Climax, Los Tigres, etc., marcan los espacios de la fiesta con sus ritmos tropicalizados y de música disco. Son los jóvenes de clases subalternas quienes concurren masivamente a estos locales de baile, vistos ahora por la clase bien como chojcherios. (Sanchez, 1992:8).

Después de haber mencionado lo que es la cumbia andina, sus orígenes, quiénes la interpretan, de dónde vienen, qué instrumentos tienen, dónde tocan, etc., nos encontramos frente a la necesidad de responder a una pregunta: ¿De dónde sale el dinero para los equipos, siendo estos de última moda y lo máximo en tecnología?. Esta respuesta en la realidad no existe, pero insinuaremos algunas conjeturas, tal vez ilegítimamente acerca de su procedencia.

Puede ser que exista un tipo de vínculo entre el boom del Chapare y el cambio cultural y musical que comienza desde mediados de los 80.

Algunos factores, como la intensa migración de campesinos vallunos a las zonas de producción de coca, o el traslado de fábricas de "pasta base" de cocaína al Valle Alto, sugieren sin lugar a dudas una articulación entre la zona del Chapare y los pueblos de Cliza, Punata y Arani. Sin embargo, vuelve a surgir otra interrogante ¿Hasta qué punto es legítimo considerar que esta articulación haya podido dar esos cambios tan importantes en el surgimiento de los grupos electrónicos?. En la actualidad resulta muy difícil llegar a tener un acercamiento a esta problemática y así poder ver que fue lo que realmente sucedió con el Chapare y las poblaciones ya mencionadas.

No es difícil entender cómo durante este periodo de tiempo la radio-grabadora empieza a tener tanto auge entre los campesinos, convirtiéndose en artículo de primera necesidad y, como menciona Sanchez, se convierte en algo "...emblemático de la dinámica que estaba generando el Chapare".

El Chapare ofreció de todo, y poco a poco se constituyó en una zona de socialización y de consumo urbano para los campesinos de todas las regiones del país.

Resumiendo esto podríamos decir que la explicación de todo este fenómeno estaría dado en lo económico, puesto que todos estos músicos son netamente populares y acuden a los locales de baile a tocar y de esa manera poder mantenerse.

LA INDUSTRIA CULTURAL

Un fenómeno que nos parece importante analizar y que no podemos dejar de lado, es el papel que ha jugado la industria cultural en todo este proceso de la cumbia andina.

Sería imposible dejar de lado el papel que ha venido a desempeñar la radio en ese proceso de consolidación y de formación de este nuevo gusto musical y que ha servido como medio de transmisión cultural para esos jóvenes migrantes que se asientan en la capital.

Una de las radios de mayor importancia en la difusión de esta nueva música es sin duda alguna la FM 97.5 que ha sido y sigue siendo la emisora encargada de promocionar a los grupos electrónicos y sus temas; tampoco puede desatenderse como factor el influjo de la empresa discográfica, al igual que las productoras que vienen a constituir un papel muy importante en el incentivo, la cobertura, el lanzamiento y la consolidación de los grupos electrónicos y su música.

Tenemos que afirmar por lo tanto que los medios de comunicación, especialmente la radio, las empresas discográficas, los puestos de venta, y las productoras, tanto pequeñas como grandes, juegan un papel relevante en la consolidación de este nuevo estilo musical, esto en tanto, como se ha podido ver, se están creando nuevas productoras dedicadas exclusivamente a la promoción y difusión de esta música. Todo esto se debe a que se tiene una gran aceptación

del público consumidor, pues cada vez va en una curva de ascenso la lista de aficionados que se suman como admiradores y/o consumidores de este estilo musical.

La industria cultural se ha convertido en el medio por el cual la cumbia andina sale al mercado, se consolida y da a conocer a los grupos electrónicos que la interpretan.

Como se ha podido ver, existe una relación bastante grande entre los tres casos que hemos mencionado en este trabajo: el TEX-MEX, la MUSICA CHICHA, y la CUMBIA ANDINA, que forman parte de un mismo proceso, el WORLD MUSIC, y entre las tres existen similitudes innegables.

ANALISIS SEMIOTICO DE UNA CANCION

Canción recopilada por el grupo cochabambino Los Climax, de Guadalupe Esparza (vocalista del grupo mexicano Los Bronco). Esta canción está inserta en su primer L.P., cuyas ventas llegaron a 20.000 copias, principalmente por el tema que a continuación analizaremos: "QUE NO QUEDEN HUELLAS".

"QUE NO QUEDEN HUELLAS"

Autor: Guadalupe Esparza.

(hablado)

Esta canción que canto amigos es una más de dolor,
si es que me ven llorando amigos disculpenme por favor

Traigo en el alma pena y llanto
que no puedo contener,
y es que la quiero tanto y tanto,
pero me toco perder,
y ahora tengo que olvidarla también
y arrancarla de mi alma y mi ser,
éste es el amor que quema mi piel
que no quede nada.

Que no queden huellas
que no y que no
que no queden huellas
porque estoy seguro que tu mi amor
ya ni me recuerdas,
que no queden huellas

que no y que no
que no queden huellas,
porque estoy seguro que tu mi amor
ya ni me recuerdas.

Que no queden huellas
que no y que no
si lo más precioso te dí
para convencerme mejor que yo
ya te perdí;

Que no queden huellas
que no y que no
porque estoy seguro que tu mi amor
ya ni me recuerdas.

COMENTARIO DEL TEXTO

La canción comienza con la recitación en dos versos, donde se inicia e incorpora a los receptores-auditores en el discurso; es la figura de la enunciación que se opondrá al enunciado en el micro-relato posterior.

Esta canción que canto amigos es
una más de dolor, si es que me ven
llorando amigos, disculpenme por
favor.

La inscripción en el género nos viene dada por el sintagma "es una más de dolor". Existen muchas canciones de dolor (la mayoría de los boleros, valeses, tangos, huayños). El dolor, las penas de amor parecen ser una constante de las canciones populares y la frase anotada incorpora a esta canción, en este género: canción popular.

El sujeto de la enunciación está implícito: (yo), quien solicita a los destinatarios (ustedes: amigos) una actitud comprensiva respecto tanto al tema (dolor de amor), como a la expresión no-verbal de ese dolor, el llanto.

Es así como comienza ese micro relato del drama amoroso, al mismo tiempo que introduce también a otro destinatario, el verdadero: la amada perdida, como si ese discurso explícito previo solamente colocara a los amigos como testigos.

El esquema actancial correspondiente a esta interpretación es, creemos, el siguiente:

DESTINATARIO	DESTINADOR
El dolor inconciente	Ella
SE OPONE	LO AYUDA
El amor	El olvido de ella
	Los amigos comprensivos.

SUJETO

El

Su DESEO

El olvido de la amada.

El enunciado traza el programa narrativo que el sujeto debe (o debería) seguir para alcanzar su objetivo supuesto (olvidar a la amada), con la ayuda de los "amigos", además que él ya presume que ella lo olvidó.

La modalidad de este discurso es la AMENAZA (hacer conocer al otro lo que se va hacer); esta amenaza supone para su efectividad algún poder, pero en la canción el sujeto está desprovisto de él, a no ser que la amada oyente reciba la carga de culpabilidad-amenazante del texto.

La culpabilidad opera de dos maneras: la exhibición de ese dolor ante el público (amigos) y ante la amada, como veremos:

Traigo en el alma pena y llanto
que no puedo contener
y es que la quiero tanto y tanto,
pero me tocó perder
y ahora tengo que olvidarla también
y arrancarla de mi alma y mi ser
éste es el amor que quema mi piel
que no quede nada.

La amenaza deseo se expresa públicamente:

Que no quede nada
que no queden huellas
que no y que no
que no queden huellas.

Esa ausencia de ella, se devela en los próximos versos, donde se interpela a la amada, e incluye en el texto presentándola de este modo:

porque estoy seguro que tú mi amor
ya ni me recuerdas.

En la letra de la canción encontramos una catacrexis: "traer en el alma", "el amor que quema la piel". En el sentido poético son metáforas.

La reiteración de contenidos hipercodificados no explica por sí sola la acogida del tema: 10.000 discos y 10.000 cassettes vendidos del LP donde figura esta pieza, son suficientemente parlantes de la difusión de esta canción, la canción estrella de este LP.

Creemos que la clave de esta música no radica en sus letras, sino en el ritmo de la CUMBIA ANDINA, pues son letras hipercodificadas que se adaptan a la realidad de cualquier ser humano.

Existen por otra parte tres razones para que esta pieza sea tan aceptada:

1. La riqueza del texto (sentimental), poético.
2. La riqueza de la melodía.
3. El tradicional ritmo de la cumbia.
4. El profesionalismo de la interpretación y la orquestación.

BIBLIOGRAFIA

EL GRAN MESTIZAJE EL WORLD MUSIC

- LEYMARIE, Isabelle "Músicas del mundo: el gran mestizaje". Revista del correo de la UNESCO Músicas del mundo el gran mestizaje. Marzo. 1991
- GARDINIER, Alain "World Music: cobertura para un Revista del correo de la UNESCO Músicas del mundo el gran mestizaje. Marzo. 1991
- SOKOLANSKI, Alexandre "URSS: la rebeldía de los roqueros" Revista del correo de la UNESCO. Músicas del mundo el gran mestizaje. Marzo. 1991

MUSICA CHICHA

- ROMERO, Raúl "La música tradicional y popular" En la música en el Perú. Editado por el Patronato popular y porvenir pro-música clásica. 1985

- LLORENS AMICO, José Antonio "Música popular en Lima: Criollos y andinos" Editorial Amico Lima: I.E.P. 1983

MUSICA TEX MEX

- PEÑA, Manuel "Tex-mex, música de frontera" Revista del correo de la UNESCO Músicas del mundo: El gran mestizaje. Marzo. 1991

LA CUMBIA ANDIN

- SANCHEZ, Walter "Introducción a la cultura musical en el Valle de Cliza". Borrador.

- SANCHEZ, Walter "La fiesta en la entrada de Úrkupiña" Borrador.

INDUSTRIA CULTURAL

- BARBERO, Martín Jesús "Pensar la sociedad desde la 1992 comunicación" En la revista un lugar estratégico para el debate de la modernidad. Revista DIA-LOGOS de la comunicación No. 32 Marzo.

- BRAUDRILLARD, Jean "La societe de consommation" Editado por Gillimard, París. 1970

- LULL, James "La estructuración de las audiencias masivas" En DIA-LOGOS No 32. 1992

SEMIOTICA

- ECO, Umberto "Lector in fabula" Cap. 4 Niveles de cooperación textual.

- SOTO, Gustavo "Información, significación, comunicación, TV, notas para la sociosemiótica de la comunicación" Conferencia Centro Portales. Marzo.

- LOZANO, Jorge, MARRIN
Peña Cristina,
ABRIL, Gonzalo
Análisis del discurso hacia una semiótica de la
Análisis del discurso hacia una semiótica de la interacción textual" Ediciones
Catedra, S.A. 1986

* Resumen de la Tesis de licenciatura.

LA EVOLUCION HISTORICA DE LA MUSICA EN LA HUMANIDAD Y SU PROCESO EN LOS ANDES

Gerardo Yañez

La ponencia que voy a desarrollar es un capítulo bastante amplio del libro que estoy redactando, el cual saldrá en una próxima publicación sobre el delicado problema de la evolución de los armónicos en la humanidad a través del proceso evolutivo del oído interno y externo.

La hipótesis que voy a dar es una basada en tres aspectos importantes: por un lado, se basa en la antroposofía de Rudolf Steiner, investigador suizo-alemán, quien ha trabajado en los monasterios del Tibet y por otro, en la teosofía, que voy a aplicar en virtud de que mi viaje a la India me ha dado la oportunidad de investigar la relación musical cultural e incluso filosófica muy cercana que existe entre el Tibet y los Andes.

La ley de intervalos (ver Gráfico No. 1) parte de la octava hacia el unísono; esta posición puede ser científicamente discutible pero yo sostengo que tiene una explicación a nivel acústico. Por analogía se puede decir que un sonido es el universo comprimido; es decir que por analogía podemos decir que la explosión se va al universo entero, al infinito y del infinito convexamente viene hacia nuestro interno.

En otras palabras, la realidad objetiva tridimensional que captamos, es el arte de recibir la vibración de todos los armónicos del universo que se resumen en uno. Podemos denominarlo "do" o "re" pero no es un sólo tono; se trata de millones de tonos que se juntan para escuchar solo uno.

Para dar un ejemplo vinculado con otro campo, cuando a lo lejos vemos un cerro, identificamos su color como uniforme, pero si nos acercamos, vamos a encontrar millones de colores. Exactamente pasa lo mismo con un sonido, y esto está científicamente comprobado.

En esta perspectiva, se podría decir que la humanidad está pasando de un oído interno a un oído externo. El oído interno está basado en la memoria interna. Así por ejemplo, cuando escuchamos la voz de nuestra madre, o las de nuestros hermanos, las conocemos automáticamente, las tenemos internamente, o sea que existe un oído interno pero que lógicamente se genera con el externo.

El arte se va procesando de la cuarta dimensión a la tercera que es en realidad lo que el artista hace en el camino hacia la muerte. El arte de acercarse a la muerte es el proceso de agotamiento de la energía de la fantasía que uno va vislumbrando, es decir, en un plano de sueño conciente. A lo que quiero llegar es a determinar la manera en que ha nacido este tono.

Cada tono produce sus armónicos: primer, segundo, tercer armónico, etc. Si tuvieramos algún instrumento y tocáramos el doble de presión en sol, sale la octava; si tocáramos tres cuartos de presión de la segunda, va a salir la quinta, es decir, la nota "re". Aquellos que tocan zampoña, agarran un tono en tubo de sanká, tocan, presionan y obtienen la octava. Si siguen presionando, sacan la quinta y la tercera, y esos son armónicos vibrantes concomitantes. Al mismo tiempo, ese tono también es resultado de otros; así como el tono "sol" es la quinta de "do" y "padre" de éste, así también áquel tiene su "padre", el tono "fa". De esta manera, se produce una trilogía de "fa", "do" y "sol", es decir que a través de la armonía y el contrapunto hay una tónica dominante. La música andina, o la barroca, en realidad está compuesta de tres acordes que simplemente son sustituidos por otros.

El proceso de la evolución de la música humana va llegando a través de los armónicos al oído del ser. El ser va tomando conciencia, edifica a través de su oído la realidad externa tridimensional. El proceso de la octava es llamado arquetípico ancestral o genético universal absoluto manifestado, el nombre no importa mucho. Lo que interesa es saber que la vibración de octava es en realidad el arte de tener la dimensión de división del universo tonal. El segundo intervalo que tenemos es de la séptima, como lo demuestra la evolución acústica de la antigua India que se ha descubierto actualmente.

Ahora quisiera argumentar la hipótesis planteada. Si ustedes van al altiplano, van a encontrar estrellas de mar a cada paso, apoyando la hipótesis de que todo el Altiplano era un puerto, como también lo era Tiwanaku. La catástrofe del hundimiento hizo surgir la Cordillera de los Andes.

Ahora bien, las investigaciones de las antaras y de la Isla de Pascua nos llevan al resultado a escalas de la conciencia de séptima y octava, es decir, a la verdadera pentatonía, no la que tenemos actualmente que es la pitagórica griega, la cual los exóticos de sacristía dicen que es la específicamente andina. Realmente no es así, y hay que recalcarlo, so pena de caer en un indianismo inconsciente.

La verdadera división de la pentatonía nuestra es 7 o 5 intervalos de séptimas, después de 5 séptimas naturales, lógicamente. El único tono que sería realmente conocido por nosotros es un punto hipotético que sería 440 la, pero el segundo tono tiene 505 hz, luego tenemos que "si" es 493 y "do" 523 o sea que no sería ninguno de los dos tonos, (Gráfico 2). Con esto quiero decir que, a través de la humanidad, existen diferentes formas conciencales de captar los planos interválicos. Actualmente el proceso agrario y ciudadano nos ubica en un intervalo de

cuarta y quinta, prueba de lo cual son las tarkas, los moceños, los kantus de Charazani y la música criolla.

Con esta gama de afinación se han encontrado instrumentos en la Polinesia, se han encontrado instrumentos antaras, lo cual prueba que las afirmaciones de Betancour y algunos musicólogos franceses que quieren codificar bajo la ciencia cromática occidental todos nuestros instrumentos, son absolutamente falsas.

La división de la octava se realiza en 5 espacios iguales, de ahí que la raíz quinta de dos nos va a dar el coeficiente y ustedes pueden ver que la séptima natural son 7 cuartos de octava.

En la antigua Persia donde realmente se encuentra el santuri, en toda la parte sur, donde era Babilonia, encontramos el círculo de sextas (Gráfico 3). Ellos dividen la octava en 10 tonos, de manera que el tono de 440 es el único que iguala, pero el segundo tono de ellos es aproximadamente un "sí bemol" nuestro, aproximadamente 471. En Persia se afina el santuri, instrumento percutivo de cuerdas que se toca con dos palillos y que puede ser considerado el padre del piano, de la pianola en Hungría y del chémbalo en Europa, con una tabela. En la India, Afganistan, Pakistan, Iran todavía hay folklore que afina la escala de 10 tonos.

Luego se encuentra un sistema de quintas que es en realidad el sistema egipcio, caldeo y chino; nosotros encontramos hace cinco mil años el cromatismo en China por lo que no es ningún invento de los europeos ni mucho menos; nosotros encontramos que el moceño es un cromatismo frustrado, es simplemente la fabricación del fagot antiguo en la India.

Ahora veamos los armónicos superiores. Partimos en la clave "fa" un "do" y vamos al infinito, todos esos tonos que se ven en primera línea (gráfico 4) pertenecen a "do", mejor dicho, este "do" es el producto de todos esos y nosotros escuchamos solamente la fundamental, en este caso llamado "do", pero ellos son los concomitantes existentes en todo el universo tonal, son los que captamos y están latentes en él.

Entonces, cuando logramos comprimir ese universo y tomar conciencia tridimensionalmente, el tono toma existencia en el plano tridimensional nuestro y cuando vamos al revés, a captar los que componen, vamos evolucionando auditivamente, o sea oyendo dentro de ese tono quintas, cuartas, sexta, novena, y el espíritu, que es el que utiliza el físico, va proyectándose a nuevas armonías. Entonces podemos ver que nosotros hemos llegado a captar el tercer armónico y el cuarto en los Andes, de tal forma que puedo demostrar que toda la música folklórica citadina, la tradicional autóctona está en una etapa de evolución Caldea-China a un proceso del segundo barroco.

Todos conocemos el cromatismo temperado, pero existe un cromatismo natural, tesis que he defendido en Alemania, y que no se ha querido publicar por el racismo que existe en la

Universidad, donde he podido comprobar que Schönberg estaba equivocado, así como el racionalismo intelectual estaba equivocado en Europa.

En Europa se plantea eso, demostrando la típica mentalidad del barroco conquistador. Todo el contrapunto que les voy a comprobar. Al nacer el sol, éste tuvo independencia en la vida, o sea primeramente era el canto al unísono, entonces la gente escuchaba que en cada uno de estos tonos había otros, entonces nace el canto paralelo hombre-mujer, la octava; luego se seguía encontrando intéryalos y nace la quinta, "sol", pero para cantar empiezan a cantar de esa forma y cualquier musicólogo sabe la época del organum del 900 a 1.200 en Europa, lo que estamos pasando nosotros actualmente en kantus de Charazani, o las tarkeadas, estamos escuchando el tercer armónico, la quinta o invertida a la cuarta.

Existe otro intervalo más, van saliendo varios, es infinito.

Los indús tienen 22 escuchados, tienen más evolución que cualquiera en la tierra, porque ellos dividen la octava en 22 y reconocen sus 22 tonos; nosotros apenas estamos alcanzando 9 a 10, 12, gente que trabaja con el cromatismo, entonces nace el mi, y a esto Schönberg llama "acorde divino"; esto es falso porque significa tomar solamente en cuenta al rey del barroco. En la música nos movemos así, entre la creencia y la especulación.

Existe un cromatismo al cual quiero referirme. El cromatismo natural es muy sencillo (gráfico No. 5) de un tono sale el sol, como padre saca al re y el re saca al la, el la saca al mi, el mi al si, el si al fa sostenido, do sostenido a la sostenido y mi sostenido o fa, y otra vez volvemos al do. Es decir, la dodecafonía es natural pero no el cromatismo dodecafónico que nos ha planteado Schönberg, pretextando inclusive que cada tono tiene su existencia tonal sola.

En la dodecafonía, cada tono vive por sí solo y no en conjunto, como en la armonía de do, o solamente cada tono es un conjunto de algo; sin embargo nosotros comprobamos en la región de Niño Korin, que hay kantus que tocan en quintas, posiblemente el "mi" bajo, lo que llaman la apachata de Conima. Pero podemos llegar a la dodecafonía natural como es la propuesta que hice con el grupo Chacaltaya en algún tema, en el cual se puede llegar, a través de nuestra esencia de intervalos naturales, de quintas, a hacer otra armonía. Lo que quiero decir con esto es que primero identificamos al paciente antes de curarlo y esa es la propuesta de la evolución en los Andes.

No vamos a evolucionar musicalmente mientras no analicemos concretamente la música del barroco profundamente, ya que estamos automáticamente repitiendo; por ejemplo, las pequeñas tunas, que en el Ecuador se llaman Sanjuanitos, y que son aparentemente muy exóticos, pero no tienen nada que ver con lo que realmente tendría que ser nuestro: ni el sombrero, ni el poncho, ni la música, las cuerdas y los acordes, por más bonito que suenen. No

tengo nada en contra de estas manifestaciones, pero estoy en contra de la pérdida de la sustancia básica de nuestra música.

Después del cromatismo, empieza el clasisismo, donde vamos oyendo algunos conjuntos que ya han pasado la novena, la onceava la treceava, y luego entramos al jazz fusión, o "confusión" como yo lo llamo; por último, entraremos al romanticismo musical, época de Richard Wagner, y vamos a terminar como los brasileros, en la dodecafonía, lógicamente la dodecafonía del jazz en el Brasil es mas libre que en Europa inclusive.

Como consecuencia de todo esto no se puede decir que tengamos un respaldo espiritual de esencia; mal se va a hablar de la música de la Pachamama, de la tierra. Por ello tenemos que responder a los armónicos naturales: la quinta y la sucesión de quintas, para que con ese sistema empecemos a trabajar un sistema ecológico musical natural. El problema de la música en los Andes es que estamos enfrascados musicalmente en la tercera; si analizamos toda la música del do al mi o del do al mi bemol, vemos que este es el arte de conjugar el yo soy, de la música de comunidad.

Hablando del órgano en Europa, de la música de comunidad en Europa, donde se tocaba de manera tan similar a Charazani, en el sentido de cuartas, quintas, ellos al encontrar el intervalo de tercera, han empezado a conjugar a partir de Monteverdi, y luego existe ya una conjugación grande.

El intervalo de tercera es la conciencia individual. Si hacemos la prueba en el altiplano, tóquenle una tercera paralela a un campesino que está tocando su zampoña, y le parecerá raro. Pero si le tocamos séptima paralela, novena paralela, que son dos quintas, o quinta, le parecerá lo mas normal. El toca su moceño y el otro músico toca su quinta, su cuarta; ellos estan en esa conciencia.

En cambio el ciudadano no; le tocan eso y le resulta algo medio arcaico automáticamente. El intervalo de quinta es la fuerza y en la ciudad, se convierte en una fuerza telúrica; en cambio la conjugación de la tercera significa "yo soy".

Por el contrario, si vamos haciendo los acordes do, mi, sol, do, si natural o si bemol, esos acordes de novena, décima, estamos a punto de pisar el palito o, mejor dicho, ya lo hemos pisado. Algunos grupos proponen en sus composiciones una novenita, con lo cual estamos haciendo lo mismo que se ha hecho en Centro América: tomar los acordes del jazz del 1914 y llamarlo salsa. Lo único que hacen es poner ritmo a esos acordes.

Aquellas personas que manejan el contrapunto, se van a dar cuenta que el barroco ha estructurado tan fuerte el contrapunto que expresa una mentalidad política. El señor en su latifundio decía: tú me pagas tu impuesto y esto también se daba en la música. La séptima tiene

que caer a la sexta, pero nuestra música no es así; en nuestra música hay séptimas paralelas y no tenemos porque darle impuesto a nadie.

Por un lado nos vamos musicalmente interiorizando de la tercera, por otro lado vamos bifurcando el color de nuestros instrumentos. Por qué creen que tienen tanto éxito los Caporales y la Morenada: simplemente por que es el barroco en ropa, en danzas, en mentalidad; un moreno es un barroco bailando.

La música es el cuerpo físico del espíritu y ustedes vean que música escuchamos, para darse cuenta en qué grado evolutivo está nuestro espíritu actualmente. De la Pachamama no tenemos nada más que mucha tierra. Tierra que está provocando erosión, al tiempo que estamos cambiando de la llama al camión.

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

La vida de los intervalos en la historia

The diagram illustrates the evolution of time signatures in music across different historical periods. The notation is as follows:

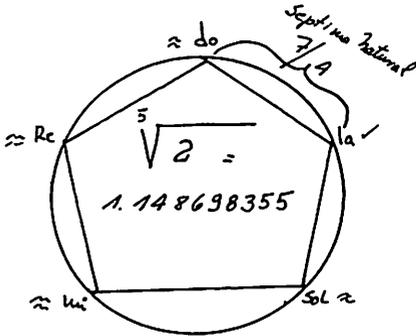
- 14/8** (with $\frac{7}{4}$ written below it) is associated with **Antiquidad** (Antiquity).
- 13/8** is associated with **Antigua Persia** (Ancient Persia).
- 12/8** (with $\frac{3}{2}$ written below it) is associated with **Egipto-antico** (Ancient Egypt).
- 11/8** (with $\frac{7}{4}$ written below it) is associated with **Grecia Romana** (Roman Greece).
- 10/8** (with $\frac{5}{4}$ written below it) is associated with **Tiempo Nuevo** (New Time).
- 9/8** and **8/8** (with $\frac{7}{4}$ written below it) are associated with **Futuro** (Future).

The notation also includes Roman numerals (VII, VI, V, IV, III, II, I) and various musical symbols such as notes, rests, and a treble clef.

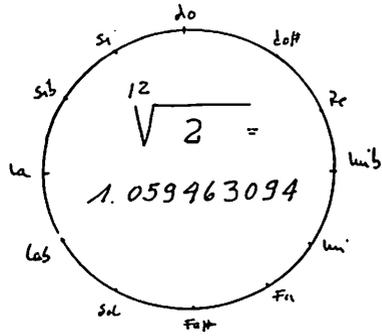


EVOLUCION ACUSTICA
ATLANTIDA - ANTIGUA INDIA

CIRCULO DE SEPTIMAS

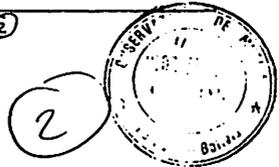


Cromatismo



la ¹ 440 Hz	→	la ¹ 440 ¹ Hz	
		si ^b 466,1637615	"
do ² 505,4272762 Hz	→	si 493,8833011	"
		do 523,2511303	"
re ³ 580,5834807 Hz	→	do# 554,3652614	"
		re 587,3295351	"
		mi ^b 622,2539664	"
mi ⁴ 666,9152892 Hz	→	mi ⁴ 659,2557125	"
		fa 698,4564612	"
		fa# 739,9888435	"
sol ⁵ 776,0844957 Hz	→	sol 783,9908696	"
		la ^b 830,6093924	"

7¹ 8va 880 Hz la^{8va} 880²

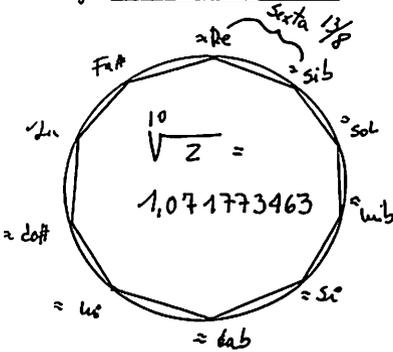




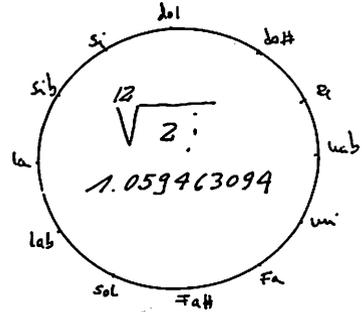
②

Antigua Persia

Circulo de sextas



Cromatismo



① La	440 Hz	→	La	440 ^②	Hz
			Sib	466.1637615	"
② Sib	471,5803235	→	Si	493,8833071	"
③ Si	505,4272764	→	Do	523,2511303	"
④ Do#	541,7035423	→	Do#	554,3652614	"
⑤ Re	580,5834815	→	Re	587,3295357	"
⑥ Mi	622,2539685	→	Mi	622,2539664	"
⑦ Mi	666,9152907	→	Mi	659,2551125	"
			Fa	698,4564612	"
⑧ Fa#	714,7821706	→	Fa#	739,988435	"
⑨ Sol	766,084498	→	Sol	783,9908696	"
⑩ Lab	821,0690354	→	Lab	830,6093924	"

⑦⁸⁸⁰ 880 Hz La⁸⁸⁰ 880^②



SISTEMA DE QUINTAS/EGIPTO, CALDEA, CHINA

ARMONICOS SUPERIORES

Musical staff showing upper harmonics with notes and fingerings 1-16.

ARMONICOS INFERIORES

Musical staff showing lower harmonics with notes and fingerings 1-16, including chromaticism annotations.

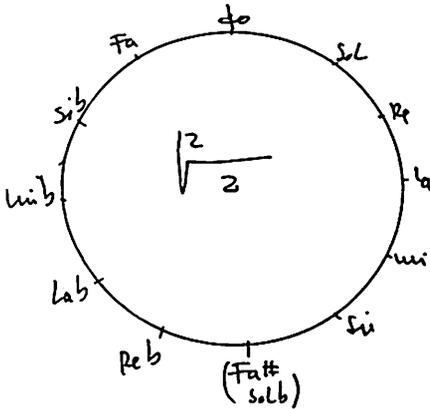
Two circular diagrams representing harmonic ratios and intervals.

la	440
si ^b	466, 1637695 #3
si	493, 8833011 "
do	523, 2511303 "
do#	554, 3652614 "
re	587, 3295357 "
re ^b	622, 2539664 "
re ^o	659, 25511250
fa	698, 4564612 "
fa#	739, 9888435 "
sol	783, 9908626 "
la	830, 6093927 "

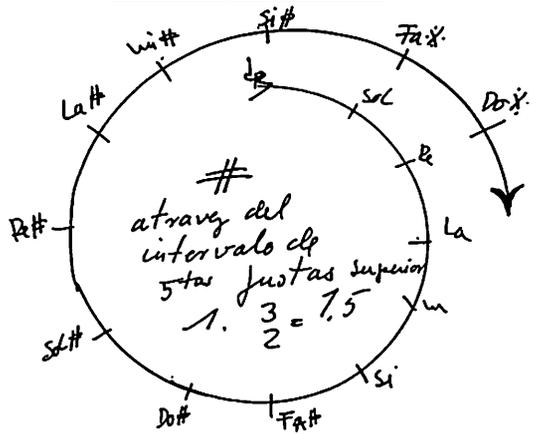
la^{1^{ra}} 880

(4)

Cromatismo Temperado

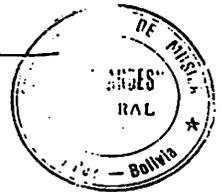


Cromatismo natural con (#) sostenidos

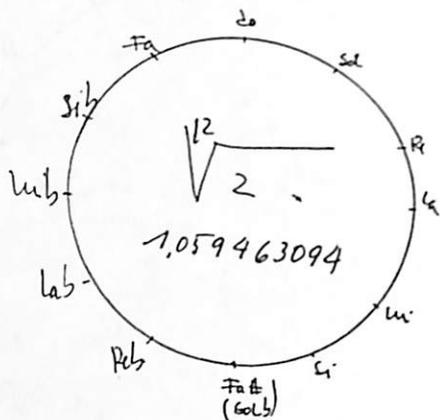


La	440	→	La	440. Hz
Si ^b	466, 1637615 Hz	→	La [#]	469, 8632813
Si	493, 8833011 "	→	Si	495, "
Do	523, 2577303 "	→	Si [#]	528, 5961914
Do [#]	554, 3652674 "	→	Do [#]	556, 875 "
Re	587, 3295351 "	→	Do ^x	594, 6707153
Si ^b	622, 2539664 "	→	Re [#]	626, 484375
Re	659, 2551725 "	→	Re	660 "
Fa	699, 4564612 "	→	Re [#]	704, 7949219
Fa [#]	739, 9888435 "	→	Fa [#]	742, 5 "
Sol	783, 9908696 "	→	Fa ^x	792, 8992871
La ^b	830, 4093924 "	→	Sol [#]	835, 3125

La^{8va} 880 "

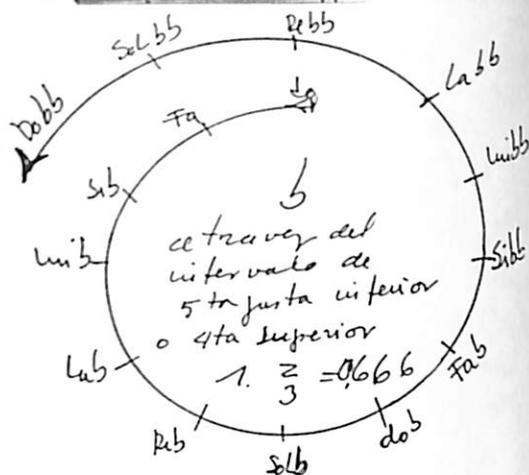


Cromatismo
temperado



La	440	Hz
Si ^b	466	"
Si	493	"
Do	523	"
Do#	554	"
Re	587	"
Re ^b	622	"
Re	659	"
Fa	698	"
Fa#	739	"
Sol	783	"
La ^b	830	"
La ^{ma}	880	"

Cromatismo natural
con (b) bemolles



La	440	Hz
Si ^b	463	"
Do ^b	488	"
Do	521	"
Re ^b	549	"
Re	586	"
La ^b	618	"
Fa ^b	651	"
Fa	695	"
Sol ^b	732	"
Sol	782	"
La ^b	824	"



IMPORTANCIA DE LA RADIODIFUSION EN LA DEFENSA DEL PATRIMONIO FOLKLORICO

Ramiro Plata

CONSIDERACIONES GENERALES:

Es importante hacer algunas aclaraciones respecto de la forma como se ha venido manejando la radiodifusión en nuestro país.

Por una parte debemos mencionar necesariamente, que dentro de la programación de las diferentes emisoras de radio no existían hasta hace 9 años atrás, programas destinados a la difusión de la música boliviana, y por ende de las distintas manifestaciones culturales que se generan en las diferentes expresiones, de música, danza, teatro, títeres, etc. Esto demuestra de inmediato la poca importancia asignada a la creación en los diferentes rubros mencionados anteriormente; la programación se basaba esencialmente en dar a conocer aspectos relacionados con el quehacer político, económico y social del país, utilizando para ello música y estilo propios de las emisoras extranjeras.

Por otra parte, también vale la pena destacar que con la aparición de la Frecuencia Modulada, se descartó definitivamente la esperanza de obtener espacios de difusión, ya que éstas se dedican fundamentalmente a la promoción de música y programas provenientes de Norte América, convirtiéndolo en un medio de alienación, con temas musicales que poco o nada tienen que ver con la realidad actual de la Nación.

Es así que frente a la aparición de radios en FM como ser: Stereo 97, Stereo 98 y Stereo 90, las cuales en su programación definitivamente no contemplan el quehacer cultural, surgen nuevas emisoras con objetivos distintos. Entre ellas destaca sin lugar a dudas Radio Color FM 101, la cual desde su inicio (el año 1985) asume el desafío de proponer una programación enteramente en español, dentro de la cual se inserta un espacio destinado a la música boliviana, que a la larga se constituye en un lugar preponderante dentro el quehacer cotidiano de la ciudadanía, haciendo de ello un aporte considerable al conocimiento de lo que se genera en materia cultural en el país.

Este hecho se vio reflejado directamente en la juventud, la cual a partir de su actividad estudiantil, empieza a formar grupos de música, que empiezan a interpretar el repertorio

nacional. Con ello se modifica el programa educativo planteado hasta la fecha, ya que los profesores de música empiezan a aplicar en sus clases el aprendizaje, tanto de los instrumentos musicales, como del conocimiento de las diferentes manifestaciones culturales que hay en Bolivia. En este cometido son incluidas las emisoras de radio que difunden programas de música nacional.

Por todo lo mencionado anteriormente debemos sacar algunas conclusiones:

- a) Se ha logrado romper la estructura impuesta por algunos medios en cuanto a su programación se refiere.
- b) Se han ganado espacios para la difusión y por ende el conocimiento de las diversas manifestaciones culturales existentes en nuestro medio.
- c) Estos medios son para el compositor, autor, músico, escritor, poeta, pintor, artesano, etc lugares donde dan a conocer sus diversas actividades, haciendo de la radio un instrumento de comunicación al servicio de la cultura y por ende de toda actividad que se genera en este aspecto.

No podemos negar, sin embargo, que lo obtenido hasta el momento es poco, ya que dadas las características y la dinámica de las diversas manifestaciones culturales, es necesario dar un paso adelante más serio. Es decir, se precisa el compromiso de los diferentes medios de comunicación, tanto de radio como de televisión, para tener en su programación por lo menos un 50% de producción nacional.

Esto repercutiría en la actitud positiva que el común de la población demuestra hacia lo nuestro. Ganar espacios no es suficiente, ya que el trabajo fundamental es el de la concientización del individuo en cuanto a sus propios valores culturales; con esto no quiero decir que se debe dejar de lado lo foráneo. Por el contrario, ahí es donde radica el trabajo más importante por parte de los productores de programas, haciendo conocer lo bueno que viene de afuera, en base al sentido crítico y a la objetividad. Esta labor permitiría a la población calificar y considerar, coherentemente, lo relacionado con el patrimonio cultural boliviano.

ESPACIOS RADIOFONICOS DESTINADOS A LA DIFUSION DEL FOLKLORE

En esta temática podemos destacar la muy poca cobertura que brindan los medios de comunicación para con la producción nacional. Si bien hay espacios que tienen una duración de 60 minutos diarios, el mismo no es suficiente, porque la inmensa riqueza del patrimonio musical nacional no se da a conocer en su real magnitud. Por lo tanto es bueno hacer un análisis de contenido de dichos programas radiales.

CONTENIDO DE LOS PROGRAMAS DE MUSICA BOLIVIANA DIFUNDIDOS POR RADIO

Hasta la fecha, sin lugar a dudas, los medios que acaparan la atención del público son las radios de Frecuencia Modulada; entre ellas cabe mencionar las siguientes: Radio Wara, Infinita, Color FM, Radio Cadena Nacional y FM 100, las cuales tienen dentro su programación espacios enteramente destinados a este cometido. Sin embargo, como ya se ha dicho el corto tiempo de que estos disponen no permite satisfacer la necesidad de contribuir a la defensa de la identidad boliviana, plural y compleja, cada vez más vulnerable ante los fenómenos crecientes de la dependencia.

Es de este modo como lo único que los programas pueden ofrecer es algo del repertorio musical y la relación de las actividades culturales que se generan. Las emisiones se reducen a informar acerca de determinado acontecimiento cultural, dejando de lado comentarios que vayan en beneficio del conocimiento de actividades propias de la tradición, como ser costumbres, mitos, leyendas, etc, con lo que no se consigue hacer un seguimiento de la evolución de los mismos. Así de este modo podremos afrontar el desafío de conocernos entre las regiones, y lograr el tan ansiado proyecto de integración.

Creemos que los programas deberían tener un contenido que vaya ligado a la información cultural así como a trabajos de creación científica, artística y literaria, que permita su divulgación. Por otro lado, es necesaria la integración de los citados programas y radioemisoras, para lograr una comunicación más directa y contundente del patrimonio cultural.

Otro aspecto que interesa analizar es el vinculado con la música. Considerando que se trata del material primordial de la producción de los citados programas, no se hace uso al tratarla, de la investigación existente a nivel de compositores y ritmos. Esto es, que al momento de ser presentado un tema musical no se toma en cuenta al autor, menos al ritmo y peor al lugar de origen del mismo, dando cuenta de este modo de la falta de investigación por parte de los productores, repercutiendo en un empobrecimiento del conocimiento del público.

QUE HACEN LOS GRUPOS MUSICALES

Sin embargo, hay que decir que este aspecto tiene que ver definitivamente con el trabajo desarrollado por los propios grupos musicales, quiénes se encargan de realizar grabaciones discográficas, que en muchos casos son simplemente producto del afán de tener en el currículum una placa discográfica. Consecuencia de ello es que se da un trabajo netamente de difusión del nombre del grupo y no así de la riqueza de creación y artística que hay en Bolivia.

Al margen de lo mencionado, otro de los aspectos que se destaca entre los grupos musicales es que una vez alcanzado cierto prestigio, éstos no se preocupan de realizar trabajos de investigación, lo cual repercute en la clausura de las posibilidades de creatividad, en especial

en lo que significa la apertura de nuevos estilos y propuestas que vayan a enriquecer aun más el repertorio que hasta hoy se tiene.

Por otro lado, también es digno de señalar el hecho de que dichos grupos en su mayoría se encuentran integrados por gente profesional en su instrumento, pero que en su gran mayoría no saben leer música.

Así mismo, dentro de la actividad cotidiana de los grupos musicales la mayoría de sus integrantes se ven en la necesidad de integrar hasta tres grupos musicales a la vez, haciendo que este hecho se vea directamente reflejado en el estilo de un determinado grupo musical.

En vista de estas limitaciones, cabría hacerse la pregunta de si la música que ahora escuchamos refleja o no a las diferentes zonas geográficas, o por el contrario se limita solamente a la expresión de las costumbres de la urbe, dejando de lado aquella música nativa que proviene de las zonas rurales del país, sustrato de la genuina identidad de la cultura.

Sabido es que éstas formas musicales tienden a desaparecer, y por ello hay que preguntar qué es lo que hacen los grupos musicales para evitar la reducción de nuestro patrimonio cultural en materia musical.

Son preguntas que por el momento quedan en el aire, pero que en alguna medida se pueden responder parcialmente. Sin ánimo de justificar a nadie, podemos decir que la inexistencia de una verdadera actitud de protección y revitalización de la música genuina nacional se debe fundamentalmente a la carencia de recursos económicos que incentiven a la producción de este material discográfico.

QUE HACEN LAS EMPRESAS DISCOGRAFICAS

Estas empresas, como es de conocimiento general, se limitan solamente a la impresión de discos o cassettes, enfocando directamente el ámbito del comercialismo, lo que hace que estas no contengan dentro su producción trabajos de investigación musical. Las tapas de los discos y cassettes no se preocupan mínimamente en ofrecer información que justifique y explique el contenido de estas grabaciones.

Este hecho se explica desde el momento en que se piensa que los grupos musicales, además de realizar el trabajo de interpretación y de creación, deben pagar el costo de la grabación de su material, lo cual lleva a ahorrar a lo mínimo el costo de producción de este material. El resultado es normalmente un producto poco expectable que se limita solamente a su comercialización y no se constituye en medio de difusión del patrimonio cultural como tal.

RELACION DE LAS INSTITUCIONES TANTO ESTATALES COMO PRIVADAS CON LOS MEDIOS DE COMUNICACION

Este es un aspecto que preocupa, ya que en la actualidad no existe una relación adecuada con los medios de comunicación. Es decir, estas instituciones no se preocupan por conseguir que los programas radiales sean objeto de seguimiento y menos que las actividades institucionales sean difundidas en los distintos programas de radio.

Como se ha dicho ya, estas instituciones en principio son de difusión y no de orientación respecto a las diversas manifestaciones culturales que hay en nuestro medio. Es más, es fácil detectar que ninguna de estas instituciones (especialmente estatales) constituyen fuente de documentación e información; por el contrario, lo poco que éstas tienen, se reúne sin criterio científico, con carencia de un catálogo de lo que se tiene archivado. De este modo, los productores de programas no tenemos la posibilidad de acceder a este material, lo cual influye negativamente en la recepción de los programas por parte del público. El auditor en efecto no es informado conscientemente de lo que tiene en materia cultural, no tiene una referencia fidedigna de los acontecimientos, tanto del presente como del pasado, en costumbres y tradiciones que son propias de cada región geográfica.

Entre las instituciones que tienen estas falencias, sin lugar a dudas la que más preocupa es la labor que viene desarrollando el INSTITUTO BOLIVIANO DE CULTURA. Como todos sabemos el IBC es el ente matriz que controla de alguna manera el quehacer cultural del país; sin embargo, hasta la fecha no se ha podido notar claramente un interés por mejorar la imagen en principio de esta institución y luego del quehacer cultural.

Esto se debe fundamentalmente a que las autoridades poco o nada saben de la realidad cultural de Bolivia en sus diferentes expresiones, dando una mala impresión de lo que en realidad se produce en nuestro medio incluso a nivel internacional entre los países vecinos, los cuales no tienen un conocimiento serio y menos aún acceso a un material serio que pueda proporcionarles esta información.

CONCLUSIONES:

Es bueno remarcar que en esta temática de la radiodifusión se tiene que considerar de manera seria a cada uno de los espacios por los cuales se difunde parte del patrimonio cultural, llegando a un análisis serio y completo de todo aquello que se comunica por dichos medios, ya que si bien somos conscientes de que la radio llega a los rincones más lejanos, también tenemos que aceptar, de que lo que se da a conocer por los citados medios es una información poco veraz.

Es por esto que manifiesto mi preocupación respecto a este tema, ya que el mismo trae serias consecuencias en la valoración de nuestro patrimonio cultural, haciendo que éste, en la medida de la desinformación que se transmite por las radios, tenga una imagen falsa en las

generaciones del presente y más aun del futuro. Por todo esto es que me parece muy necesario recomendar mayor seriedad en la realización de los programas de radio.

Por otra parte, se debe poner en evidencia que el espacio que se tiene para la difusión es completamente limitado en relación con la gran actividad que se tiene a propósito de las expresiones nuestras, y tomando en cuenta que hay una serie de rubros que aún no están siendo explotados y menos tomados en cuenta para su difusión.

En cuanto a las empresas discográficas, a ellas se les debe obligar a cumplir con ciertos requisitos en función de la información a la cual tienen derecho todos los ciudadanos de Bolivia y el mundo en general, ya que por medio de ello se pondría fin de alguna manera al plagio que sufren una serie de melodías, tanto en el exterior como en nuestro propio país.

Finalmente, los medios de comunicación deberán necesariamente tomar en serio el aspecto de la radiodifusión, ya que con ella se llega al modo de comportamiento y al gusto de la población en general, que al final de cuentas es la que mal o bien recibe estos mensajes. Las más de las veces el público no está en condiciones de juzgar lo que está bien y lo que está mal, pues los programas radiofónicos no ofrecen la posibilidad de un conocimiento crítico del patrimonio cultural nacional.

CALENDARIO DE FIESTAS TRADICIONALES EN LOS AYLLUS DE LA PROVINCIA BUSTILLO

Willer Flores Aguanta

CONTEXTO REGIONAL

Los ayllus de la Provincia Bustillo, durante el período preincaico, formaban parte del territorio del señorío de los Charka, como cabecera de la gran confederación Charka, constituida por los señoríos Chui, Qhara Qhara y Chichas.

La cabecera del señorío, en el Alasaya, estaba en el pueblo de Sakaka, que además era la cabecera del ayllu mayor, y de la confederación Charka (Waldemar Espinoza. El Memorial de los Charkas).

Al sur de este gran ayllu, la cabecera del majasaya estaba en el pueblo de Chayanta; este territorio constituye actualmente los ayllus de la Provincia Bustillo: Chayantaka, Jukumani, Laymi, Aymaya, Kharacha, Chullpa y Sikuya.

El Ayllu Panakachi, que en la actualidad es parte de la Provincia Bustillo, pertenecía antiguamente al Alasaya de los Charka; hoy forma parte del majasaya de la Provincia Bustillo, debido a la desmembración y posterior composición provincial de la República. Los nueve ayllus actuales de la Provincia Bustillo, están divididos en Alasaya (ayllu Jukumani, Laymi, Puraka, Chullpa) y el Majasaya (ayllus Kharacha, Sikuya, Chayantaka Panakachi y Aymaya).

Si consideramos la organización social del territorio de los Charka, tendremos una continuidad territorial en el gran ayllu Charka, el cual se divide en dos ayllus mayores.

El primero tiene por cabecera a Sakaka, con un número de ayllus en el momento aun no inventariado y que corresponderían a los "ayllus de Sakaka", hoy comprendidos en las provincias Alonzo de Ibañez, Bilbao Rioja y Charkas.

La otra cabecera del ayllu mayor del majasaya es Chayanta, que comprende a los ayllus de la Provincia Bustillo, o los "ayllus de Chayanta" (Harris, 1969); son los seis ayllus que originalmente eran los majasaya de Chayanta (Platt, 1978). Hoy, sin embargo, con la anexión de Panakachi, que del Alasaya Sakaka pasó al majasaya Chayanta, son nueve.

El ayllu Aymaya habría sido un enclave Macha entre los ayllus de Chayanta (Platt, 1985) y el ayllu Jukumani habría surgido de la anexión de territorios de los Laymi, Pocoata y otros actualmente comprendidos en el departamento de Oruro (Godoy, 1985).

El ayllu majasaya está compuesto de nueve ayllus menores y estos de otros ayllus mínimos que a su vez comprenden cabildos con un número de comunidades que fluctúan entre una y siete, para cada cabildo.

Un ejemplo:

El ayllu Panakachi está compuesto de cuatro ayllus menores: Qoataka y Janq'o Phaqara en el alasaya; Panakachi en el chaupirana y Q'opana en el majasaya.

El ayllu Chayantaka es considerado el ayllu mayor, "el ayllu de Chayanta". Las decisiones que debían tomarse en un "cabildo de mallkus", los Segundas Mayores de los otros ayllus estaban sujetos a las decisiones del Segunda Mayor Chayantaka.

TERRITORIOS DISCONTINUOS

Los ayllus de la provincia Bustillo, ubicados en el piso ecológico del Suni, desde tiempos inmemoriales tienen bajo su control las tierras del likina, en las provincias Bilbao Rioja y Charkas, con el objeto de implementar la llamada complementariedad económica (Murra).

Hasta la promulgación del decreto de Reforma Agraria, en 1953, el control del territorio se refería a ambos pisos ecológicos; los MALLKUS, tanto los Segundas Mayores como los Jilanqus, tenían gestión como autoridades tradicionales de sus respectivos ayllus.

Después de este decreto, los Mallkus pierden vigencia y ya no son reconocidos como autoridades, pues son reemplazados por las organizaciones sindicales que se organizan en tierras de haciendas.

Los ayllus de la Provincia Bustillo comparten algunos territorios en sus fronteras; son las tierras de común usufructo para el pastoreo, llamadas "wila bandera" o "mojones del rey alvarado" en alusión al revisitador Jose de Alvarado de la Vega, (Revisita de 1646, según comunicación personal de Tristan Platt). Este es el caso de las comunidades de Luluni del Ayllu Jukumani y Tirani del ayllu Laymi.

CONFLICTOS TERRITORIALES

Los conflictos territoriales que se presentan en los ayllus de la Provincia Bustillo son de tres categorías (violentos, pasivos y latentes) y dan lugar a pérdidas y anexiones territoriales.

Los conflictos violentos se presentan entre los Ayllus Jukumani de la Provincia Bustillo y Qaqachaka de la Provincia Avaroa del departamento de Oruro; estos últimos, constantemente

están avanzando al territorio jukumani. En estos enfrentamientos hay pérdidas de vidas, secuestros de personas y robos de animales y cosechas. Este hecho hace que ninguno de los ayllus que se disputan el territorio exploten éste para el cultivo o el pastoreo.

Existen también anexiones pasivas del territorio de los Aymaya, por parte de los Laymi, y entre los Chullpa y Sikuya.

Entre las anexiones por alianzas, tenemos el caso de los Kharachas, al sur del ayllu Aymaya junto al ayllu Laymi. En tiempos pasados, los Kharacha ayudaron a los Aymaya a pelear por tierras contra los Laymi, razón por la cual los Aymaya cedieron tierras a los kharachas en la frontera con los Laymi. Este mismo caso se presenta con los Sikuya, al Norte del Ayllu Chayantaka. Por haber recibido ayuda del ayllu Sikuya en Qeque en su lucha por tierras contra los Sakaka, el Ayllu Chayantaka cede tierras al mencionado ayllu.

Otro tipo de anexión es la que se realiza por medio del matrimonio entre miembros de ayllus distintos. Así, los jóvenes de el ayllu Kharacha se casaron con mujeres de otros ayllus, para establecerse en tierras de la consorte. De esta manera, con el tiempo, las tierras quedaban posesión de los Kharacha. A tal punto es esto así que hasta ahora se los conoce como los "tollqas" (yernos).

Los Kharacha, actualmente están dispersos en varias islas dentro de la Provincia Bustillo. Al norte, en las tierras de Qhochini, entre los Chayantaka y Panakachi, en las tierras adyacentes a Chayanta y al sur del ayllu Aymaya.

ORGANIZACION SOCIAL

En los ayllus de la Provincia Bustillo, encontramos tres tipos de organizaciones: la organización tradicional, la organización político-administrativa republicana y la organización sindical.

La organización tradicional esta compuesta por los MALLKUS y las autoridades naturales como el Segunda Mayor. Este último tiene una gestión de mando por un año, siendo reelegido cuando su gestión ha sido beneficiosa.

El Jilanqu es elegido en un cabildo y toma posesión de su mando con una ceremonia; su gestión dura un año y está sujeto a un turno de rotación entre los originarios de los cabildos. En los cabildos donde hay más de dos comunidades, existe una autoridad menor al jilanqu, el Thujru o jait'a, el cual funge como representante de la autoridad del jilanqu en la comunidad.

El Pachaqa es una autoridad circunstancial; su gestión de mando puede ir desde un día hasta todo el período agrícola y su misión es el cuidado de las siembras en las mantas de la comunidad.

La organización político-administrativa republicana tiene presencia en los ayllus de la Provincia Bustillo: el Subprefecto, autoridad máxima con sede en la capital de la Provincia.

El corregidor, titular o auxiliar, es el representante del subprefecto en la comunidad; es nominado por el subprefecto de entre una terna elegida democráticamente por el cabildo o la comunidad. Su gestión puede durar de uno a dos años, con la posibilidad de ser reelegido por otro período más, de acuerdo a los resultados de su gestión.

Los alcaldes comunales son una autoridad menor al corregidor o a los jilankus. En algunas comunidades es el thujru o jayt'a quien toma esta representación; pero también se lo nombra como una autoridad menor al corregidor. Su gestión dura un año.

Con la promulgación de la Reforma Agraria, surgen en las tierras de hacienda las organizaciones sindicales. Esto sucede en principio en la zona de los valles de las provincias Bilbao Rioja y Charkas, en la Hacienda de Banduriri, con Pedro Qarita; en el Suni, las organizaciones sindicales surgen con mucha representación durante la sequía de 1983, impulsadas por organizaciones obreras y principalmente por la unidad rural de Radio Pío XII, PRACA. Esto permite conseguir ayuda externa para enfrentar la crisis ocasionada por la sequía.

En esta organización, los secretarios ejecutivos son los máximos representantes, seguidos por las diferentes secretarías y vocales, portavoces y ejecutores de las decisiones de las bases que constituyen la comunidad o cabildo.

RECURSOS NATURALES

En el recorrido por los ayllus, se ha inventariado el potencial hídrico con que cuentan las comunidades. Esto ha demostrado que los ríos Chayanta y Chiuta, que sirven de límites naturales de la provincia en la parte N. y S., están contaminadas con las aguas residuales de los ingenios de concentración de las minas de Siglo XX, Amaya Pampa, P'ujru Chukiuta y Colquechaka.

Los recursos mineros más importantes que se han inventariado, están en las minas de estaño de Siglo XX y P'ujru y las de oro en Amayapampa, Chukiuta, Irpa Irpa y Cebadillas.

Se han determinado las características de los suelos, según su utilización para la agricultura o el pastoreo en cada una de las comunidades; al norte y occidente de la Provincia Bustillo, en los ayllus Chullpa, Kharacha, Aymaya y Laymi, los suelos son aptos para el pastoreo intensivo, especialmente de camélidos. La tierra para la agricultura es limitada y la producción alcanza solamente para una sobrevivencia familiar, quedando muy poco excedente para la venta en casos de emergencia.

INFRAESTRUCTURA

En las 296 comunidades que existen en la provincia Bustillo, existen 88 escuelas de nivel básico, con una atención de dos a tres grados de nivel primario; 9 núcleos escolares con la atención de nueve grados, desde prebásico hasta el tercero intermedio.

Hay instalación básica de agua potable en 28 comunidades, 14 postas sanitarias con relativo funcionamiento y 120 centros de alfabetización del programa "Yuyay Jap'ina" de UNICEF y PROANDES.

En Irupata, comunidad del ayllu Chayantaka está instalada una radio emisora, "Mallku Kiririya" la Voz de los Ayllus, manejada por representantes del ayllu que son elegidos por las comunidades para su capacitación en el manejo y producción de programas.

Junto con TAYPIKALA, Asociación para la Cultura y el Desarrollo Andino, y todas las comunidades del ayllu se levanta la infraestructura de la radio. En la actualidad son también las comunidades quienes han decidido apoyar la producción de programas y garantizar el funcionamiento de la radio, para lo cual se ha determinado destinar anualmente un terreno comunal.

CALENDARIO DE FIESTAS TRADICIONALES EN LA PROVINCIA BUSTILLO

La participación en las fiestas durante el año por parte de los ayllus, tiene características regionales de acuerdo a cada ayllu, y aun dentro del mismo territorio de un ayllu se presentan especificidades para algunas fiestas; sin embargo algunas fiestas católicas son generales para todos los ayllus que se dan cita en las poblaciones de Chayanta, Aymaya, Panacachi y Qala Qala (Ayllu Laymi).

Cada uno de los ayllus tiene sus propias tradiciones en cuanto a las ceremonias y rituales que realizan en determinadas oportunidades. Para el cambio de las autoridades naturales que se realizan en los "cabildos" (1), o el "cierre de sus palomillos" (2) y también la limpieza y arreglo de los canales de riego, en las comunidades donde existe este recurso hídrico.

AÑO NUEVO: primer día del año; fiestas familiares en las cuales se reúnen los miembros de toda la familia a fin de ch'allar para las Llallawas, Sanjuanitas y Virginitas -productos agrícolas, ganados, aves y las tierras que están sembradas y las que se van a sembrar en el próximo período agrícola-

6 DE ENERO: Fiesta de los Reyes. Los MALLKUS, autoridades naturales acuden a Chayanta para "hacer escuchar" misa a las varas de mando; participan todas las varas de mando, desde las más antiguas hasta las actuales, sea personalmente o en "mink'a" (por encargo a otros mallkus o mujeres que van a escuchar la misa de los reyes).

De igual manera, se llevan los productos agrícolas y porciones de tierra a escuchar misa, para luego volver a esparcir la tierra bendecida sobre sus tierras de siembra.

2 DE FEBRERO: Candelaria. El centro donde se dan cita para esta fiesta es Chayanta; generalmente los jóvenes son los que alegran esta fiesta luciendo su mejor ropa. En esta fecha

se puede conocer si los jóvenes son trabajadores o no y si, además de trabajadores, son buenos tejedores y se preocupan por sus vestidos en calidad y cantidad durante el año.

Es la oportunidad en que buscan candidatos para un futuro matrimonio, pues la vestimenta demuestra la calidad de persona que es la chica o el joven en quién se está fijando la mirada.

CARNAVALES: Empieza desde la noche del viernes antes del carnaval, con la ceremonia del "llallawa alferéz", ceremonia con "willja"(3), donde se prepara la mesa con las plantas de los diferentes productos agrícolas bien adornados con serpentinas o vestidas con ropajes - generalmente con aguayos colorados y chumpis-. Está a cargo del "Llallawa alferéz" que toma esta responsabilidad por turno dentro de las comunidades.

El día viernes por la tarde, las familias van recorriendo sus tierras sembradas para arrancar un ejemplar de sus cultivos; para esto, primero "ch'allan", asperjan un poco de alcohol, echan mixtura y serpentinas, en algunos casos sahuman con incienso y recién después de adorar con serpentinas la planta elegida, la arrancan para envolverla con un aguayo rojo y llevarla a la casa del Llallawa alferéz, donde se concentran todas las llallawas de la comunidad.

El día sábado el llallawa alferéz visita todas las tierras sembradas en la manta de la comunidad, ch'allando junto con los dueños de los sembradíos, especialmente la papa; el yatiri que ha estado a cargo de la willja, "t'inka", invita a cada sembrado de papa con "suqa", harina de maíz blanco y amarillo con los que se han preparado los "platos" con destino a una "t'inka" a las cumbres, la markapacha y las esquinas.

El domingo por la noche se aprestan a recibir a las almas, los espíritus de los que han muerto desde el último carnaval a la fecha, los URUNIS (4). Especialmente destinado a los espíritus de los varones fallecidos, a las mujeres los esperan con la misma importancia en pascuas de Semana Santa, visten a los urunis con las ropas de fiesta del que ha fallecido o con la ropa ritual del tinku y los acomodan en un lugar preferencial de la casa, donde reciben la visita de sus familiares y amigos, quienes presentan sus obsequios en calidad de "pillu". Este consiste en dinero, roscones de panes, panes mismo, o productos agrícolas; a cambio reciben un "yanantin" de wajras de alcohol aguado.

El lunes es el despacho del uruni, el "tollqa" -cuñado- del que ha fallecido se viste con las ropas conque en vida asistía a las fiestas; los familiares, esposa e hijos, le ayudan a vestirse como si se tratara de la persona resucitada, se le da las mismas atenciones, consideraciones y respetos.

Terminado este ritual, el uruni se dispone a dar sus consejos y recomendaciones, además de reproches por la conducta asumida por sus hijos, esposa y familiares durante su ausencia.

Terminada la ceremonia, abandona la casa cargando en la piel de la llama que ha sido sacrificada

exclusivamente para esta ocasión, los huesos descarnados y sanos, para ir a enterrarlos hacia el poniente en compañía de otros vecinos y otros tollqas, al sitio donde cada año se entierra la piel y los huesos.

Al volver a la casa, vienen tocando sones de huayños del juchuy carnaval - carnaval chico-, e inician las visitas a otras casas donde habían urunis, o salen de la comunidad para visitar otras comunidades y hasta otros ayllus.

El martes de carnaval -jatun carnaval- se organizan las comparsas para visitar los urunis en la comunidad o a otras comunidades y hasta otros ayllus. Estas actividades se suceden hasta el día jueves de carnaval; sin embargo, en las comunidades algunas familias realizan la "k'illpa" y la "t'ikancha" de su ganado vacuno, ovino, caprino, camélido y equino.

En la k'illpa, dentro de un núcleo familiar, cada miembro tiene un número de cabezas de ganado propio, y cada uno tiene un corte característico para señalar a los animales de su pertenencia; aún dentro del matrimonio, el marido como la esposa tienen su pertenencia, el que ha venido desde el momento de su matrimonio como regalo de bodas de los respectivos padres.

Esta ceremonia está dirigida por el jefe del núcleo familiar que es el de mayor edad y de mayor respeto, éste dirige la ch'alla que precede a la k'illpa; es él quién se encarga de los cortes de las orejas y las colas de las ovejas y cabras que no han sido señaladas hasta el presente carnaval.

Las mujeres, especialmente las de mayor edad del grupo familiar, se encargan de la "t'ikancha", ensartando lanas de colores en las orejas de sus animales.

Durante esta ceremonia, se puede apreciar el cariño hacia una determinada persona, pues la familia decide regalar "k'illpachay" un ejemplar macho generalmente, de oveja o cabra a otra persona por quién sienten un profundo aprecio, y se significa mayor afecto aún cuando se regala una hembra.

En el momento de contabilizar la población animal, la familia da mayor importancia a las hembras por su potencial de crecimiento; los machos son considerados como potencial de ingresos económicos.

Para el domingo de tentación, se sale a la "Kacharpaya"(5), a la despedida del carnaval. Consiste en que los grupos bailan los huayños del carnaval, después de ch'allar un buen momento en la "Ch'isiraya"(6), se cambian de ropas e instrumentos musicales, dejan de tocar los pinkillos y las qhonqotas o guitarrones, para tocar charangos pequeños y cantar los huayños de pascua "pascua taki", hasta el proximo Todos Santos.

SAN SEBASTIAN: 10 de febrero. Es una festividad donde se observa poca asistencia de las comunidades; se hace escuchar misa a los productos agrícolas que están en maduración. La

misa se realiza en la iglesia de Chayanta, luego se organiza el calvario en los alrededores de la capilla de San Sebastián ubicada en la colina del mismo nombre, al SO. de Chayanta. Se pueden comprar miniaturas, movilidades, propiedades mineras, lotes de terreno, casas y hasta el edificio municipal de Chayanta.

PASCUA O SEMANA SANTA: al igual que los carnavales, esta es una fecha movable. Son días de recogimiento y de “guarda”, en los que se deja de realizar todo trabajo agrícola, para dedicarse al descanso familiar. Las familias que tienen posibilidades y los que desean asisten a la misa del Domingo de Ramos en la iglesia de Chayanta, Aymaya, Llallagua y Uncía para hacer bendecir ramos de palma y llevar a las comunidades para distribuir entre los familiares.

Corre a cargo de las autoridades tradicionales de algunos ayllus y un encargado por turno de las comunidades y cabildos. Como ocurre con el Ayllu Chayantaka, el turno va corriendo por cabildos cada año; en el cabildo, el jilango u otra persona se encarga de comprar una cantidad de ramas de palma, hacerlas bendecir y distribuir las entre los mallkus del ayllu. Estas autoridades naturales se encargarán de hacerlas llegar a las familias en las comunidades.

El siguiente domingo después del Domingo de Gloria, en Aymaya se realiza la “pascua misa”. Para esta ceremonia, se lleva el ganado a “escuchar la misa” y ser bendecidos en el patio posterior de la iglesia.

Después de la misa, el cura que oficia la misa, bendice con agua bendita a todos los animales que están concentrados, para lo cual traen a sus animales desde una distancia de 20 a 30 Km. en viajes de hasta dos días. No es una concentración general de los animales de la región, sino una asistencia que media de cuatro a cinco años, tiempo en el que van alternando las comunidades para asistir a esta ceremonia.

En esta fecha, son los animales los que se visten de gala, pues se los engalana con ropajes masculinos o femeninos, según el sexo, se los adorna cubriendo con rebosos, aguayos, polleras, mantas o con ponchos, chalinas, ch’ullus y monteras, todo esto en el caso del ganado vacuno; a los burros y llamas se los engalana con aperos de carga nuevos.

En esta ceremonia, el cura tiene la libertad de escoger un ovino macho por cada comunidad que asiste, aunque no haya sido establecido el compromiso previo a la misa, de manera que al final de la ceremonia se presentan conflictos. Esto por ejemplo ocurre cuando se eligen carneros que son sementales.

Al marcharse a sus comunidades, se hace la ch’isiraya fuera de la población de Aymaya. Aquí, la persona de mayor edad que ha asistido a la misa de pascua, se encarga de ch’allar con alcohol puro a los animales, elevando “sus oraciones” a la pachamama, virgins, mayruwiris y uywiris (7) de su comunidad; luego invita coca y alcohol aguado por tres veces, después de “invitar” dulces a los animales echándoles confites y un poco de mixturas.

Antes de emprender la marcha de retorno a su lugar de origen, se realiza la "gorpa" (8), se invita la kanka com mote de habas, arvejas y maíz, con carne cocida, además de tostado de trigo y maíz que es el alimento tradicional de los pastores.

El domingo de Gloria, los jóvenes se dan cita en el pueblo de Chayanta para festejar la "hermandad"; los varones están en la obligación de brindar atenciones a sus hermanas; es una fiesta donde las khatas (9) son numerosas. Es también una ocasión para ostentar el trabajo artesanal de los tejidos y las posibilidades de vestirse bien.

LISTA DE PASCUA: "PASCUA LISTAKU". El lunes, después del domingo de gloria, se realiza la ceremonia del "pascua listaku". Hasta 1989, esta ceremonia se realizaba en la población de Chayanta; ahora se realiza en la comunidad de Irupata del ayllu Chayantaka. Esta comunidad se ha convertido en un centro importante, pues es en ella donde ahora se reúne el concejo de "Mallkus", autoridades naturales y también las organizaciones sindicales del ayllu. Aquí también está instalada la Emisora "MALLKU KIRIRIYA", La Voz de los Ayllus.

Esta es una ceremonia donde las autoridades tradicionales, los jilanqos, se presentan ante el Segunda Mayor, autoridad tradicional de todo el ayllu, para ofrecerle su respeto y reconocimiento como al padre del ayllu.

Los jilanqos se presentan con el "surci", el postulante para reemplazar al jilanqo en el próximo año. Este a su vez los presenta al Segunda mayor, advirtiéndole que para el próximo año, será el hijo con quién trabajará en su comunidad.

De igual manera, presentan también a los alféreces de la fiesta de la Cruz, para el 3 de mayo, los mayordomos que deben asistir y ayudar en la iglesia de Chayanta durante el próximo año.

Los jilanqos vienen a presentarse ante el Segunda Mayor, con su comitiva compuesta por sus familiares, uno o dos "tollqas"-cuñados- con sus "chinkis" -hermanas-, además de su dispensa y servicios que se encargan de invitar la coca o bebidas.

Se presentan por jerarquía. Primero, los jilanqos de las tres cabezas del ayllu: Llallawita, Chayanta Qala Qala, Qeñuani y Luzareta, después los demás jilanqos, para invitar al Segunda Mayor tres yananis (pares) de coca y alcohol aguado o chicha en toritos o toros.

3 de mayo, FIESTA DE LA CRUZ. Los ayllus de la Provincia Bustillo se concentran en la población de Chayanta con sus waylis (jula julas) (10) para hacer escuchar la misa a sus "tatas", que tienen diferentes denominaciones, como San Francisco, San Sebastián.

En esta fecha es cuando se inicia el ciclo de tinkus entre los aransaya y urinsaya de la Provincia Bustillo, como la concentración de los ayllus con "wayli", que en esta oportunidad consiste en los "jula Julas". La magnitud del tinku es impresionante.

La FIESTA DEL ESPIRITU SANTO (mayo-junio). Para el ayllu Chayantaka, se trata de una fiesta de turno, que va rotando por comunidades, tanto para los alféreces del “niño” como del “mayordomo”; éstos pueden estar en una misma o en distintas comunidades.

Los ayllus Chullpa, Sikuya y Laymi también la consideran una fiesta de turno. Durante la colonia, Chayanta tenía dos parroquias, una para los Laymi y otra para los Chayantaka. De hecho, Chayanta se encuentra en territorio Laymi; sin embargo, los otros ayllus de la Provincia Bustillo, tienen presencia territorial en la misma población, con manzanos definidos, exceptuando los ayllus Jukumani y Aymaya, que tienen su presencia en la población de Aymaya a 2 Km. al N. de Chayanta.

En las tierras de sembradíos, también existe, la presencia de los ayllus, del mismo modo que el espacio del cementerio general; ambos están distribuidos para los ayllus que tienen presencia en Chayanta.

Para esta fiesta, los alféreces realizan la “willja”, la noche del jueves anterior, y se “t’inkan” platos a sus cumbres y palomillos con delanteros (fetos de llama), caponas (riñones de llama) y suqa. Todo esto se va dejando, durante la caminata a Chayanta, en los lugares que se consideran sagrados. Estos rituales están a cargo de los tollqas que van caminando conjuntamente con los khumuris (11), los cuales están encargados de llevar los alimentos para toda la comitiva.

La fiesta del Espíritu Santo es la fiesta de “turno del ayllu Chayantaka”. Son las comunidades que asumen las responsabilidades para cada año con los alféreces tanto del “niño” como del “mayordomo”, los cuales pueden estar en una misma comunidad o en diferentes.

12 de junio: SAN ANTONIO. Fiesta de los “q’aras” en Qala Qala, del ayllu Laymi; generalmente son los vecinos de Uncía y Llagua quienes asisten a esta festividad porque la asistencia a la misma se considera milagrosa. En el calvario se compra con mucha fe bienes en miniatura, con la esperanza de convertir en realidad la adquisición.

24 de junio: SAN JUAN. Es una fiesta familiar; generalmente se realizan las ch’allas dentro la familia; algunas familias, las que cuentan con suficiente forraje, alimentan a su ganado en sus corrales, porque consideran que este día está destinado al regocijo de los animales domésticos y a ellos está destinada la ch’alla; todo esto con el fin de que en el futuro puedan aumentar su número.

25 de julio: SANTIAGO. Fiesta del “Señor de Bomobori”; en esta fecha se dan cita los yatiris en el santuario del señor de Bomobori, porque lo consideran su patrono.

Muchos yatiris van a este santuario para fortalecer sus conocimientos y prestigio, y otros para

habilitarse como yatiris, apadrinados por otros de mayor experiencia. Se trata del "urqhuchikuna", o habilitación como yatiris.

5 de agosto: VIRGEN DE COPACABANA. Una tradición festiva que está relacionada con la patrona del lago Titicaca. En la región existía hasta el año 1986 la represa de "El Tranque", en la cual había una capilla destinada a la Virgen de Copacabana. Las comunidades de los ayllus Chayantaka y Sikuya celebran esta festividad asistiendo al lugar de la capilla junto a la represa, aunque no se celebre la misa como en tiempos anteriores.

15 de agosto: ASUNCION DE LA VIRGEN MARIA. Fiesta patronal de la Ciudad de Llalagua, a la que asisten también las comunidades del ayllu Chullpa. Hasta los años de 1965-67, esta festividad contaba con la participación de las comunidades con celebraciones autóctonas como el "waka phujllay" y la participación de los lichwayus.

Con la organización de la Asociación de Conjuntos Folklóricos, y la centralización de la fiesta para realizarla en una misma fecha; con la participación de conjuntos folklóricos ciudadanos como la morenada, diablada, etc; las comunidades han dejado de asistir con sus propias manifestaciones folklóricas. Ahora la asistencia de las comunidades se limita a la celebración de la misa.

20 de agosto: SAN BERNARDO. Fiesta patronal de la Comunidad de Sauta, del ayllu Chullpa; la fiesta se celebra con zampoñas, sicuris y lichwayus como wayli. A esta festividad asisten también algunas comunidades de los ayllus Sikuya y Chayantaka; En la misma se dan cita los jóvenes de diferentes ayllus, en compañía de sus hermanas y amigas, en algunos casos, con la predisposición de "robárselas" para formalizar su matrimonio después de un tiempo de concubinato.

30 de agosto: SANTA ROSA DE LIMA. Fiesta patronal de Chukiuta, ayllu Jukumani y de Qoataka, ayllu Panakachi. También se realiza la fiesta en Qolluma, Prov. A. de Ibañez.

En la primera y la segunda población se cuenta con la participación de los vecinos de centros urbanos. La asistencia de las comunidades se limita a cumplir algunos compromisos religiosos como matrimonios, bautismos o misa de salud.

En la fiesta de Qoataka participan los campesinos; los mayores cumpliendo los compromisos religiosos y los jóvenes reunidos en grupos para interpretar sus wayñus.

8 de septiembre: VIRGEN DE GUADALUPE. Es una fiesta en la cual la participación es esencialmente campesina. Se hacen presentes miembros de la comunidad de Wayt'i, de los ayllus Chayantaka y Sakaka.

La fiesta se realiza también en la comunidad de Tuquria, ayllu Jukumani, con la presencia además de los ayllus vecinos de la Provincia Chayanta, Chakaya, Jilawi y Khari.

En esta fecha, el ayllu Jukumani realiza la ceremonia del cambio de su autoridad natural "mallku", el Segunda mayor, evento en el que se reúnen todos los mallkus del ayllu, los cuatro Jilanqus con sus respectivos alcaldes comunales o Thujrus.

14 de septiembre: EXALTACION DEL SEÑOR. Se realiza en el santuario regional de Panakachi, ayllu del mismo nombre; asisten los nueve ayllus de la Provincia Bustillo y también los ayllus de las otras cuatro provincias del Norte de Potosí.

Los jula julas, que visitan la iglesia, realizan sus coplas en la puerta. Sin embargo, los de los ayllus Panakachi y Sakaka, ingresan al interior de la iglesia porque se sienten en su territorio.

Hasta hace unos diez años, se realizaba un tinku, con lo que se iniciaba el ciclo de tinkus del segundo semestre en la región. En la actualidad los jula jula acompañan a sus alféreces hasta el santuario, en una caminata de hasta tres días, por lo que apenas esperan la celebración de la misa para retornar a sus comunidades.

Se ha perdido la tradición del tinku porque anualmente se provocaban muertes entre los rivales eventuales. Por este mismo hecho, el ayllu Kharacha ha decidido desde hace 30 o 40 años, entrar con wayli a Panakachi, una semana después de la fiesta principal, en la "octava" el octavo día, que se denomina "encierra"; de manera que cuando vuelven a sus comunidades, se muestra una caravana de 15 a 20 grupos, cada uno de unas cuarenta a sesenta personas.

El sábado siguiente, durante el regreso a su ayllu, para pasar por la población de Aymaya, se reúnen en las campos hacia el Este de la población, para realizar el ritual tradicional del ayllu.

Todos los "novenantes" que han viajado a Panakachi, se cambian la vestimenta por completo y adornan sus sombreros y monteras con ramas de molle y otras ramas verdes traídas de los valles de Kilakila, Aceruri, Qopana y otros lugares, como símbolo de un cambio social, económico y una esperanza de mejor vida para su ayllu.

19 de septiembre: VENTUKITU. Fiesta patronal de los llamereros en Laymi QalaQala. A ella acuden miembros de todos los ayllus de la Provincia Bustillo, porque se tiene la tradición ancestral de la crianza de llamas, su cuidado y su utilización para el transporte en los viajes hacia el valle de cada uno de los ayllus.

La fiesta es de fecha móvil y comienza el domingo, con la misa para el "SOBERANO", "el que cuida de todos nosotros y los animales y las plantas" (comunicación personal de Dn. Manuel Condori, Ex-Segunda Mayor de los Puraka).

El lunes se oficia la misa para la Virgen de la Candelaria y el martes se oficia para San Antonio el "Ventukitu". El día miércoles, hasta hace unos diez años, se lo tenía dedicado a los niños; los tres alféreces anteriores debían invitar a los niños, los futuros llamereros de la comunidad, para atenderlos con comida y golosinas.

El día jueves se hace la misa para San José; este día se realiza la "qorpa", consistente en el ofrecimiento de comida a toda la comunidad por parte de los alféreces; esta ceremonia se realiza por medio de la visita por parte de los vecinos a las cuatro casas donde están las sedes de los alféreces.

Cada uno de los alféreces organiza el ritual del "waka phujllay", que es una dramatización ritual del trabajo agrícola; se busca un par de jóvenes robustos entre los familiares, se los "amarran" con yugos y se los hace arrastrar el arado para abrir surcos, seguidos por el alférez, sus mitani, los que ponen semilla y abono.

Junto con la yunta están otros jóvenes caracterizados como "delanteros-llamas", los que, al empezar este ritual, viajan al valle para traer maíz.

La procesión se realiza el día martes, junto a los santos "Ventukitu" y San José, los cuales son escoltados por los "soldados" (organizados en un batallón con gente de la misma comunidad), y los grupos de "waka phujllay".

Los días viernes y sábado, están destinados a la atención de los "tollqas" por parte de todos los alféreces.

El siguiente domingo, cada uno de los alféreces organiza el juego del "palamo", en competencia con el "Ventukitu"; a una distancia de seis metros de la línea de lanzamiento del "palamo" -una piedra plana y redondeada como disco- se coloca el "Ventukitu", y a un metro a su izquierda, un rebozo; más a la izquierda, a un metro se coloca la "palala"-una piedra blanca como "ojo" y parada-. Se debe hacer llegar el palamo lo más próximo posible; si no consiguen aproximarse lo suficiente, se pierde en favor del "Ventukitu", y por cada lanzamiento se recibe un "moqo" -cariño o premio- de chicha y alcohol aguado.

La plata que gana el "Ventukitu", sirve para que el próximo año, el "surci", el que toma la responsabilidad de pasar la fiesta, compre llamas para la "qorpa" destinada a la comunidad.

8 de octubre: VIRGEN DEL ROSARIO. Es una fiesta de turno de los ayllus de la Provincia Bustillo; se la celebra en cuatro fines de semana, los sábados y domingos.

Es visitada con Wayli, por los ayllus de la Provincia Chayanta: Los macha, los de la Provincia Charkas, Bilbao Rioja y Alonzo de Ibáñez, cada uno de ellos en distintas fechas.

En el último fin de semana de septiembre y en los primeros de octubre se realizan los tinkus entre los alasayas y majasayas. El primero y el último tiene poca concentración de ayllus por lo que el tinku tiene poca trascendencia.

El segundo reúne una gran cantidad de jula julas; sin embargo, es el tercero el que adquiere mayor importancia, por la mayor concentración de los ayllus en el tinku. En esta fecha hay

participación de niños, jóvenes y mayores y hasta ancianas, destacándose la presencia de las mujeres, "...jugando del mismo modo que sus padres, maridos, hermanos e hijos".

Las "canchas" de los tinkus están controladas por los vecinos de Aymaya y por policías cuando así se lo solicita al Comando Regional de Uncía, en previsión de excesos por parte de los rivales eventuales en el tinku.

Las cuatro fechas del tinku tienen su propia denominación y la participación, sino exclusiva, es tradicional de los ayllus de la Provincia Bustillo y de las otras provincias del Norte de Potosí.

Sin embargo de la tradicional participación de uno de los ayllus en una fecha determinada, los otros ayllus pueden participar en el tinku, dependiendo de su alférez y de la disposición de suficientes recursos para asumir la responsabilidad de la fiesta.

Los ayllus de la provincia Bustillo están diferenciados entre los alasaya y majasaya. Los ayllus del alasaya son Chullpa, Laymi, Puraka y Jukumani. Los ayllus del majasaya son Sikuya, Kharacha, Aymaya, Panakachi y Chayantaka.

Los ayllus visitantes de las otras provincias son reconocidos como majasaya.

La primera fecha del tinku se llama "San Miguel" y a ella asisten los alféreces de Jukumani y Aymaya con sus waylis, además de los ayllus de Moscarí y Macha.

La segunda fecha se llama "Rosario"; para esta fecha es tradición la participación de los alféreces de los Chullpa

porque es su fiesta de "turno". En ella entran también los Kharacha y Sikuya.

La tercera fecha se llama "ch'uri"; la fiesta de turno es de los Chayantaka. A este tinku se presentan los Panakachi, Sikuya, Kharacha y aymaya; los ayllus de Sakaka, y la Provincia Charkas por el majasaya.

Por el alasaya se presentan los Laymi, Puraka, Chullpas y Jukumani; de entre los Laymi, la comunidad de Qalaqala tiene una prohibición para entrar con wayli a Aymaya, bajo actas notariadas con fuertes sumas de multas y sanciones para sus autoridades, por los excesos cometidos hace más o menos 20 años.

La cuarta fecha se llama "Churij Churin" -el hijo del hijo-; entran los alféreces de Laymi, Jukumani y Panakachi. Esta fecha no es muy concurrida.

4 de octubre: SAN FRANCISCO. Hasta hace 20 años, los ayllus del suni -Prov. Bustillo- viajaban hasta Torakari, Prov. Charkas, con wayli, de manera que en el camino engrosaban los grupos del suni para llegar hasta esta población como los alasaya, aunque entre ellos se encuentren grupos del majasaya dentro del contexto regional tradicional.

Las condiciones económicas por las que se atraviesa actualmente, imposibilitan los gastos para realizar un viaje de tres a cuatro días, tomando en cuenta que los gastos de alimentación y bebidas están bajo la responsabilidad de los alféreces. Por esta razón, los alféreces de este santuario asisten a las iglesias cercanas a sus comunidades -Qolluma, Qalaqala, Chayanta, Aymaya, Chukiuta-en las fechas más próximas y de acuerdo a sus posibilidades.

1 y 2 de noviembre: TODOS SANTOS. Fiesta destinada a la memoria de los muertos, especialmente en los dos primeros años del deceso producido; el primero es el "mosoj" -nuevo-, y el segundo es el "mauk'a" -viejo-; sin embargo, hasta el tercero o cuarto año aún se "espera" la llegada de los familiares fallecidos.

Después del despacho, el 2 de noviembre, los participantes cambian sus ropas por otras más festivas, y empiezan a tocar las "qhonqotas" y pinkillos con la wayñus carnavales; se organizan comparsas de jóvenes empezando la fiesta del "miskha carnaval", continuando hasta dos o tres días después, como ocurre entre los Laymi, las comunidades de Laguna, Willki y Antara.

4 de diciembre: SANTA BARBARA. Para esta fiesta se concentran los jóvenes en Chayanta, organizando las "khatas" y reuniéndose por comunidades o ayllus, por lo que se ve una variedad de grupos luciendo sus mejores ropas festivas.

25 de diciembre: NAVIDAD. Para esta fecha, algunas familias se hacen presentes en la misa que se realiza en la iglesia de Chayanta, llevando ganado en miniatura en arcilla. Normalmente representa a los animales que poseen; llevan también algunas plantas tiernas de sus sembradíos, para luego volverlas a su casa y realizar una ch'alla para las "t'ikas" -animales- y las "llallawas" -alimentos vegetales-.

NOTAS :

- 1) a) Las ceremonias que se realizan para nombrar y posesionar a las autoridades naturales o para pagar la tasa-contribucion territorial como impuesto por el usufructo de la tierra.
- b) El conjunto de comunidades que compone el cabildo, entre una y siete comunidades que están bajo el mando de un jilanqu, su autoridad natural.
- 2) Ceremonias y rituales para entregar platos o mesa con dulces y riñones de llama, a los lugares donde ha caído el rayo, en las propiedades de cada comunario.
- 3) La ceremonia y rituales donde se preparan las mesas.
- 4) Representacion y homenaje a los muertos, los que han fallecido el último año después de carnavales.

- 5) Despedida a las fiestas y ceremonias.
- 6) Lugar de descanso y de challa.
- 7) Las virginas son las tierras de cultivo, mayruwiris y uywiris; son los lugares sagrados en la comunidad, "los que cuidan y alimentan a los animales domésticos", con el pasto y agua.
- 8) Ceremonia donde se invita comida a toda la comunidad.
- 9) Danza en la que participan hombres y mujeres que, si bien están alternados, se toman de las manos entre mujeres y varones de igual manera, por las espaldas de su pareja; se baila cantando hasta el agotamiento de los músicos.
- 10) El conjunto de músicos que ameniza y alegra las fiestas y que se conoce con más propiedad como wayli.; pueden ser sikuris, lichiwayus o julajula.
- 11) Los que tienen la responsabilidad de llevar los alimentos a los santuarios donde se va con wayli.

BIBLIOGRAFIA:

- ALBA, Juan José; FLORES A.
Willer & GOMEZ, A. Maria
1990
FIESTAS, RITUALES Y TERRITORIO SACRAL DEL AYLLU CHAYANTAKA; documento de investigación de TAYPIKALA, inédito.
- ARZE, Silvia & MEDINACELI, Ximena
1990
CHARCAS, CHAYANTA Y CHAYANTAKAS, ESPACIO Y PODER EN EL NORTE POTOSI, documento de trabajo para TAYPIKALA.
- CAÑETE Y DOMINGUEZ, Pedro
1797
GUIA HISTORICA, GEOGRAFICA, FISICA, POLITICA, CIVIL Y LEGAL DEL GOBIERNO INTENDENCIA DE POTOSI. Colección de Cultura Boliviana.
- COBO, p. Bernabé.
1964
HISTORIA DEL NUEVO MUNDO, en "Obras del p. Cobo" (1653) Biblioteca de Autores Españoles. Madrid.
- ESPINOZA SORIANO, Waldemar
1969
EL MEMORIAL DE CHARKAS, CRONICA DE 1572 Cantuta, revista de la Univ. Nal. de Educación Chosica.
- FLORES AGUANTA, Willer
1992
URUNIS, LA VISITA DE LOS MUERTOS. Primeras Jornadas Antropológicas de la UTO - Oruro.
- 1991
BREVE DESCRIPCION SOCIO-ECONOMICA DEL AYLLU CHAYANTAKA, PROVINCIA BUSTILLO DE POTOSI, Reunión Anual de Etnología. MUSEF - La Paz.

- 1990 DESESTRUCTURACION Y PERDIDA DE IDENTIDAD ETNICA, Reunión Anual de Etnología. MUSEF, La Paz.
- 1989 AUTORIDADES TRADICIONALES EN LAS PROVINCIAS DEL NORTE DE POTOSI, Reunión Anual de Etnología. MUSEF, La Paz.
- 1987 LA CHALLA EN LAS FESTIVIDADES RELIGIOSAS Y TRADICIONALES EN LAS PROVINCIAS DEL NORTE DE POTOSI, Reunión Anual de Etnología, MUSEF, La Paz.
- 1982 APUNTES PRELIMINARES ACERCA DE LA RELIGION ANDINA EN LAS PROVINCIAS DEL NORTE DE POTOSI, mimeografiado.
- FLORES A. Willer &
GOMEZ, Ana María
1990 AUTORIDADES NATURALES EN EL AYLLU CHAYANTAKA, documento de investigación de TAYPIKALA.
- GISBERT, Teresa;
ARZE, Silvia &
CAJIAS M.
1987 ARTE TEXTIL Y MUNDO ANDINO, La Paz.
- GODOY, Ricardo
1990 MINING AND AGRICULTURE IN HIGHLAND BOLIVIA, Ecology, History and commerce Among the Jukumanis. The University of Arizona Press.
- 1986 THE FISCAL ROLE OF THE ANDEAN AYLLU, en MAN, The Journal of the Royal Anthropological Institute.
- 1985 STATE, AYLLU AND ETHNICITY IN NORTHERN POTOSI, BOLIVIA, en ANTHROPOS, Anthropos Institut.
- HARRIS, Olivia
1987 ECONOMIA ETNICA, Hisbol, La Paz
- 1983 LOS MUERTOS Y LOS DIABLOS ENTRE LOS LAYMIS DE BOLIVIA, revista Chungata no. 11. Universidad de Tarapacá, Chile.
- 1982 EL TRABAJO Y EL PRODUCTO DE UNA ECONOMIA ETNICA EN EL NORTE DE POTOSI, BOLIVIA, en Ecology and exchange in the Andes. Cambridge University Press.
- 1978 PARENTESCO Y ECONOMIA VERTICAL EN EL AYLLU LAYMI, en Avances, Revista Boliviana de Estudios Históricos y sociales. La Paz.
- FROM ASYMETRY TO TRIANGLE: SIMBOLIC TRANSFORMATIONS IN NORTHERN POTOSI, Annales, Economics Societes Civilizations.

- 1975 LAYMIS Y MACHAS: TEMAS CULTURALES DEL NORTE POTOSI, Disertación leída en Septiembre de 1974.
- HARRIS, Olivia & ALBO Javier
1976 MONTERAS Y GUARDATOJOS, CAMPESINOS Y MINEROS EN EL NORTE POTOSI,
- LOPEZ, Jaime; FLORES,
Willer & LETOURNEUX, Catherine
1992 LLIQLLAS CHAYANTAKAS, PAC Potosi-Ruralter Edits. La Paz.
- MOLINIE FIORAVANTI, Antoinette
1988 SANGLANTESS ET FERTILES FRONTIERES A PROPOS DES BATAILLES RITUELLES ANDINES; en Journal de la Societé de Americanistes, Paris.
- MONAST, J. E.
1972 LOS INDIOS AYMARAS, ¿EVANGELIZADOS O SOLAMENTE BAUTIZADOS?; Cuadernos Latinoamericanos, Buenos Aires- México.
- PLATT, Tristan
1985 MAPAS COLONIALES DE LA PROVINCIA DE CHAYANTA: DOS VISIONES CONFLICTIVAS DE UN SOLO PAISAJE. en Estudios Bolivianos en Homenaje a Gunnar Mendoza. La Paz.
- THE ROLE OF THE ANDEAN AYLLU IN THE REPRODUCTION OF THE PETTY COMMODITY REGIME IN NORTHERN POTOSI, BOLIVIA.
- 1980 ESPEJOS Y MAIZ: EL CONCEPTO DEL YANANTIN ENTRE LOS MACHA DE BOLIVIA. en Parentesco y Matrimonio en los Andes. Bolton & Meyer Eds. Universidad Católica de Lima.
- 1982 ESTADO BOLIVIANO Y AYLLU ANDINO: TIERRA Y TRIBUTO EN EL NORTE POTOSI, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

T'ANT'ARA: FIESTA DEL KULLKUKULLKU

Emmo Emigdio Valeriano T'ola
(HUALICASAN)

Debo recalcar que en Venta y media existencia prueba de la práctica intensiva de la música en tiempos inmemoriales; con esto quiero decir que las expresiones musicales se han practicado en nuestro territorio desde la prehistoria, y además, que ellos mismos fabricaban sus instrumentos musicales.

La mayoría de los instrumentos musicales tienen una gran variedad y diverso tamaño, pero representan a un instrumento melódico de carácter ya universal, debido a su amplia difusión. La familia de los sikus es una de las que tiene más variedades; desde instrumentos de 3 y 4 tubos, 4 y 5 tubos, 5 y 6 tubos, hasta 17 y 19 tubos. El siku, también denominado flauta mitológica de pan, era llamado por los griegos siringa. Los romanos lo denominan arunda o fístula. En castellano se lo conoce con el nombre de zampoñas, y en quechua con el nombre de antara, nombre proveniente de la fiesta de T'ant'ara.

CLASIFICACION

Origen del Tubo

No tenemos exactamente datos acerca del origen este instrumento ni de su melodía, pero se sabe que su existencia es precolonial; hasta el momento sólo está en la región de Venta y Media, como instrumento de baile e interpretación, no existiendo en otras regiones, la cual nos hace suponer que sólo en la zona de la nación Killakas y Azanaki se conoce esta variedad de instrumentos al igual que su fiesta, su música y su danza.

Otra cosa que nos llama la atención es que el término T'ant'ara se refiere a un festejo de pan o con pan, lo cual dio origen al vocablo Antara o T'ant'ara, en quechua.

TEMA

El T'ant'ara, con la música de Kullku-kullku, es una fiesta de un solo día que se realiza las últimas semanas de Octubre, en la cual se reúnen cuatro encargados de la fiesta de acuerdo a su rango. De mayor a menor, se llaman Ch'uri, Jilawara, Piristi, Jach'atala. El encargado de recoger a los pasantes es el menor, es decir, el Ch'uri, que va casa por casa, llegando por último a la casa del Jach'atala donde se realizan todas las ceremonias del día.

Pimeramente los participantes agarran coca, la distribuyen y acullican para solicitar el permiso respectivo, para la casa, el patio, lugares sagrados, etc., que a la vez hacen la ch'alla respectiva. Una vez concluida esta ceremonia, el Jach'atala comienza otra, pero dirigiéndola al camino, la calle, la plaza, los pastoreos, montañas y llanuras donde existen pajonales; luego pasan su ch'alla y akulli pára el caballo y los implementos para cabalgar.

Llama la atención el hecho de que intervenga este elemento proveniente de la Colonia; quiere decir que esta parte de la ceremonia es sincrética.

Inmediatamente después empieza la ceremonia del cuidado de los recién nacidos, en todas sus instancias. Terminada toda esta ceremonia, se procede a la entrega de caballos hechos de masa de pan al horno; el tamaño es de más o menos 40 a 50 cm. de largo y de 30 a 35 cm. de ancho. La figura se caracteriza por tener la forma de un caballo trotando o en carrera, el cual es entregado al Ch'uri, al Jilawara o al Pirsti; el donante es el Jach'atala. La entrega se la hace con toda clase de recomendaciones en base a frases figurativas, como por ejemplo, que "el caballo debe cuidarse y pastar bien", "siempre estar juntos a fin de que no sea ch'úcaro", que "los implementos de cabalgar siempre deben ser limpios y nuevos", etc.

Mientras con las mujeres se hace entrega de Tant'awawas (figuras y busto de una criatura humana hecha de masa de pan al horno), de tamaño natural; la donante en este caso es la Jach'amala que los entrega a la Ch'uri, Jilawara y Pirsti; tanto los varones como las mujeres entregan sus regalos a sus pajes respectivos.

Los pajes ensillan para los varones el caballo de pan (T'ant'a-caballo) con telas pequeñas muy bien matizadas, cincha, freno, la jakima adornada con cintas vistosas, etc.

Las mujeres, mediante sus pajes, también mujeres, envuelven a la T'ant'awawa (muñeco hecho de pan al horno) aquí se destaca la tradición propia: envolver y cuidar a un bebé; contornean por la cabeza una serie de telas de color, matizando con mucho gracia a fin de que la decoración sea muy bien apreciada por los que expectan la fiesta.

Una vez decorados los caballos y los bebés, el Jach'atala invita a todos a la merienda del día; en seguida entrega a todos caballitos y wawas (muñecos de pan): para los varones los caballitos, y a las mujeres muñequitos. Terminado este acto, los pasantes recogen sus caballos ensillados, y las mujeres sus t'ant'awawas (muñecos de pan), cargándolos en un awayu nuevo, muy bien tejido, exclusivo para este día.

Los varones con sus t'ant'a-caballos comienzan con el ademán de montar a caballo, asumiendo las características de un gran jinete caballero, mientras las mujeres cargan sus wawas (muñecos de pan decorados) alistándose para galopar cuando el Jach'atala da la orden de partida. Los pasantes comienzan a correr agarrados del caballo de pan simulando un galope a caballo, mientras todos los niños corren detrás de los supuestos jinetes.

Las mujeres corren queriendo igualar al galope de los jinetes, cargadas con sus wawas (muñecos de pan) y perseguidas por las niñas; salen de la casa de ceremonias del Jach'atala por la calle, van a la plaza, llegando a la casa del Piristi, donde realizan la ceremonia de buena llegada. De este modo, finaliza la fiesta por la noche.

MUSICA

La música es interpretada por una pareja de músicos, ira y arka. El ira lleva una caja pequeña (wankara), de 15 cm. de diámetro, y toca el ritmo con una sola jaw'aña (vaquetita con terminación de una cabecita de tela); el arka no lleva ninguna caja.

Los instrumentos son hechos de carrizo o cañahueca; el ira tiene 7 tubos: el pequeño de 5 cm. y el más grande de 12, mientras que los del arka llegan en el caso más grande a 5 cm., el diámetro varía de 8 mm. a 1.5 cm. Van amarrados en fila, de chico a grande, armónicamente afinados. La forma de bailar con esta música se basa en la ejecución de saltos con cambios de pie alternativos, haciendo círculos irregulares a todo lo largo del recorrido.

La vestimenta de los pasantes varones consiste en sombreros blancos de lana de oveja, poncho de color verde, exclusivamente por estar cerca a la iniciación de la estación de lluvias, saco y pantalón en colores muy variados y abarcas. Las mujeres llevan sombreros blancos de lana de oveja, una phant'á (rebozo), awayu color verde, blusa y pollera de variados colores y abarcas.

Los músicos llevan solo la ropa diaria; no existe una característica exclusiva. Esta fiesta es la primera reunión para acordar las ceremonias posteriores del año. La última vez que se interpretó fue en el VI Festival Luzmila Patiño, en Cochabamba, en 1986.

Antara nos dice: "Los antiguos peruanos conocieron la flauta compuesta de una serie de tubos de distintos tamaños y calibres, abiertos por un extremo, cerrados por otro, en los cuales el sonido se reproduce soplando".

El mismo autor nos recalca que los griegos lo llamaban siringa policálamos y los chinos, slao. En la sierra y costa del Perú, los quechuas lo denominan antara (T'ant'ara), los aymara de Venta y Media lo llamamos Kullkukullku y lo incluimos en la familia de los sikus.

"La flauta de pan existía solamente en América del Sur", según los hermanos D'harourt, quienes a su vez se basan en observaciones de Erland Nordenskiöld., La zona comprendía la embocadura del río Magdalena, las fuentes del Orinoco, las Guayanas y el Alto Amazonas, hasta la provincia del Tucumán y La Serena de Chile, hasta el bosque de Toteu, "siendo su centro principal el Tawantinsuyo".

Según las exploraciones del folklorista Narciso Gary, se tiene conocimiento de que tal instrumento fue usado también en Panamá, donde actualmente se lo interpreta, en melodías similares a las peruanas. Además, poseen una escritura musical ideográfica similar a la escritura

lingüística de este tipo, encontrada en los márgenes del Lago Titicaca, en la zona de Paukartambo.

Este instrumento aparece en fotografías y decoraciones de la cerámica y tejidos de las culturas Nazca, Chimú y Mochica, que florecieron en la costa peruana y que están en museos de todo el mundo.

Garcilazo de la Vega, el cronista, dice al respecto: "Tañían los indios collas o de sus distritos en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par, cada cañuto tenía un punto mas alto que el otro, a manera de órganos".

El padre S. Cobo, refiriéndose a la fiesta de Sitwa, escribe: "hacían un baile particular de esta fiesta y los que entraban en ella venían vestidos con unas camisetas coloradas largas hasta los pies, unas diademas de plumas en la cabeza, tañiendo unos cañutos pequeños y grandes puestos a modo de órgano". Antara dice: "es otro género de flauta corta y ancha", y más adelante continúa: "usan también en sus bailes tocar una instrumento compuesto de siete flautillas, poco más o menos puestos como cañones de órgano, juntos y desiguales, que la mayor sería larga un plamo y las demás van decreciendo por su orden... tocando sobre el labio bajo y soplando en las dichas flautillas".

Muchos de estos instrumentos han sido hallados en las tumbas, construidas de metal, madera, hueso, caña, piedra y terracota; sus características son de las antaras de Nazca. Huaman Poma de Ayala dice: "que el General Rumiñawi mandó fabricar en Quito, una Antara de los huesos de un hijo del emperador Huayna Kapac".

"En los tiempos antiguos la antara fue intensamente cultivada y en forma verdaderamente artística a juzgar por su extraordinaria dispersión, por su delicada factura, cuya técnica no ha sido igualada en la actualidad por el número tan variable de tubos, de acuerdo con la tesitura y el número de notas, escalas y otras particularidades de ciertos géneros de cantos; por los modos y tonalidades que registra; por la plenitud de sus sonidos; en fin, por la forma orquestal en que se le empleaba, con un sentido extraordinariamente moderno, sin haberseles excluido el papel de solista.

Al respecto, las siguientes frases de Garcilaso de la Vega, no necesitan comentario. "Tañían los indios Colla, o de su distrito, en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par, cada cañuto tenía un punto mas alto que el otro, a manera de órgano. Estos cañutos atados era cuatro, diferentes unos de otros. Uno de ellos andaba en puntos bajos y otro en más altos, y otro en más y más, como las cuatro voces naturales, triple, tenor, contralto y contrabajo. Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta, o de otra cualquiera, y luego el otro en otra consonancia a, y el otro en otra, unas veces subiendo a los puntos altos y otras bajando a los bajos, siempre en compás.

En el Perú, en la región cusqueña, las cuatro partes principales de una banda de antaras se denominan: Uña, que en idioma qheswa significa cría o pequeña. Es la que se compone de los instrumentos más pequeños. Ancuta o mediana; Malta algo mayor o joven; y Mama o Matriz, madre. Cada una de éstas partes se compone de dos series de antaras; la primera recibe el nombre de ira y la segunda arka, así compuesta la banda; la escala de cada parte tiene esta disposición:

IRA: re, fa, la, do, mi, sol, si, re.

ARKA: do, mi, sol, si, re, fa, la, do”.

La primera parte de Uña, produce las notas más agudas; la siguiente o sea la Ancuta, Malta, y Mama, dan cada una la octava baja de la que precede.

Algunas veces, aún se añade otra parte, la denominada Hatun Mama en idioma qheswa, y Taica-irpa, en aimara, que respectivamente significan gran madre, madre conductora. Son instrumentos de gran tamaño que hace el papel de bajo.

En Bolivia, donde el instrumento toma el nombre de SIKU, se distinguen tres géneros principales: el siku Laquita, el Chirihuano y el Taquiri, con afinación semejante a los modos del canto gregoriano, llevando una escala Dórica la primera; Hipogrigia la segunda, y Eólica la tercera. Además cada parte de estas bandas, de grande a pequeña, se demoninan: Taica, Malta, Licu, Chiri, Turo.

Las bandas de antaras, o sikus siempre se acompañan para marcar el ritmo con tambores de varios tamaños y un bombo. Los primeros tambores llevan por encima de la piel de chivo o parche unas cuerdas tendidas diametralmente, las que a su vez son atravesadas, a trechos menudos, por unos palitos como los fósforos. Esas cuerdas, que dan al tambor una vibración muy particular, se llaman “charchaj” por lo que se les llama Charcha.

En Bolivia la ejecución de una melodía en los sikus, se hace como en los tiempos antiguos, solamente al unísono. Pero en el Perú, especialmente en los pueblos de Paratia y Conima, de las provincias puneñas de Lampa y Huancané, respectivamente, se acostumbra realizarla a tres voces en el sentido armónico moderno” (Antara. Op. Cit. Págs. 74 -75).

HISTORIA Y TRADICION: LA MUSICA AFROBOLIVIANA

Filemón Quispe

INTRODUCCION

Es importante conocer la historia de un pueblo que se estudia; es importante estudiar la música en función de la vida social: las migraciones, las colonizaciones, los intercambios, las influencias, mitos, ritos, las tradiciones y costumbres, el lenguaje oral, el texto de las canciones, la música, etc., guardan estrecha relación con el entorno social, con la historia y la vivencia propia de un pueblo, y por tanto pueden explicar y decirnos mucho sobre la identidad de un pueblo.

En este sentido, la música de la cultura negra arraigada en nuestro continente, indudablemente tiene sus orígenes, sus raíces en las tierras del inmenso continente africano, y que por esos azares del destino, por esa vergonzosa historia del comercio y la esclavitud humana, hoy enriquecen no solo la música de nuestro país, sino de Latinoamérica y Estados Unidos.

ELEMENTOS PRINCIPALES DE LA MUSICA AFRICANA

Haciendo un recorrido del continente africano de norte a sur, y tomando en cuenta a los países (ex colonias de Inglaterra, Portugal, Bélgica, España) de donde se han trasladado esclavos a América, encontramos los siguientes países: Senegal, Nigeria, Camerún, Congo, Zaire, Angola, Mozambique; países que indudablemente guardan en su interior a grupos humanos claramente diferenciados culturalmente y manifestados en su organización social, su forma de vida, sus costumbres y tradiciones, sus danzas y su música.

Refiriéndonos a su cultura musical, en Africa, la práctica de la música es algo natural, forma parte de la vida y tiene un carácter de arte colectivo. Cada miembro aprende desde muy joven el lenguaje de la música, sus diferentes funciones, las técnicas de los bailes, la música vocal, canciones de caza, de trabajo, canciones y bailes de iniciación, de circuncisión, de fecundidad, música para casamientos, música de guerra, música mensaje, música de entretenimiento, etc.

A continuación describiremos en forma muy general y superficial algunas de estas danzas y músicas, deteniéndonos en la música vocal con acompañamiento, tema de nuestro interés,

para tomar posteriormente parámetros de análisis y puntos de comparación con la música afroboliviana.

Para la descripción se ha tomado como punto de referencia el estudio etnomusicológico de Rose Brandel "THE MUSIC OF CENTRAL AFRICA", traducidos al castellano por la etnomusicóloga belga Isabelle Verstraete, quien tuvo la amabilidad de hacernos llegar una copia de su traducción.

"...Sin duda, es el tambor en el que presenta Africa, bajo el mayor número de tipos distintos por la talla, forma, composición, materia o técnica: tambores de una o más membranas, de madera, tambores, guitarra, tambores de fricción, de tierra, de agua, de arena, de tensión variable, tambores de uso puramente musicales, los utilizados para transmitir mensajes, unos batidos con las manos desnudas, otros por medio de palillos, unos empleados solos y otros a pares. Finalmente otros dispuestos en batería o menos numerosas, se ha registrado en Uganda una batería de 15 tambores en que cada instrumento dejaba oír una parte rítmica diferente..." (Enciclopedia Salvat de la Música. Tomo I, 1967: 198).

Algunos de estos instrumentos, en las fronteras de Zaire y Congo reciben el nombre autóctono de: Mgoma ya shima, mgoma kavungi, mgoma kasumbí, mgoma mikundu, mgoma kasumbí y mikakaji.

Los Swasi de Africa del Sur, son un pueblo que se dedica a la ganadería y la agricultura. En oposición a muchos otros pueblos africanos, los instrumentos musicales de los Swasi no tienen una importancia tan grande por que su música es esencialmente vocal.

Los bailes comunitarios son muy importantes en la vida religiosa y social de los Swasi; los bailarines cantan sus propias canciones sin acompañamiento del tambor. Sus canciones son de ritmo sencillo y polifónico, gran parte de su música ceremonial se canta con la alternabilidad y superposición del solista-coro, con una armonía de cuartas, quintas y octavas paralelas.

De las muchas canciones ceremoniales de los Swasi podemos mencionar el "UBAB UMENKOMONI", una canción de lamento de la novia; al lado de los momentos más felices del casamiento, hay también momentos muy tristes por ejemplo cuando la novia recuerda que va a dejar su casa y su familia para toda la vida; este canto es una despedida que la novia le canta a sus padres. El canto consiste en un diálogo de la solista (novia) con el coro femenino cantado por las princesas Swasi.

Otro de los pueblos de Africa con una expresión artística muy fuerte son los Tshokwe que viven al sud oeste de Zaire y nor este de Angola. Cazadores y pescadores, viven al lado de los Luba, Lunda y Luena, con quienes mantienen relaciones culturales. Como en toda Africa Central, para los Tshokwe la música es un hecho comunitario que se practica en ocasiones como el matrimonio, rituales, nacimientos, etc.

Se considera la música como algo natural, la música forma parte de la vida de cada miembro



MAPA DE AFRICA

del grupo. La forma más común de ejecutar la música es la forma donde existe un solista y un coro, cuando se canta, básicamente en la forma responsorial, es decir, el diálogo entre el solista y el coro; el elemento rítmico dinámico es dado por el grupo de tambores, la composición de éste grupo cambia en función del baile, hay una combinación de diferentes ritmos de tambores en la cual cada músico tiene su propio ritmo.

En la forma de música vocal con acompañamiento, la danza más conocida y tradicional de los Tshokwe es la "TSHIYANDA" que se baila en la fiesta más grande; los bailarines bailan en uno o dos círculos. Al centro de los bailarines está el grupo de los tambores; las mujeres que bailan llevaban un cinturón con pequeñas placas de metal o de madera; con el movimiento, estas placas da un sonido rítmico. Los tambores que acompañan a esta danza son: mgoma ya shima, kavungi, kasumbi, mikundu (mgoma=tambor).

El segundo baile más importante de los Tshokwe es la "TSHISELA" que se baila al principio y fin de los ritos de iniciación, en el cual se toca los mismos instrumentos que para la Tshiyanda pero con acompañamiento rítmico diferente; además son típicas las sonajeras que los bailarines llevan en los pies.

El pueblo LUBA se encuentra al sur de Zaire; vecinos de los Tshokwe, los Luba son pueblos cazadores y pescadores. Su cultura musical se traduce en la práctica de la música ritual, de manera que tienen canciones de caza, canciones de trabajo, de circuncisión, de iniciación; los rituales de iniciación y circuncisión son un paso muy importante en la vida social de la mujer Luba.

Los Kongo son un pueblo probablemente de origen gabon, que pertenecen al grupo de los Mpangu. En su música encontramos una estructura y forma estrófica. En el primer tipo de canciones donde la estrofa del solista es seguida por la estrofa del coro; el segundo tipo de canciones estróficas se divide en tres grupos, los tres grupos repiten un estribillo fijo; en el tercer tipo, el coro repite cada frase del solista, y en el cuarto tipo de canciones estróficas, el coro y solista repiten una serie de frases cada vez en el mismo orden. Como ejemplo de la música de los Kongo podemos destacar el baile "ANAYE", que es una canción estrófica de fiesta que pertenece al primer tipo, es decir una alternabilidad entre el coro y el solista, con acompañamiento del tambor mondo y ngongi que es un doble campanólogo de tono diferente. De aquí viene el ritmo de la cumbia, tan popular en nuestro medio.

En Uganda del este se encuentra la región Ankole, donde la música muestra una gran diversidad, por el establecimiento de muchas etnias y este ha dado a una mezcla de culturas diferentes como los Iru, Hima, Kunta, Kooki, Ziba, Nyambo, Huta, Kiga, Tutsi, etc. Todos han guardado sus usos y costumbres; la forma de música que predomina es la música vocal estrófica con acompañamiento de tambores de carácter rítmico dinámico.

En Camerún se encuentra la cultura Bafia, su vida económica está basada en la agricultura. Su música está muy relacionada con el baile, aquí se trata de arte colectivo; cuando se baila bajo la vigilancia de un dirigente, muchas veces es el dirigente quien inventa la coreografía, la música y los textos y además el baile como solista. La música de los Bafia es únicamente vocal con el acompañamiento del tambor y los campanólogos metálicos, la estructura formal de las canciones es de tipo estrófico.

Los "Humbi" y "Handa" son etnias de características similares situadas al sudoeste de Angola; sus instrumentos musicales consisten especialmente en cordófonos y membranófonos. Entre los membranófonos mas importantes están el mgoma y el "CHIKENYENGO", ambos tambores de una sola membrana, en forma de cono, el mgoma es el tambor más grande y más bajo de tono, mientras que el Chikenyengo es más pequeño y más alto de tono.

IMPORTANCIA DE LA MUSICA AFRICANA

En nuestro medio, la presencia de danzas e instrumentos musicales de origen africano, indudablemente se debe al desplazamiento forzoso de esclavos negros al continente americano"... cuando Francisco Pizarro llegó por primera vez a la costa peruana y ordenó a uno de sus hombres que saltara a tierra para observar el pueblo de Tumbes, Alonso Molina, quien fue escogido para esa misión, desembarcó acompañado de un esclavo suyo" (Crespo, Alberto, 1977:23). "También con los primeros españoles que pisaron la altiplanicie colla en 1535 estuvieron esclavos negros, ...había cuando menos unos cien negros, fueron los primeros que pisaban la meseta andina..." (Crespo, Alberto, 1977:23).

Hablando de la importación de esclavos negros "...en el siglo XVIII la región de los Humbi y Handa (Angola-Africa) era muy importante para la toma de esclavos, regiones íntegras donde han tomado toda la gente y transportado a EE.UU. y Latinoamérica. Los americanos han traído su música y sus instrumentos a estos países, así hay un instrumento en Cuba: el BURUMBUMBA que es un arco musical de origen de los Humbi y Handa" ¹

"La marimba africana que se encuentra en manos negras, indias y blancas, según los lugares, hasta por su nombre señala su procedencia. La marimba es de origen Bantú. En el sudeste de Africa y en América se encuentran marimbas de oro, de pie y colgadas, su técnica de construcción llegó a América a través de Angola. En mesoamérica el indio, el ladino y el criollo-el hombre folk, en suma la adoptó y ejecuta en ella música folklórica y popular de carácter criollo-europeo" (Moreno Manuel, 1977:274).

En las comunidades negras asentadas en las Provincias Nor y Sud Yungas de Bolivia se encuentran instrumentos musicales de origen africano tales como: el tambor mayor o asentador, el tambor menor o cambiador, el ganjengo, la cuancha y los cascabeles metálicos. Junto a estos y otros instrumentos musicales de origen africano, los esclavos han introducido

una diversidad de música y danza que en algunos casos han sido capaces de mantener y en otros no, por que: "...la aculturación fue facilitada por el hecho de que los negros capturados en diferentes regiones del continente africano, eran concentrados para su traslado a América en determinados puntos de embarque. Ya ese hecho era suficiente motivo para que en la mayoría de los casos se confundieran y perdieran los rastros de origen étnico" (Crespo Alberto, 1977: 119).

"Llegados a la América, eran vendidos sin que hubiera en los traficantes el menor propósito de colocarlos por grupos raciales o lingüísticos mas o menos homogéneos y era entonces que se producía la segunda diáspora. Si, eran destinados por sus amos a una hacienda o a una mina donde ya había otros africanos... no encontraban allí personas de su lengua" (Crespo ALberto, 1977: 119). Estas circunstancias hicieron que el negro lleve una vida al márgen de su entorno cultural. Bajo el sistema de la esclavitud, se privó al negro de sus antiguas costumbres africanas y se lo sometió a la dispersión y la vida individual.

Sin embargo, "Los dones de la música, del baile y del folklore demostrados por el negro desde un principio, ejercieron en los blancos una influencia o impacto mucho más fuerte que el reconocido generalmente..."(Just Btcher Margaret, Pág 42). La samba, rumba, merengue, habanera, el tango, la rastaфарри, sarabanda, la saya, etc. son danzas tradicionales de origen africano. Hoy se encuentran en todo el mundo mezclados con otras culturas.

LA COMUNIDAD DE TOCAÑA

Tocaña es una de las poblaciones negras que se encuentran en Bolivia; está situada al sudoeste de la provincia Noryungas del departamento de La Paz. En sus alrededores se encuentran las siguientes poblaciones: Coroico (capital de lá Provincia), Mururata, Suapi, Perolani, Chijchipa. La comunidad de Tocaña tiene una población aproximada de 250 habitantes (entre niños, jóvenes y adultos). El lenguaje común es el castellano y excepcionalmente el aymara que es empleado por personas mayores.

Tocaña cuenta con una escuela hasta 5to. básico y posteriormente los alumnos siguen sus estudios en Coroico y algunos en la ciudad de La Paz. La principal fuente que genera ingresos económicos es sin duda la producción de la hoja de coca por su mayor costo y demanda en el mercado; la producción de cítricos tales como: naranja, toronja, lima, etc. por su menor costo y la falta de transporte es un factor secundario en su economía y finalmente el maíz, el café que se producen para consumo interno.

El tema de la migración, al igual que en el resto del país, no está ausente de la comunidad de Tocaña, según testimonio de personas mayores, algunos jóvenes abandonan su comunidad por las condiciones de vida que ésta brinda: el trabajo duro en la agricultura, las limitaciones en la educación, el deseo de superarse, etc. son los principales motivos para que los jóvenes

MAPA DE BOLIVIA



abandonen su tierra para instalarse temporal o definitivamente en las ciudades; el reencuentro de los residentes con los pobladores se dará una o dos veces al año, en acontecimientos especiales como la fiesta, actividades culturales de la saya.

En cuanto a la organización político-social, en Tocaña existe el sindicato, que es portavoz oficial e inmediato de la comunidad, y la mesa directiva de la saya. Se reconoce la existencia del rey Julio Pinedo que fue coronado en Mururata (población cercana a Tocaña) en Abril de 1992 en la iglesia de la hacienda Tindel de propiedad del Sr. Martin Cariaga. Este acontecimiento constituye un valioso elemento de etnicidad, puesto que rememora al hijo del príncipe negro de Angola que había llegado como esclavo junto a otros negros a las haciendas de los Yungas, quien, a la muerte de su padre, recibió la corona.

Realizada esta breve descripción (solo para fines de referencia y ubicación), en adelante se describirá en forma analítica la interesante y vasta cultura musical de la comunidad negra de Tocaña.

MOVIMIENTO CULTURAL "SAYA AFROBOLIVIANO"

Antes de 1980, la "saya" ² estaba muerta en Coroico y en las comunidades aledañas a ella; si por alguna casualidad se escuchaba la saya, era ejecutada por personas mayores, pero nadie le daba importancia, ya no tenía ningún valor; los jóvenes frente a la discriminación, sentían vergüenza de bailar la saya. En 1982 los alumnos y profesores del Colegio "Guerrilleros Lanza" de Coroico, asesorados por personas mayores (negras) tales como: Don Manuel Ibarra Pinedo, doña Angélica Pinedo y otros, organizan la danza de la saya, donde participan una mayoría de alumnos blancos y una minoría de alumnos negros.

Posteriormente, después de varias presentaciones, surgen inconvenientes entre alumnos blancos y negros (bajo el nombre de blancos, nos referimos a las personas no negras, mestizos y aymaras), por la utilización de la vestimenta. Los alumnos blancos prefieren utilizar la vestimenta del caporal para la danza de la saya y los alumnos negros prefieren la vestimenta tradicional, lo que provoca la división. Desde entonces los alumnos blancos del Colegio Guerrilleros Lanza se encargan de llevar adelante la danza de la saya, tergiversándola cada vez más y más, mientras que jóvenes de la comunidad de Tocaña (ex alumnos del Colegio Guerrilleros Lanza) con el firme propósito de rescatar y difundir la música y danza de la cultura negra ya en etapa de desaparición, realizan un trabajo de investigación, recurriendo a la historia memoria y testimonio oral.

Como resultado de este valioso trabajo, logran rescatar la danza original de la saya y en 1988 se crea en la ciudad de La Paz el Movimiento Cultural "SAYA AFROBOLIVIANA", integrada por personas negras de las comunidades de Tocaña, Mururata, Chijchipa y Santa Ana.

Una primera demostración de este trabajo, el Movimiento Cultural "SAYA AFROBOLIVIANA" se

realiza en la Fiesta de Coroico, el 20 de Octubre de 1989, en la cual se presenta la danza original de la saya, ejecutada en su totalidad por personas de color negro. Este acontecimiento fue aplaudido y celebrado por propios y extraños que presenciaron la reminiscencia de la cultura negra en Bolivia, música que vino a Bolivia junto a los esclavos..." "...a quienes se trajo compulsivamente para que, con una marca hecha a fuego en el pecho o los brazos, trabajaran sin esperanza en las laderas de los Yungas o en los ingenios de Potosí, y a veces tuvieron que pelear contra su propia causa, al extremo de que bajo el peso de sus cadenas perdieron hasta el deseo de romperlas" (Crespo Alberto, 1977: 198).

ORGANIZACION SOCIAL DE LA SAYA AFROBOLIVIANA

Actualmente el Movimiento Cultural "SAYA AFROBOLIVIANA" está organizado en dos grupos: un grupo de aproximadamente 30 personas en la comunidad de Tocaña y otro grupo similar en la ciudad de La Paz, integrado en su mayoría por residentes de Tocaña y comunidades aledañas: Mururata, Chijchipa y Santa Ana. Todos ellos de color negro, ya que el requisito indispensable para integrar el grupo de la saya, es que uno tiene que ser negro y no blanco ni mulato.

Los dos grupos (Tocaña y residentes en La Paz), bajo el concepto de unidad, realizan actividades conjuntas y también por separado; según las circunstancias, ambos grupos tienen su propia mesa directiva. El presidente de la Saya Afroboliviana de Tocaña es el Sr. Deciderio Vasquez y él o la presidente de los residentes en La Paz es la señorita Fortunata Medina.

DANZAS Y FORMAS MUSICALES TRADICIONALES

La cultura musical de la comunidad negra de Tocaña se traduce en la práctica de las siguientes danzas tradicionales: La Saya, la Zemba, Baile de tierra y el Mauchi, este último canto fúnebre.

A cada una de estas danzas (saya, zemba y baile de tierra) acompaña una forma musical con estructura y característica propia, una música producida en base al canto (voz masculina-femenina) y el acompañamiento de los diferentes tamaños de tambores. Según la tradición de la cultura negra, cada una de estas danzas cumple diferentes funciones dentro de la sociedad negra y se los ejecuta en diferentes oportunidades.

Al margen de las danzas ya mencionadas, en Tocaña se tocan los instrumentos de cuerda y viento tales como: la guitarra, el charango y la quena.

Se desconoce el significado semántico de los nombres de las danzas y de los instrumentos musicales que acompañan a estas danzas, ya que estos nombres o palabras tienen un origen africano. Revisando la música y danza del Africa hemos encontrado palabras similares pero no iguales. Puede que estos nombres hayan sufrido la elisión de morfemas o la refonologización, como veremos en los ejemplos que citaremos adelante.

LA SAYA

La saya es una danza tradicional de origen africano, cuyo principio estructural es la poliritmia³ y el canto estrófico. La poliritmia es producida por el acompañamiento de los diferentes tamaños de tambores; y el canto estrófico por las voces masculina-femenina (solista-coro).

INSTRUMENTOS MUSICALES QUE INTERVIENEN EN LA SAYA

En la danza de la saya intervienen tres tamaños de tambores o cajas: tambor mayor, tambor menor, y el ganjengo, la cuancha, los cascabeles y las voces masculina-femenina.

Los tambores, dentro de la clasificación universal, pertenecen a la familia de los membranófonos: de forma cilíndrica, de dos parches o membranas, de golpe directo a través de un mazo blando.

EL TAMBOR MAYOR

En Tocaña se lo conoce también con el nombre de "asentador", porque se encarga de marcar el patrón rítmico principal o elemental. En un compás de dos cuartos (definido por la melodía del canto), el tambor mayor va marcando corcheas; la primera corchea es un ataque acentuado y con buena resonancia, mientras que la segunda es un ataque apagado con el mismo mazo y de menor intensidad que la primera. Este régimen se mantiene a lo largo de la saya.

EL TAMBOR MENOR

Más conocido con el nombre de "cambiador", es más pequeño que el tambor mayor; recibe el nombre de cambiador porque cambia el gesto del patrón rítmico principal; este cambio consiste en la masificación y aceleración del ritmo. En este sentido si el asentador marcaba corcheas, el cambiador marca tresillos.

EL GANJENGO

El ganjengo es el tambor más pequeño con relación a los dos anteriores tambores. Al igual que el cambiador, el ganjengo marca tresillos con la diferencia de que el segundo golpe o ataque del tresillo puede ser apagado o con doble rebote, según la habilidad del ejecutante.

En Africa del Sur (Angola) existen dos etnias: los "humbi" y los "Handa" que utilizan el tambor llamado CHIKENJENGO, y en Tocaña (Bolivia) encontramos el tambor llamado CANJENGO.

El Chikenjengo, se dice, es un tambor más pequeño y más alto de tono que el tambor mgoma. Casualmente el tambor Cajengo es más pequeño y más alto de tono que el asentador y el cambiador; puede ser que estemos hablando del mismo instrumento y la escasa diferencia de los nombres hace pensar que se trata del proceso de fonologización, que a lo largo del tiempo, sufren las palabras, puesto que los negros perdieron completamente su lengua original y adoptaron el castellano.

LA CUANCHA

La cuancha es un instrumento musical fabricado de la caña de toqoro y pertenece a la familia de los idiófonos de frotación directa, dentado y rajado a los largo de su cuerpo. El ejecutante produce directamente un movimiento de raspadura con otro cuerpo (en este caso el peine) e interviene con preferencia en la parte del coro. El patrón rítmico producido por la cuancha es más dinámico en un compás quebrado de dos cuartos que marca corchea, semicorchea; éste es el patrón rítmico elemental, pero, existen otras variantes.

LOS CASCABELES

Los cascabeles metálicos están fijados en los pies del ejecutante o del bailarín; pertenecen a la familia de los idiófonos de sacudimiento, de golpe directo. El ejecutante no realiza ningún movimiento de golpe, la percusión se origina como consecuencia del movimiento de los pies durante el baile. Los cascabeles son utilizados por el capitán de baile y los dos guías. El patrón rítmico producido por este instrumento, refuerza el ritmo del tambor mayor.

LAS VOCES

Las voces intervienen en el canto de carácter estrófico, de la siguiente manera: después de la introducción de las cajas o tambores, entra un solista o una solista, luego le sigue el coro (coro compuesto por hombres y mujeres). El solista canta una melodía y texto definido y siempre diferente en cada intervención, mientras que el coro canta un estribillo fijo en cada intervención; este régimen de alternabilidad entre el solista y el coro permanece a lo largo de la saya. La intervención del solista y del coro es conocido también con el nombre de copla y verso respectivamente.

Los Ichokwe son cazadores y pescadores que viven al Noreste de Angola y Sudoeste de Zaire (Africa). Tienen una expresión artística muy fuerte y una influencia muy grande en los pueblos vecinos (los luba, lunda y lwema). La forma de ejecución de la música que se encuentra más es la forma donde hay un solista y un coro (coro con hombres y mujeres). El elemento rítmico dinámico es dado por el grupo de tambores.

La composición de este grupo cambia en función del baile, hay una combinación de diferentes ritmos de tambores y cada músico tiene su propio ritmo⁷⁴ Aquí encontramos otra similitud entre la música de los Tchowe del Africa y la música de la comunidad negra de Tocaña (Bolivia); el punto de referencia sigue siendo Angola. La similitud reside en la forma: solista y coro, coro integrado de hombres y mujeres, acompañamiento de tambores en sentido polirítmico y la composición de los tambores según el baile. Si tomamos como punto de comparación solamente este último, encontramos que para la danza de la saya intervienen diez percusionistas: cinco asentadores, tres cambiadores y dos ganjengos, mientras que en la zemba y el baile de tierra solamente intervienen dos percusionistas con el tambor mayor o asentador. Para

comprobar esta hipótesis, indudablemente se necesita mucho más tiempo para mayor seguimiento de la investigación.

DIVISION INTERNA DE LA SAYA

La danza de la saya (danza completa) requiere una participación mínima de treinta integrantes entre hombres y mujeres; cada integrante tiene una responsabilidad específica, el aporte individual o grupal hace que la danza de la saya sea colectiva. Los treinta integrantes están divididos por grupos de la siguiente manera:

- 5 cajas grandes (hombres)
- 5 cambiadores (hombres)
- 2 ganjengos (hombres)
- 2 cuanchas (hombres)
- 2 guías o cascabeleros (hombres)
- 1 capitán de baile (hombre)
- 15 mujeres (canto y baile)

Durante la danza, las mujeres cantan y bailan, los hombres ejecutan los diferentes tamaños de tambores, la cuancha, produciendo la poliritmia, además cantan y bailan. Entre los integrantes no existen grados jerárquicos, pues todos tienen la misma importancia. El capitán de baile se encarga de mantener el orden junto a todo el grupo, y en caso de que existiera mucha gente en las presentaciones callejeras, el capitán de baile con la ayuda de su chicote abre campo para que pase el resto del grupo. Los guías se encargan de guiar o marcar el desplazamiento coreográfico. Los ejecutantes de los diferentes tamaños de tambores y la cuancha, producen la poliritmia que es el elemento fundamental en la saya y las mujeres ornamentan la melodía, dan brillo y color a la danza de la saya.

VESTIMENTA

Actualmente la Saya Afroboliviana, durante sus presentaciones viste de la siguiente manera:

Hombres: sombrero de color negro con cintillo rojo, camisa de color blanco de tela de género con bordados multicolores, pantalón blanco con franja roja en los costados y abarcas. Los guías llevan pañoletas y el capitán de baile un chicote.

Mujeres: sombrero negro con cintillo rojo, un rozón en el sombrero, blusa blanca de tela de género con bordados multicolores, pollera de color blanco, una manta celeste que llevan en la mano y abarcas.

COMPOSITORES DE LA SAYA

En Tocaña existen varios compositores de la saya, Don Manuel Ibarra Pinedo de 73 años de edad es el principal compositor de la saya; Don Bonifacio Pinedo Iriondo de 50 años aproximadamente es otro de los compositores, y, por último, Don Vicente Gemio Medina de 32 años de edad es uno de los jóvenes valores dentro de los compositores de la saya.

Don Manuel Ibarra aprendió a componer a los 17 años. A la pregunta de quién le enseñó a componer, respondió: "Solamente he aprendido escuchando a buenos cantadores de la saya, yo he sido muchacho y ponía cada canto a mi cabeza, he ido creciendo, me he hecho hombre y he seguido componiendo saya, bailes de mi tierra, aquí auquis, ⁵ y también la zemba, aquí yo soy el único que compone la zemba". Don Manuel tiene un tambor llamado "Martita de la joya", que le acompaña siempre en los momentos de su inspiración.

Entre las numerosas composiciones de Don Manuel Ibarra, podemos destacar la saya "SI YO FUERA PRESIDENTE". A la pregunta de por qué se ha motivado, el señor Ibarra respondió: "nos hemos quedado sin puente, como habrán visto, el puente que no lo tenemos (se refiere al destruido puente de Mururata que sirve de conexión entre esa región con el camino principal Caranavi-La Paz), entonces los gobiernos que piensan que no pueden darnos puentes a todos los campesinos por todos los lugares para poder transportar nuestra producción a la ciudad de La Paz donde se puede consumir. El texto de esta saya dice:

Si yo fuera presidente
Formaría un puente,
Formaría un puente
De Tocaña a La Paz

La saya "ISIDORO BELZU" de autor anónimo tiene una enorme importancia histórica para la cultura negra, ya que durante la presidencia de Manuel Isidoro Belzu (1848-55) se dictaron leyes que suprimieron la esclavitud. "En todo caso, no es pura coincidencia que fuera bajo el gobierno del General Manuel Isidoro Belzu que por convicción principista o por oportunismo político buscó el respaldo anárquico de las multitudes y anunció por primera vez sincera o demagógicamente, propósitos de perseguir e implantar el bienestar y la promoción del pueblo, se sanciona la libertad definitiva de los esclavos...". Esta saya seguramente data de esa época; hoy en día cualquier presentación de saya empieza siempre con "Isidoro Belzu". Es como un himno para los negros. El texto de esta saya dice:

Isidoro Belzu
Bandera ganó
ganó la bandera
del altar mayor

En 1990 la Saya Afroboliviana visita las ciudades de Sucre y Potosí; en Sucre participan en el Festival Nacional de Cultura Sucre-90 y visitan el Archivo Nacional con la finalidad de enterarse de su procedencia. En Potosí participan en la entrada folklórica de los Ch'utillos y visitan la Casa de la Moneda. Aprovechando esa estadía en Potosí, Don Vicente Gemio Medina compuso la siguiente saya:

Rindamos un homenaje
a nuestros grandes ancestros
Traidos de Africa del Sur

La Casa de la Moneda
si sabe hablar
qué cosas nos contará

Otra de las composiciones notables del Sr. Vicente Gemio es la saya en la cual se dirige a Don Fernando Cajías, por entonces Prefecto de La Paz, pidiendo pupitres para la escuela de Tocaña; esta petición fue rápidamente atendida por el Señor Prefecto. El texto de la saya dice:

Ararararay Don Fernando
Hágalo por los niños
Pa la escolita de Tocaña
le pedimos los pupitres.

TRANSCRIPCION Y ANALISIS DE LA SAYA

Para la transcripción y análisis tomaremos en cuenta, por su importancia histórica, la saya tradicional Isidoro Belzú, tres coplas y otros versos que consideramos también importantes.

Para la transcripción de la saya se ha tomado en cuenta la notación tradicional. La partitura muestra tres planos instrumentales: el acompañamiento de los membranófonos e idiófonos que forman la polirritmia y el tercer plano es la melodía que forma el canto estrófico (alternabilidad entre una o un solista con el coro integrado por hombres y mujeres).

La saya transcrita y en general todas las sayas están cantadas en modo mayor (fa mayor); el registro o la amplitud de notas utilizadas abarca 8 notas, de manera que responde a una sola escala modal octáfono.

La estructura formal es la siguiente: Introducción, tema A, tema B, tema C, tema B, tema C', y tema B.

La introducción está a cargo de los tambores mayor y menor, que entran en forma dialogada mas los cascabeles metálicos, unos cuatro o cinco compases; luego entra el resto de la percusión y es cuando inicia la poliritmia, elemento base que acompaña a la danza de la saya.

El tema A es la saya "Isidoro Belzu" cantada por una o un solista (cuatro primeros compases), y seguido por el coro mixto en los cuatro siguientes compases, en una tercera superior con variación rítmica en relación con la parte del solista. Por su importancia histórica ya explicada anteriormente, cualquier saya se inicia siempre con "Isidoro Belzu".

El tema B es otra saya con texto y melodía diferentes cantado por el coro en su conjunto; es siempre el mismo en todas las intervenciones del coro a lo largo de la saya, en alternabilidad con el solista. Tradicionalmente a la parte del coro se le llama también verso.

El tema C es la intervención del o la solista después del coro; a lo largo de la saya pueden intervenir diferentes solistas y con diferente melodía y texto. Momentáneamente, según las circunstancias acústicas, el solista puede requerir la ayuda de una o dos voces. A la parte del solista se le llama también copla.

Después del solista canta nuevamente el coro que es el mismo tema B, después del coro entra otra vez el solista que llegaría a ser el tema C', de manera que el canto de la saya resulta una permanente alternabilidad entre el solista y el coro o entre la copla y el verso. Los mismos músicos que tocan y cantan se encargan de realizar el desplazamiento coreográfico generalmente dispuesto en dos filas, una fila de hombres y otra de mujeres, cada fila con sus respectivos guías o cascabeleros. El capitán de baile, baila solo.

FUNCIONALIDAD DE LA SAYA

La saya cumple una funcionalidad social muy importante dentro y fuera de la comunidad de Tocaña; dentro de la comunidad permite la unidad y la integración de sus habitantes. Fuera de ella, la saya comunica, relaciona, identifica, expresa las demandas y necesidades de la región.

Para la cultura negra, la saya constituye un valioso elemento de identificación étnica, puesto que ellos perdieron por completo su identidad étnica, olvidaron su lengua y afortunadamente han mantenido su música, por medio de la cual se puede llegar a establecer sus orígenes étnicos. Hasta ahora, después de una revisión muy superficial de la música africana, hemos encontrado elementos muy comunes entre la música de la comunidad de Tocaña y la música de varias etnias pertenecientes a Angola, principalmente con la música de los HUMBI y HANDA que están situados en el Sudoeste de Angola-Africa. La falta de material bibliográfico especializado y principalmente el corto tiempo de la investigación no nos permiten llegar a resultados concretos.

ISIDORO DELZU (SASA)

MUSICA DE LA CULTURA NEGRA DE OCUIVA
 COMUNIDAD : TOCAÑA
 PROVINCIA : NORA YUNGAS - LA PAZ
 RECOLECCIÓN : MUSEF.

FUENTE : TOCAÑA, 15 DE ABRIL DE 1993
 INTERPRETES : SOYO AFRICOLIVIANO
 TRANSCRIPCIÓN : FELIMON QUISE (INVESTIGADOR MUSEF)
 !:

INTRODUCCION

VOCES					
CASCABELES					
CUANCHA					
GANJENGO	EL SEGUNDO ATAQUE DE CADA TRESILLAS A PAGADO				
TAMBOR MENOR					
TAMBOR MAYOR					

LA 2ª CORCHA DE CADA TIEMPO ES UN

A

I SI DORO DELZU-BANDE RA- GA NO	GA NO-LA-BANDE RA-DEL-ALTAR-MAYOR	I SI DORO DELZU-BANDE RA- GA NO		

ATAQUE ADEGADO CON EL MABO.

B

GA NO-LA-BANDE RA-DEL-ALTAR-MAYOR	TODAS-LAS-OJICAS	YUNGUEÑAS PRO BO	ALVA NO -	VENGAN-TODOS- A

C

LA - DA YA A BRI RE MOS ANS TROS - BRA ROS TODOS - PARA - RE CIBIR LOS CHICHI TA - PRE

TENCIO - SA QUIEN - TE - CRIO - TAN - BONI TA - QUIEN - TE - CRIO - TAN - BO BU - TA PARA - MI - COM PA

B

C'

VERI TA A DIOS - PUEBLO - DE - CORDI CO AN - LAS - CANES - SIN - UENTA NA

B ----- FINAL

LA-LARCEL - NACIO	- PAL - NOM BRE	ENTRE - GRILLO - Y	- CA DE NAS		

PARA EL FINAL SE REPITE 3 VECES LOS DOS
ULTIMOS COMPACTOS DE O, DESARDO DE IN-
TENSIDAD.

REFERENCIAS: I = INTRODUCCION

- A = SAYA TRADICIONAL (ISIDORO BELBU)
- B = VERSO (CORO)
- C = COPLA (SOLISTA)
- B = VERSO (CORO)
- C = COPLA (SOLISTA)
- B = VERSO (CORO)

LA ZEMBA

La zemba es una danza amorosa dividida en varios movimientos claramente diferenciados por la música, el texto y el desplazamiento coreográfico, en la cual participan pocas parejas. En la zemba intervienen solamente dos cajas grandes y el coro mixto, en algunos movimientos el canto es dialogado entre el solista y el coro mixto; aquí desaparece la polirritmia y el canto estrófico que son propios de la saya.

El Sr. Desiderio Vasquez de 27 años de edad, Presidente de la Saya Afroboliviana de Tocaña dice: "La zemba es una danza única que se la presenta en un acontecimiento de gala".

Don Manuel Ibarra Pinedo, que es una de las pocas personas que sabe mucho de la música afro, dice respecto a la zemba: "La zemba es pues un tipo de baile que no sabe nadie, solo sabemos yo, y Angélica Pinedo, solamente antes había un abuelo que se llamaba Delfín Tórrez, ese hombre sabía ese baile de la zemba".

En el texto de la zemba quedan todavía algunas palabras de la lengua de origen africano, pero predomina el castellano; sin embargo, parece que existiera también el aymara ya que la palabra aymara awichu quiere decir abuelo. Con todo esto, el texto de la zemba es una mezcla de varias lenguas. Ej.

ZEMBA: Mayordomo de la yerda
 por que mató a su mujer
 por que la encontró poniendo
 su palito en su lugar

Ay leirru le...i
ay leiru le...i
ay leiru le...i
zamba de mi añorar

Mi mama tenía un gato
que sabía cazar ratón
sa, sa, sa
mas abajo de camestá

Mama la pariripira
awichu din otro
ote ya no la conoce

familia din otro
ote ya la conoce
awichu din otro
ote ya no la conoce
tia din otro
ote ya no la conoce
hermano din otro
ote ya no la conoce
hermana din otro

Cococo wiñay chúa cococó
cocóco, cococóco

En el texto cada estrofa es un movimiento, como se podrá apreciar; cada movimiento tiene un texto diferente con una temática diferente. La diferencia se nota más claramente en la estructura de la música. A continuación veremos un ejemplo de la transcripción de la zemba.

EL BAILE DE TIERRA

El “Baile de Tierra” conocido también con el nombre de “Matrimonio negro” o “Cueca Negra”, es un baile tradicional que se acostumbra bailar únicamente durante la ceremonia del matrimonio negro.

El Sr. Deciderio Vazques dice: “El matrimonio negro es un baile diferente, es una especie de cueca y huayño, cuando inicia la ceremonia primero bailan los novios, seguidamente se invita a todo el público que acompaña a los novios”. En el Baile de Tierra intervienen dos cajas grandes (tambor mayor) y el coro mixto.

La estructura formal del Baile de Tierra es la siguiente: Introducción; primera parte, segunda parte y la repetición de la primera parte.

La introducción está a cargo de los dos tambores que entran con trémolo; posteriormente empiezan a marcar en forma muy clara un compás de seis octavos. Luego entra el coro que constituye la primera parte, el cual se subdivide en dos: a y b, cada parte con su repetición, con el siguiente número de compases: 3+3+5+5 (primera parte). La segunda parte se subdivide también en otras dos: c y d cada una con su repetición con el siguiente número de compases: 4 + 4. Y finalmente la tercera parte que llega a ser la repetición de la primera; los tres primeros compases son su repetición y los siguientes compases son una repetición exacta. Cuando termina esta estructura (baile de tierra), inmediatamente sigue el huayño en un compás de dos cuartos con la forma A y B, cada una de estas partes con su repetición.

ZEMBA

MUSICA : 1 DE LA CULTURA NEGRA DE BOLIVIA

COMUNIDAD : TOCANA

PROVINCIA : NOR YUNGAS, DPTO. LA PAZ

RECOPIACION : MUSEO NAL. DE ETNOGRAFIA Y FOLKLORE

FUENTE : FIESTA DE TOCANA, 15 AGOSTO 1993

INTERPRETES : SAVA AEROBOLIVIANO

TRANSCRIPCION : EILEMÓN QUISEPÉ (INVESTIGADOR MUSEF)

I

1

VOZ

TAMBORES MAYOR (2)

3 V.

MAYOR COMO DE LA YERBA POR

QUE MARCO SU MUJER POR QUE LA ENCONTRARON DO SU PALETO EN SU VIDA

2

AY LEIRU LE... E

3

AY LEIRU LE SAMBA DE MI A NO KAR... MI

MAMA TENI O VA GA TO QUE SA BI: A CA PAR RA TCU MI TCU SA SA

SA MAS A DO JO DE CA ME TO TA MI TO MAMA LA POR MI NI PA

A WICHU UN CIRA DYE YA NO LE CO NCE FAMILA DIN CIRC LOCCO WIÑON CHVA CO CO CO

REFERENCIAS: 1 = INTRODUCCION

1 = PRIMER MOVIMIENTO
2 = SEGUNDO MOVIMIENTO
3 = TERCER MOVIMIENTO
4 = CUARTO MOVIMIENTO
5 = QUINTO MOVIMIENTO

Casualmente, existe una gran similitud entre el baile de tierra y la cueca tradicional que es ejecutada por la mayoría de los conjuntos de música popular que existen en nuestro medio (Bolivia). Esa similitud radica en los siguientes hechos:

El nombre: "Cueca negra" y "Cueca". La segunda similitud está en la introducción: en el Baile de Tierra o Cueca Negra primeramente se entra con un trémolo de los dos tambores y luego se marca el compás de seis octavos. De igual forma, en las cuecas ejecutadas por las bandas de música popular, primeramente entra el tambor redoblante con un trémolo muy dinámico, seguidamente entra el bombo, y desde ese momento el bombo y el tambor marcan el compás de seis octavos. La tercera similitud se da en la estructura formal: ambas tienen tres partes con una diferencia en el número de compases que detallamos a continuación:

Cueca negra:	3+3+5+5	(primera parte)	movimiento
	8+8	(segunda parte)	reposo
	3+3+5+5	(tercera parte)	movimiento
Cueca:	4+4+4	(primera parte)	movimiento
	4+4+4	(segunda parte o Quimba)	reposo
	4+4+4	(tercera parte)	movimiento

Tal como se puede observar, la diferencia es notoria en el número de compases. Esta diferencia solo se da teórica o técnicamente después de la transcripción y análisis, pues musicalmente la similitud es estrecha. La cuarta relación es más cercana y se da en el baile o en el desplazamiento coreográfico. La dinámica de la cueca negra es intermedia, vale decir no es lenta ni rápida, mientras que las cuecas ejecutadas por los conjuntos populares o folklóricos pueden ser lentas, rápidas, en fin, de dinámica variable según la región geográfica. Y, finalmente, hemos encontrado similitud en el gesto de la música: en ambos casos la primera parte es movimiento, la segunda reposo y la tercera movimiento.

La diferencia radica en la instrumentación: la cueca negra es ejecutada por el coro mixto y el acompañamiento de dos tambores o cajas; las bandas de música popular ejecutan la cueca con el acompañamiento del bombo, tambor y los instrumentos de viento metálicos, mientras que los conjuntos folklóricos utilizan el charango, guitarra, quenás, zampoñas, en otros casos mandolinas, violines, etc. según la procedencia de los grupos.

Otra de las grandes diferencias está en la funcionalidad de la música: la cueca negra se ejecuta y se baila exclusivamente en el matrimonio negro, mientras que la cueca en nuestro medio se ejecuta en todo tiempo y lugar.

EL MAUCHI

El "Mauchi" es una música fúnebre que se canta durante el entierro negro. Con relación al Mauchi, el Sr. Desiderio Vasquez dice: "Cuando fallece una persona mayor, en el cementerio durante el sepelio, en el momento de echarle a la tierra, una persona especializada que se llama "Fiscal" reza oraciones muy diferentes al tipo de oraciones que hace el sacerdote. Después del entierro, a la vuelta del cementerio se canta con un canto especial que se llama "MAUCHI", en la cual se va invocando a todas las personas dolientes que han quedado".

Según otros entrevistados existen dos formas de mauchi, uno para el entierro de personas mayores y otro para el entierro de niños; el primero más triste que el segundo. Las mujeres lloran a manera de canto y los hombres cantan el mauchi ya que dentro de la cultura negra no está permitido que el hombre llore.

No tenemos un ejemplo grabado de la música del mauchi, pero, después de un análisis de las entrevistas, podemos decir que el mauchi es un canto fúnebre de forma monódica, ya que no lleva ningún acompañamiento de otros instrumentos; es una melodía pura donde intervienen voces masculinas exclusivamente.

MUSICA POPULAR

La cultura musical de la comunidad de Tocaña es amplia. A las danzas y bailes mencionados hasta el momento, se suman las cuecas, huayños, bailecitos, valeses, canciones, etc. que se cantan con el acompañamiento de la guitarra principalmente.

En Tocaña se celebra para el 15 de Agosto la Fiesta de la Virgen de Asunta y durante el cambio del preste, como es tradición, momentáneamente se calla la saya y la sikureada de Perolani, para dar lugar a la ejecución de la cueca seguida del huayño con el acompañamiento de la guitarra y el tambor, y en la que bailan los prestes pasantes y nuevos. Pasado el evento, vuelven la saya y la sikureada.

Según testimonio de muchas personas mayores, para la fiesta del carnaval pasa lo mismo; para este acontecimiento no se toca la saya, sino se la celebra ejecutando cuecas y huayños con el acompañamiento de guitarras, charangos, quenasy y el tambor. A continuación transcribimos una música que según el intérprete (Julio Zabala) es una canción tradicional ecuatoriana.

CURRICULUM Y PROYECCIONES DE LA SAYA AFROBOLIVIANA

Desde su creación hasta la fecha (1988-1994), el movimiento cultural "SAYA AFROBOLIVIANA" ha realizado numerosas presentaciones en la ciudad de La Paz y en el interior del país.

El Movimiento Cultural "SAYA AFROBOLIVIANA" se presenta por primera vez con la danza de La Saya (después de su fundación) en la fiesta de Coroico el 20 de Octubre de 1989.

BAILE DE TIERRA

MUSICA DE LA CULTURA NEGRA DE BOLIVIA

COMUNIDAD : TACANA

PROVINCIA : NOR YUNGAS - DPTO. LA PAZ

RECOPILOACION : MUSEF.

FUENTE : LA PAZ (ACTUACION EN ANDROMEDA)

INTERPRETES : SARA AEROBOLIVIANA

TRANSCRIPCION : EILEMON QUISEP (INVESTIGADOR MUSEF)

I
CORO MIXTO

6/8

TAMBOR MAYOR (2)

1

BUENAS NOCHES SEÑORES PRESEN TES TES EL GRUPO AFR. BO.

2

LI VA NO QUEREMOS JUSTI CIA POR SEGU CA CION CION LOS NE GROS C

BLANCOS FRAN CE CES IN GLES AY MA RAS O QUE CIVAS TE NE MAG LO MIS MA SON

3

GRE LOS GRE LA NO LA NO

EL EQUIVOCA PROBO LI VIDA NO QUEREMOS JUSTI CIAS POR Y E DU CA CION

al principio

REFERENCIAS : 1 = INTRODUCCION

1 = PRIMERA PARTE

2 = QUIMBRA

3 = TOLEDO

ESCALA : MODAL

En 1990, bajo el auspicio y apoyo de la Prefectura de La Paz, participan en el "Festival Nacional de Cultura". Sucre. 1990.

En 1990, con el auspicio de la Prefectura de La Paz participan en la entrada folklórica de los "Ch'utillos", en la ciudad de Potosí.

En 1991, participan en el "Festival Internacional de Cultura" Sucre-91. Vale destacar el apoyo del entonces Prefecto de La Paz, Sr. Fernando Cajías en la promoción de la Saya Afroboliviana.

En 1991 se presentan en diferentes escenarios de la ciudad de Cochabamba, en el Auditorium de la Prefectura, Espacio Portales y en el Colegio Don Bosco.

En 1992, bajo la invitación de los residentes coroiqueños, visitan la ciudad de Santa Cruz.

El Movimiento Cultural Saya Afroboliviana se ha presentado en diferentes escenarios de la ciudad de La Paz: Casa de la Cultura, Teatro Municipal, Andrómeda, Equinoccio, etc.

En cuanto se refiere a la producción fonográfica, ha grabado y publicado tres cassettes y un cuarto está en edición.

En cuanto a las proyecciones inmediatas del grupo afroboliviano lo prioritario es la recuperación o el rescate de todas las danzas y formas musicales tradicionales que corren el riesgo de desaparecer y la difusión del trabajo de recuperación.

CONCLUSIONES

El presente trabajo de rescate de la cultura negra en nuestro país se inició a fines de Julio de 1993; durante este lapso de tiempo el equipo pluridisciplinario de investigadores del MUSEF, integrado por la antropóloga Elizabeth Rocabado, el lingüista Eulogio Chavez y mi persona en la especialidad de musicología, visitamos a la comunidad de Tocaña en tres diferentes oportunidades, resultando un total de once días de trabajo de campo, hasta noviembre del mismo año.

Por este motivo, las conclusiones de esta investigación son muy parciales; este trabajo requiere mayor seguimiento, sobre todo en la revisión de material bibliográfico especializado en música africana, hasta llegar a establecer el punto geográfico exacto y la identidad de la cultura afroboliviana.

La saya, la zemba, el baile de tierra o cueca negra y el mauchi, son danzas, bailes y formas musicales de origen africano, que llegaron a nuestro país durante la época del esclavismo. Hoy, enriquecen nuestra música folklórica.

Estas danzas, bailes y formas musicales corren el riesgo de desaparecer; actualmente

CARMENCITA (CANCION)

PROFUNDIDAD : TRADICIONAL ECUATORIANA (SEGUN DATOS DEL INTERPRETE)

INTERPRETE : JULIO ZABALA (DE LA COMUNIDAD DE TOCAÑA)

RECOPIACION : MUSEF.

FUENTE : FIESTA DE LA VIRGEN DE ASUNTA; TOCAÑA, 15 DE AGOSTO DE 1.993

TRANSCRIPCION : FILEMON QUISE (INVESTIGADOR DEL MUSEF)

I y P ----- A

VOZ

GUITARRA

1^{ra} 2^{da}

Ay Pa

A ----- B

CARMENCI TA
RE-TU-PA-DRES

CARMENCI TA
NO-ME-QUE-REN

YO-VANGO- A -
YO-A-BANDO NO

TU-CA-SA-AY
TU-CA-SA-PE

SA
SA

A-DE-CIR-TE
CARMENCI TA

QUE-TE-QUIERO
YO-TE-QUIERO

SIN-TI-NO-PUE
SIN-TI-NO-PUE

DO-UI-VIR
DO-UI-VIR

3/4 Y FINAL

FORMA : || INTRODUCCION ||: TEMA A ||: TEMA B ||: PUENTE ||: A' ||: B' ||

CON TERCIO SIEMPRE

BASQUILLO =

↓ ↓ ↓ ↓ ↑ ↑
E E E P =

E = BASQUILLO CON INDICE, MEDIO, ANULAR ↓ = BASQUILLO HACIA ABAJO

P = BASQUILLO CON EL DEDO POLGAR ↑ = BASQUILLO HACIA ARRIBA

sobreviven y con buenas proyecciones, gracias al trabajo de rescate y difusión que realiza el Movimiento Cultural Saya Afroboliviana.

La cultura negra en Bolivia olvidó por completo su lengua, su identidad étnica, perdió sus nombres y apellidos originarios y adoptó otros; pero esto no ocurrió con la música, que se mantuvo pese a las circunstancias difíciles y precarias del destino humano. Este hecho nos hace afirmar que la música es la que perdura mucho más tiempo que el resto de las artes y costumbres.

El negro ha demostrado sus dones musicales y ha influido fuertemente en la música popular urbana de los EE.UU. y Latinoamérica, tal es el caso de la samba, rumba, merengue, habanera, tango, sarabanda, candombe, saya, etc. que son músicas de origen africano que hoy se encuentran en casi todo el mundo. En el caso específico de nuestro país, utilizamos en forma muy equivocada el nombre de "saya" para la música que acompaña a la danza del caporal.

Esta música es ejecutada con éxito por las bandas de música popular durante las entradas folklóricas y en otras oportunidades por los conjuntos folklóricos, con el acompañamiento de guitarras, charangos e instrumentos de viento; también, en otros casos, por alumnos de colegios que se pintan de negro y tocan sus bombos, cantando durante las entradas folklóricas y pretendiendo imitar, sin éxito, la poliritmia de la saya original.

Frente a esta equivocación es necesario aclarar algunos conceptos: La saya es una danza tradicional de origen africano, cuyo principio estructural es la poliritmia y el canto estrófico, actualmente es practicada por las comunidades negras en los Yungas de Bolivia, La música y danza "caporal" equivocadamente conocida con el nombre de "saya" es música popular boliviana con influencias de la música afroboliviana.

NOTAS

- ¹ Apuntes y traducciones de la etnomusicóloga belga Isabelle Nerstraete, del libro "THE MUSIC OF CENTRAL AFRICA" de Rose Brandel.
- ² La saya es una danza tradicional de origen africano, cuyo principio estructural es la poliritmia y el canto estrófico. Actualmente se practica en los Yungas de Bolivia.
- ³ La poliritmia es la superposición simultánea de diferentes fórmulas rítmicas con intensidad y duración variables de una a otra.
- ⁴ Apuntes y traducciones del irlandés e inglés al castellano de la etnomusicóloga belga Isabelle Nerstraete.
- ⁵ Auqui auqui: es una danza practicada por los aymaras con el instrumento pífano, en este caso específico se nota la influencia que tuvo el aymara sobre el negro. Musicalmente, hoy ya no existe.

BIBLIOGRAFIA

Crespo, Alberto, "ESCLAVOS NEGROS EN BOLIVIA", ed. La Paz. 1977

- Margaret Just Btcher,
Vega, Carlos "EL NEGRO EN LA CULTURA NORTEAMERICANA" Ed México 1958
"INSTRUMENTOS MUSICALES ABORIGENES, CRIOLLOS DE LA ARGENTINA" Ed. Centurión, Buenos Aires 1.46
- GRAN ENCICLOPEDIA
RIALP GER. Tomo I. Ed. Rialp S.A. Madrid 1967 (música de Africa).
- ENCICLOPEDIA SALVAT DE
LA MUSICA, Tomo I Ed. España 1967
- Moreno Fraginals, Manuel "AFRICA EN AMERICA LATINA" Ed. México 1977
- Rose Brandel "THE MUSIC OF CENTRAL AFRICA", Ed. Martinus Nijhoff/the Hague 1973
- Néstor Ortiz, Oderico "ASPECTOS DE LA CULTURA AFRICANA EN EL RIO DE LA PLATA", Ed. Plus Ultra, Buenos Aires 1974
- Néstor Ortiz, Oderico "PANORAMA DE LA CULTURA AFROAMERICANA"
- Arturo Pizarro Cuenca "LA CULTURA NEGRA EN BOLIVIA" Ed. Isla, La Paz 1977
- Vicente Rossi "COSAS DE NEGROS" Ed. Río de La Plata 1926
- Fernando Ortíz "GLOSARIO DE AFRONEGRISMOS" Ed. La Habana 1924

**SEMINARIO ESPECIAL:
NACIONES Y PUEBLOS ORIGINARIOS
ECOLOGIA Y MEDIO AMBIENTE**

CONSIDERACIONES GENERALES PARA EL V SEMINARIO

Elizabeth Rocabado Imaña

Los usos y costumbres, las preferencias y las prácticas de las poblaciones humanas ejercen una acción desde el origen mismo de la especie, que tiende a adaptar las condiciones ambientales a su propia conveniencia. El hombre, desde su aparición sobre la tierra, ha estado ejerciendo una influencia decisiva sobre su propio medio ambiente, de acuerdo a sus necesidades. El problema del deterioro del medio ambiente natural se presenta sólo en los casos en que esta actividad tiende a desequilibrar la frágil y complicada relación entre los seres vivos y los factores naturales de una manera irreversible, de forma que van imponiendo nuevos límites al desarrollo de la vida en un espacio determinado.

Dentro esta relación hombre-naturaleza, encontramos muchos habitantes originarios, que han tenido su propia influencia sobre el medio ambiente.

Y hablar de pueblos originarios en Bolivia es hablar de alrededor de 4 millones de habitantes a lo largo y ancho del país: llanos, oriente, altiplano y valles. Asimismo es hablar del importante papel que estos han venido desempeñando, y justamente es el de haber mantenido el ecosistema, tanto de la zona altiplánica como de la amazónica.

En los últimos años se ha escuchado hablar sobre la temática de los pueblos indígenas; sin embargo poco es lo que se ha hecho y, si somos más exactos, poco es lo que se conoce al respecto. Y no podemos callar y dejar de expresar la preocupación por la situación de los grupos mal llamados minoritarios, pues se impone un justo reconocimiento a su derecho natural de vivir como seres humanos, como pueblos, como culturas.

Prácticamente fue a partir de la marcha por el "Territorio y la dignidad" (septiembre de 1990) que la población boliviana en general ha tomado conocimiento de lo que acontece con los pueblos originarios del oriente del país, y de hecho esta marcha fue la punta de lanza para sus reivindicaciones étnicas.

Actualmente estos pueblos, ya cansados de tanta postergación y humillación, aún enfrentan una nueva realidad, la del desarrollo y la civilización, agresión que exige muchos sacrificios de parte de los pueblos indígenas. Este hecho nos hace pensar que muchos pueblos difícilmente podrán sobrevivir al avance de la "civilización". De hecho ya varios han desaparecido, y otros están en vías de desaparecer.

Los trastornos que sufre el medio ambiente, y con ello los efectos irremediables sobre la vida humana en general y los pueblos originarios en particular, bajo pretexto del "gran desarrollo", de mejorar las condiciones de vida. lamentablemente en nuestro país han alcanzado niveles alarmantes, que amerita mayor atención de parte de nuestros gobernantes porque ya no es tema concerniente a un sector: el problema del medio ambiente y los pueblos ya es un conflicto nacional.

Creemos de vital importancia hacer una evaluación de la situación de los pueblos originarios inmersos en la problemática ecológica, obviamente por ser los más afectados y creemos que el abrir espacios como la Reunión Anual de Etnología coadyuva a un mayor conocimiento, discusión y reflexión al respecto.

DE LO ANDINO

Durante el incario, el cuidado de recursos naturales, especialmente de los suelos, era importante; ello se hacía construyendo platabandas o "tacana". Actualmente la falta de mantenimiento de los suelos, incide en una baja producción de las cosechas.

La cosmovisión, el concepto de naturaleza, las técnicas de labranza de la tierra y la organización social, influyeron a mi parecer en la creación de una sociedad sumamente progresista, basada en la agricultura y la ganadería derivadas de la domesticación de plantas como la papa, la oca, el maíz, la quinua, el cacao, la coca, etc y animales como la llama, alpaca y vicuña. Aparte de las especies domésticas, la zona habitada tanto por los kollas como por los grupos orientales contaba con una fauna silvestre diversa, que sirvió para la satisfacción de las necesidades de la población.

La historia afirma que en los tiempos de la Colonia, la región altiplánica era de un clima benigno y favorable.

Gran parte de las colinas y serranías estaban cubiertas por bosques de árboles como la thola y quijhuara, que formaron parte del paisaje natural durante decenas de miles de años, y la destrucción de éstos bosques nos deberá conducir a la reflexión.

Las culturas andinas tenían una percepción muy grande de lo que eran las limitantes ecológicas del medio que les rodeaba; entonces aprovechaban los sistemas ecológicos ya sea mediante sistemas de pastoreo, o sistemas agrícolas, pero con un rendimiento sostenible; además encontraron una modalidad óptima de conservación a través de reciclaje de los nutrientes por medio de una diversificación agrícola y pecuaria.

El saqueo indiscriminado de estos recursos forestales y la introducción por los españoles de vacunos, caballares, ovinos, caprinos, cerdos y la gama de cultivos como cereales, leguminosas y hortalizas, así como la distribución de la tierra comunitarias en propiedad privada ha

ocasionado la destrucción de estas praderas naturales. Así mismo produjo cambios en la utilización de los recursos naturales y su efecto sobre la ecología con la explotación de la minería.

La mala utilización de los recursos naturales causó un deterioro del clima, degradación del ambiente altiplánico y otros efectos negativos. Sin embargo la desaparición de los bosques altiplánicos es sólo una parte del problema mayor.

En la actualidad la región del altiplano está sufriendo procesos reversivos de productividad y de degradación global del eco-sistema. Se ha convertido violentamente en una zona inhóspita no solo para la vida humana sino para cualquier tipo de vida en general.

La percepción actual del hombre andino está recreada por nuevos significados que le sugiere el "progreso", algunos de los cuales son las pautas de la economía de mercado capitalista puesto que obliga a cambios en las formas de producción y que repercute, en la mayor parte de los casos, en alteraciones negativas de todo el ecosistema global de Altiplano.

LA AMAZONIA

En el caso de la Amazonía, esta zona ha representado y representa el habitat natural de las poblaciones originarias, las cuales la han habitado por miles de años, lo que hace que sean los propietarios originales y reales de estas tierras. La relación hombre-naturaleza se podría denominar simbiótica, es decir de mutua dependencia. Esto de hecho nos lleva al conocimiento de que todos los patrones culturales están estructurados en función del medio ambiente.

En la Amazonía, la colonización por ejemplo no se realiza con un criterio social que favorezca a los sectores más deprimidos ni mucho menos, con el optimismo que muchas veces se quiere hacer creer, al desarrollo nacional. Se efectúa simplemente para que los sectores ya poderosos en función de los excedentes acumulados mediante el comercio, la industria, los servicios y la agricultura puedan incrementar aún más sus ganancias y con ellas su poder.

Hay que citar aquí el problema de la colonización en zonas que no tienen vocación agrícola y que implican una tala indiscriminada de grandes regiones boscosas, actividades como la ganadería y el sobrepastoreo, que van unidas por lo general a una modificación del régimen de agua. Tienen efectos tan negativos que anualmente somos partícipes de grandes inundaciones, que año tras año vienen sufriendo los departamentos del Beni y Santa Cruz. Desprovistos de vegetación, pierden su capacidad de retención del agua y en época de lluvias, ésta se escurre por las pendientes arrastrando sedimentos que rellenan el lecho de los ríos y ocasionan las inundaciones que tienen serias consecuencias para las poblaciones que allí habitan.

La participación de las empresas madereras en la explotación irracional de recursos renovables

como la mara y otras especies madereras de gran demanda en el mercado externo, también significa un gran problema, porque ello tiene efectos negativos sobre los pueblos originarios.

DEMANDAS

La lucha actual de los pueblos indígenas está centrada en el planteamiento más importante y mencionado repetidamente, que es el de contar con un territorio, materia viviente de una identidad histórica étnica.

Estas demandas territoriales en la Amazonía boliviana se iniciaron al tiempo en que se fundaban organizaciones indígenas promovidas y apoyadas de diversas formas, como por la propia dinámica interna del mundo étnico en contacto con la sociedad nacional. Estas demandas son estratégicas y esenciales para la propia vida y continuidad de estos grupos.

Sin embargo, en esta lucha es necesario tomar en cuenta la heterogeneidad de los grupos amazónicos, que a pesar de compartir la condicionante ecológica de la Cuenca Amazónica, tienen demandas particulares concretas.

A diferencia de lo "andino", la selva constituye una realidad muy diferente. De hecho, las configuraciones no se presentan como entidades locales fijas. El ayllu andino, contra el ava amazónico; el primero es la manifestación del principio de "sedentaridad", que incluye un hecho de unidad muy estrecha entre el grupo social y el suelo; el segundo, refleja una dimensión existencial: Identidad entre el grupo social y solidaridades culturales.

CONCLUSIONES

Los pueblos indígenas asentados secularmente tanto en la vasta región oriental como en la occidental, y pese a los grandes esfuerzos realizados por mejorar sus condiciones de vida mediante la dotación de tierras propias, continúan en la práctica sumidos en el olvido y abandono gubernamentales.

Para evitar un mayor deterioro del entorno natural, son indispensables estudios serios sobre las potencialidades y los límites del ecosistema, sobre los efectos que tienen las prácticas sociales contemporáneas sobre este ecosistema, y otros aspectos que nos permitan una clara objetividad para implementar políticas, programas y proyectos viables y eficaces que no solo favorezcan a unos, sino a los pueblos originarios.

Es ya sabido que los países subdesarrollados como es el caso de Bolivia, tanto por su incapacidad de buscar modelos propios de desarrollo desde una perspectiva nacional cuanto por intereses económicos de las grandes transnacionales, enajenan fácilmente los recursos a costa de nuestra propia población, en aras del ilusorio bienestar futuro que, paradójicamente se aleja conforme avanza esta concepción del desarrollo y se acentúa la pobreza en todos los campos de la actividad humana, generando así una dependencia que se acrecienta.

El desastre ecológico no puede esperar más. Nuestra existencia dependerá de lo equilibrado de nuestras acciones en relación al entorno natural. Por eso es necesario hablar de una sociedad basada en sus recursos naturales y sociales, en el marco de la solidaridad nacional e internacional.

Los pueblos originarios no pueden continuar sufriendo los problemas de marginamiento, discriminación, analfabetismo, etc. Es un deber en primera instancia de los gobiernos el reconocer los derechos de los pueblos indígenas a sus derechos étnicos y a su territorialidad.

No podemos hablar de desarrollo si el bienestar no alcanza a toda una región y no solo cuando la riqueza sale hacia los centros de poder económicos. Es desarrollo cuando los pueblos originarios, que son afectados, participan en el diseño de políticas y estrategias en beneficio de los mismos.

La educación, la concientización, la reflexión, la capacitación para el manejo adecuado de los recursos naturales, el tomar en cuenta a los pueblos habitantes de regiones ricas en recursos, el tomar muy en serio que el medio ambiente está ligado íntimamente a la supervivencia de comunidades originarias y la implementación de proyectos de desarrollo que tiendan a revertir el progreso de la destrucción ecológica, son las armas básicas con las que contamos para iniciar esta tarea de vital importancia para nuestro presente y futuro.

Contra un estilo de desarrollo depredador de los recursos naturales y del potencial humano, positivo es plantear formas nuevas que permitan desarrollar sin destruir, conservando el medio ambiente y el equilibrio ecológico (ecodesarrollo). De igual manera, es necesario rechazar cualquier forma de desarrollo que someta y aliene a las culturas originarias de nuestro país (etnodesarrollo).

TECNICAS TRADICIONALES DE PROCESAMIENTO DE PESCADO EN LAS REGIONES INTERIORES Y RIBEREÑAS DEL LAGO MENOR (BOLIVIA)

Alberto Montellano Aparicio
Victor Antonio Castañón Rivera
Justino Limachi Corani

INTRODUCCION

Desde tiempos remotos, todos los pueblos ubicados a riberas de un cuerpo de agua continental o a orillas del mar, se preocuparon de conservar los productos de origen acuático, en especial el pescado y para esto tuvieron que pensar en diferentes formas de procesamiento que les permitiera mantener las cualidades alimenticias del producto por más tiempo.

Las culturas que habitaron en las regiones ribereñas del Lago Titicaca, no fueron indiferentes en este avance tecnológico, y encontraron técnicas particulares para poder conservar el pescado.

Estas técnicas tradicionales de procesamiento de pescado han sobrevivido intactas hasta hace pocos años atrás, cuando recién se comenzaron a evidenciar los primeros problemas referidos a la predación de las especies nativas por parte de las especies introducidas; la mejora sustancial de las artes de pesca por parte del pescador artesanal, produciendo el fenómeno llamado sobrepesca, y un tercer factor de igual forma determinante como es la migración campo-ciudad, han llegado a afectar las formas tradicionales de procesamiento de pescado.

Haciendo una recopilación de todas las técnicas tradicionales de pescado, y el mercado al cual están dirigidas, podemos ver que es de gran importancia social, económica y cultural; creemos que nuestro afán debe dirigirse a tratar de mantener todas estas técnicas tradicionales de procesamiento de pescado y, aun más, aplicar los conocimientos científicos y técnicos de la ingeniería de alimentos para mejorar las condiciones organolépticas, de calidad y presentación del producto para tratar de alguna manera de introducir estos productos procesados a mercados hasta ahora restringidos.

DISTRIBUCION DE ZONAS DE PROCESAMIENTO

Dentro el Lago Menor, en lo que corresponde al sector boliviano, las zonas tradicionales de procesamiento de pescado, pueden dividirse en dos grupos:

a): Las regiones de las islas

b): Las regiones ribereñas.

Entre las primeras tenemos a las Islas Paco, Taquiri, Sicuya, Parí y Copala, cuyas alturas máximas no exceden los 3850 m.s.n.m. El clima es generalmente afectado por la evaporación del Lago Titicaca, formando un microclima muy favorable, sobre todo para los cultivos cuyas extensiones son mínimas. La principal actividad económica es la pesca; sus costas son abruptas. (Fortún, 1971).

Dentro de las regiones ribereñas, las más importantes son: Soncachi grande y chico, Huatajata, Sancahuira, Tajarapata, Patani y Tiquina.

Estas zonas presentan en su mayoría costas que corresponden a los planos de las fallas geológicas, son escarpadas y forman los acantilados cuyos lechos se hunden rápidamente en el lago. El clima se ve de igual forma afectado por la influencia del lago, formando microclimas en especial en zonas donde aún existe forestación. La principal actividad económica está representada por la pesca y en especial la agricultura. (Boulange y Aquize, 1987).

DESCRIPCION DE LAS ESPECIES ICTICAS UTILIZADAS PARA EL PROCESAMIENTO

Dentro del material biológico utilizado para la elaboración del procesamiento de pescado, tenemos principalmente las especies nativas del Género *Orestias*, *Trichomycterus* y de las especies introducidas sólo se utiliza el Pejerrey (*B. bonariensis*). No así la trucha arco iris (*O. mykiss*).

A continuación indicamos la clasificación sistemática y una breve descripción de las principales especies utilizadas:

GENERO ORESTIAS

CLASIFICACION SISTEMATICA

La clasificación sistemática desde el Orden hasta los nombres vulgares, ha sido realizada en base a estudios y revisiones importantes que se han efectuado sobre el género por diferentes autores y en diferentes años. (SARMIENTO et al, 1987 :

Orden : Ciprinodontiformes
Familia : Ciprinodontidae
Género : Orestias
Especies : agassii (Carachi negro, carachi blanco, carachi gris).

luteus (punku, punkuru, k'ellu).

ispi (ispi).

mulleri (carachi gringo).

olivaceus (carachi enano).

Fuente: Sarmiento et. al.1987

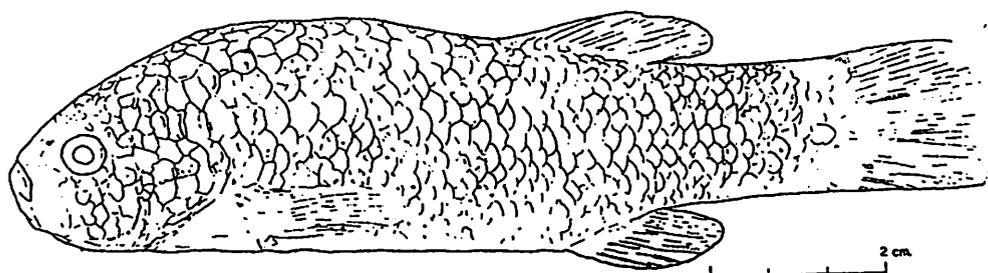
DESCRIPCION

a) : **Orestias agassii VALENCIANES, 1846.**

Esta especie, muy abundante, es frecuentemente explotada por los pescadores locales que la denominan "carachi gris" "carachi negro" "carachi blanco" "carache".

TCHERNAVIN (1944), reconoce 5 formas de *O. agassii*, las mismas que LAUZANE (1982), considera como variaciones fenotípicas de una especie particularmente poliforma; parece existir una variación continua de las relaciones métricas cuando se va de longitudes menores a mayores. (SARMIENTO et al,1987).

O. agassii es una especie poliforma, que posee un pedúnculo caudal relativamente alto; la altura del cuerpo es mediana, el ancho es variable en función de la talla de longitud de la cabeza, la cual es mediana y de ancho variable, de acuerdo a la talla. El diámetro del ojo decrece con la talla.(SARMIENTO et al, 1987)



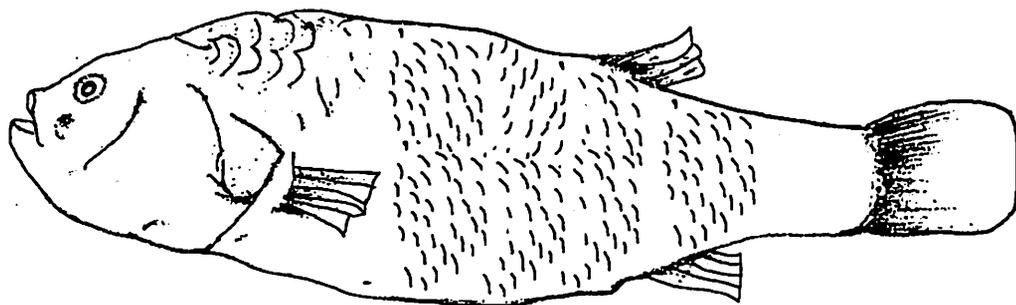
O. Agassii, forma pelágica (de Louzanne, 1982)

Fuente: Sarmiento et al, 1987

b) *Orestias luteus* VALENCIANNES

Es un miembro del grupo *luteus* del complejo *agassii*, más estrechamente relacionado con la *rotundipinnis*, difiriendo de ésta por tener los radios medios de la aleta pectoral elongados y definida por ser cabezona; el ancho de la cabeza alcanza mas del 40% de la L.S.

Existe una gran variación entre los individuos de *luteus* en la forma de la cabeza,, particularmente en el grado de arqueamiento de la superficie dorsal. Debido a esta gran variación, no se acepta (PARENTI, 1984), la división de *luteus* en varias especies o subespecies sobre la base de las diferencias en la forma de la cabeza.(SARMIENTO et al.1987).



Orestias luteus

c) *Orestias mulleri*

Es de coloración grisácea, con tonalidades amarillas o anaranjadas; esta especie nativa se encuentra en el límite de la zona litoral y pelágica, esto es, a profundidades medias, de donde migra hacia la orilla para desovar, momento en el que, como en el caso del *ispi*, es capturada esencialmente con redes agalleras.

Por su pequeña talla, es considerado de autoconsumo por los pescadores locales y sus familias, no siendo muy frecuente en los mercados; se consume en sopa y fritos. (Sarmiento et. al. 1987).

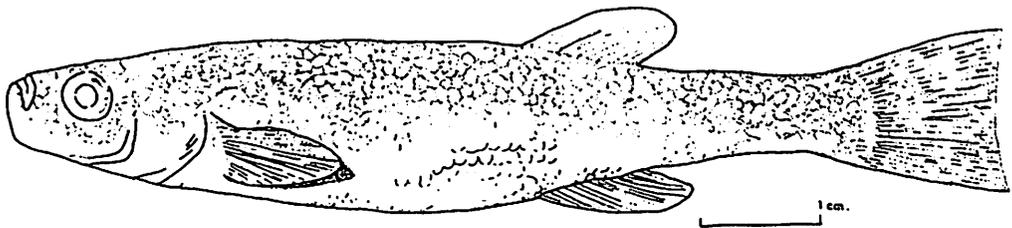
d) *Orestias olivaceus*

Comparte casi todas las características de pesca y consumo de *O. mulleri*, dándose casos en que son capturados en forma conjunta.

El *O. olivaceus*, que es capturado en zonas de bahías con abundante vegetación. Su denominación común se debe a su pequeño tamaño, siendo los mayores ejemplares de tallas comprendidas entre 7 y 9 cm. de longitud total. (Sarmiento et al, 1987).

e) *Orestias ispi*

Según LAUZANE (1981), este orestias, posee un cuerpo alargado y comprimido, su cabeza es pequeña y estrecha. El diámetro del ojo es mayor que el de la boga, su boca es muy protactil y la mandíbula forma con la línea inferior de la cabeza un ángulo cercano a los 90, parámetro característico de la especie. Su coloración es homogéneamente plateada, oscureciéndose en el dorso. Sus escamas son finas y presentan estrias concéntricas; se hallan distribuidas sobre todo el cuerpo, incluida la parte media ventral. Los machos son más pequeños que las hembras, sus branquiespinas son numerosas (20) y simples, son largas y decrecen del primer arco al último. Posee 20 vertebras. (Aparicio et al, 1992).



O. ispi (de Lauzanne, 1982)

Fuente: Sarmiento et al, 1987

GENERO TRICHOMYCTERUS

MAURI *Trichomycterus* sp.

CLASIFICACION SISTEMATICA

Clase	:	Osteichthyes
División	:	Euteleostei
Orden	:	Siluriformes
Familia	:	Trichomycteridae
Género	:	<i>Trichomycterus</i>
Especie	:	<i>Trichomycterus</i> sp.
Nombre común	:	mauri

FUENTE : Castañón et al, 1993

DESCRIPCION DE *Trichomycterus* sp.

Es de amplia distribución en la región alto andina de América del Sur. En el caso de Perú y Bolivia,

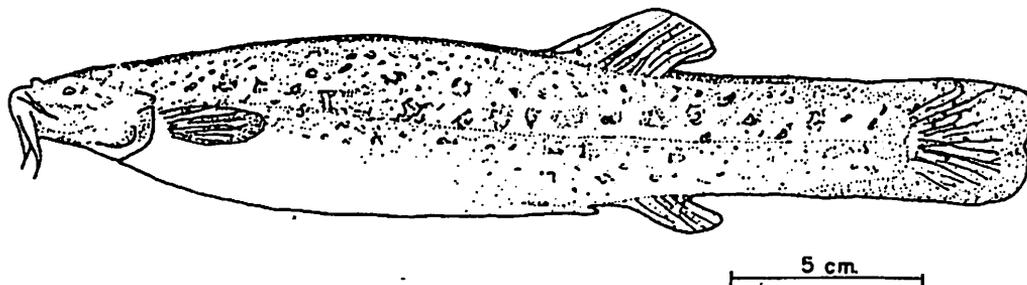
su distribución es desde el Lago Junín, en la parte norte del Perú, en Bolivia su distribución alcanza a la provincia Sur Chichas del departamento de Potosí.

Esta especie nativa, alcanza una longitud corporal máxima de 19 cm., la coloración varía según la zona o habitat suponiéndose que existen muchos ecotipos; la configuración general de su cuerpo nos recuerda a los siluriformes.

El pez adulto, en el Lago Titicaca, habita a una profundidad que oscila entre los 2 a 25 metros, habitando a menores profundidades las larvas y los alevinos que buscan refugio entre la grava y las plantas acuáticas y a mayores profundidades los adultos. Es una especie de hábitos nocturnos.(Castañon et al, 1993).

Los pescadores capturan el mauri con redes agalleras de 2.5 cm de malla. Esta especie de gran importancia económica, se halla a la venta en los mercados de la ciudad de La Paz durante todo el año, aunque entre los meses de Diciembre a Mayo la oferta alcanza su máximo volumen. Según los datos estadísticos de la Misión Británica, los volúmenes ofertados en el mercado de La Paz, alcanza a 2.1 TM.

Esta especie constituye para la población ribereña del lago un alimento valioso desde tiempos antiguos y es consumido en forma de sopa y frito.



Trichmycte rivulatus

Fuente: iento et al, 1987

GENERO BASILICHTYS

Pejerrey *Basilichthys bonariensis*

Orden : Atheriniformes
Familia : Atherinidae.
Genero : Basilichthys

Especie : *B. bonariensis*

Nombre común : Pejerrey, pejerrey argentionoi, flecha de plata, matungo.

Fuente : Sarmiento et al, 1987

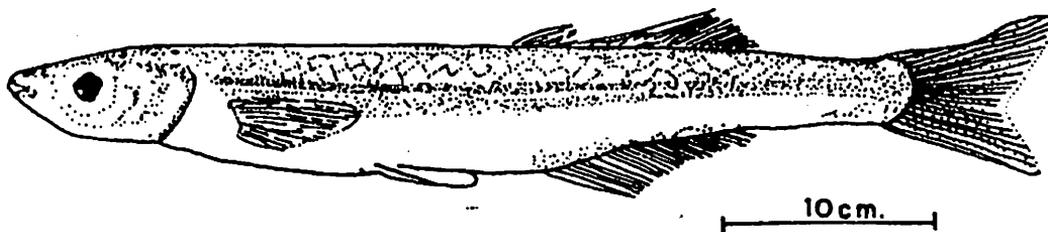
DESCRIPCION

Esta especie, originaria de Argentina, fue introducida al Lago Titicaca en la década de los 40, habiéndose reproducido y propagado desde entonces en la cuenca del Altiplano. Esta especie perteneciente al grupo de los atherinidos, está ampliamente distribuidas en las cuencas de agua dulce y ligeramente salobres de las regiones templadas del continente suramericano, siendo una especie importante para la pesca comercial y deportiva.

El cuerpo del pejerrey es fusiforme alargado, posee sobre la línea lateral una franja ancha de color blanco plateado. Su carne es de un color blanco pálido a semitranslúcido.

Su hábito alimenticio es principalmente zooplanctónico, aunque en tallas medianas y grandes se han encontrado moluscos perifíticos, insectos acuáticos y peces pequeños (especialmente *O. luteus*, *O. agassii* y *O. ispi*).

El volumen total de suministro al mercado de La Paz, el año 1992 en pescado total fue de 491 toneladas, monto del cual el pejerrey alcanzó un 33.5% (165 T.). El precio unitario promedio de venta fue de 4.93 Bs./Kg. (aprox. 1.3 \$us), (datos Misión Británica).



Basilichthys bonariensis "pejerrey"

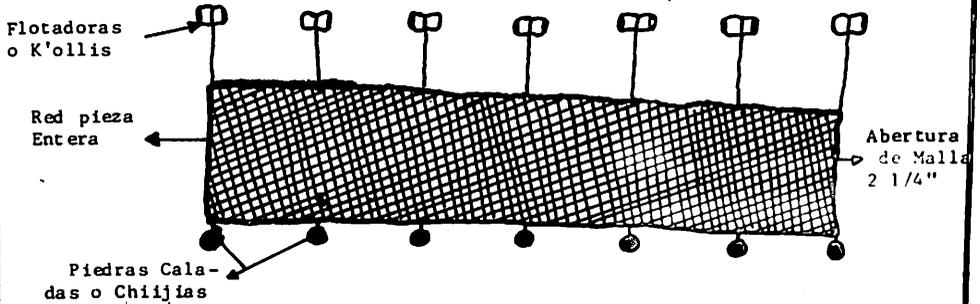
Fuente: Sarmiento et al, 1987

OBTENCION DE LA MATERIA PRIMA

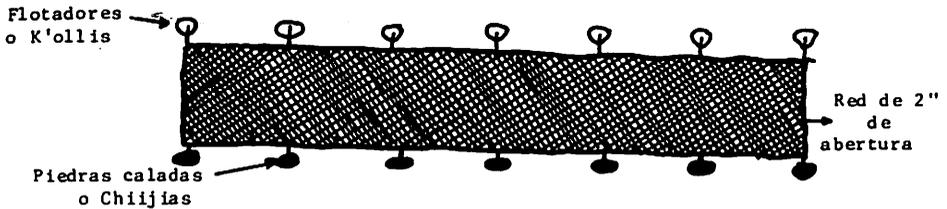
En todas las técnicas tradicionales de procesamiento de pescado, la materia es de origen local o proviene de zonas vecinas. A continuación describimos la obtención de las materias primas (pescado) y su procesamiento.

a) Pesca directa : Cuando el pescador también se dedica a procesar el producto de la pesca. A continuación se describen las técnicas empleadas :

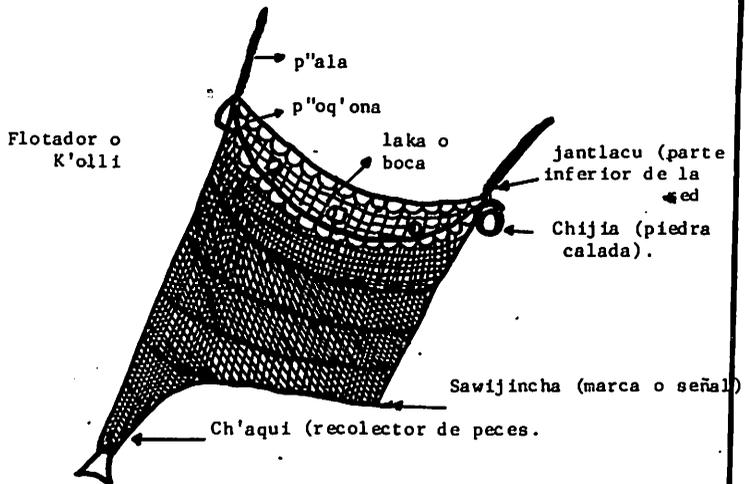
RED AGALLERA SUPERFICIAL PARA PEJERREY



RED AGALLERA DE FONDO UTILIZADA PARA O. agassii y O. luteus



RED DE ARRASTRE PARA PESCA DE CARACHI Y PEJERREY



Desde la introducción de la trucha Arco Iris en 1940 (*Onchorynchus mykiss*) y el pejerrey (*Basilichtys bonariensis*) en 1950, las artes de pesca utilizadas desde los primeros decenios de este siglo paulatinamente fueron evolucionando; las balsas de totora han sido reemplazadas por los botes de madera al igual que los aparejos de pesca, como las redes barrederas (algunas tejidas con lana de llama), las redes sumergidas, redes de mano, las nasas y la sakaña, fueron reemplazadas por redes agalleras de mono y multifilamento y en menor grado por redes de arrastre. (ORSTOM,1992).

La pesca profunda con redes agalleras, es la más utilizada para especies nativas del género *Orestias* y *Trichomycterus* y ocasionalmente para pejerrey de tallas menores. La altura de esta red varía de 2 a 4.8m. con una longitud entre 100 a 1500 m. o más, la cocada utilizada es de 1.5; 1 1/4; 2; 1 7/8; 2 1/4 pulgadas.

La pesca pelágica o superficial con red agallera es utilizada generalmente para la pesca de pejerrey y trucha. El material es de mono y multifilamento con una altura de 4 m. y 100 a 2000 m. o más de longitud, la cocada utilizada es variable, siendo las mas utilizadas las de: 2 1/4 ; 2 3/4; 2 1/2 y 3 pulgadas. Esta red ocasionalmente toca el fondo del lago, en zonas poco profundas.

El tiempo de anclado de las redes en la pesca pelágica o superficial y en la de profundidad oscila entre 10 y 15 horas; por lo general las redes son colocadas en horas de la tarde y recogidas al amanecer del día siguiente.

La pesca con red de arrastre o también llamada barredera, está construida con 5 piezas de red de multifilamento, con una abertura de cocada de 1; 1 3/8; 1 5/8 pulgadas, para la pesca de *O. agassii*, *O. luteus*, *O. ispi*, *B. bonariensis*. El tiempo de pesca esta en función de las condiciones climáticas; en días favorables la pesca se realiza durante 8 horas y durante la noche entre 3 a 5 horas.

b) Compra de pescado : La obtención de materia prima por parte del campesino que se dedica exclusivamente al procesamiento, compra la materia prima de los pescadores locales, llegando a jugar el papel de "rescatiri" o rescatador, ya que no solo se dedica al procesamiento, sino también a la venta de pescado fresco en los mercados de las ciudades.

Los precios que paga el rescatiri por arroba (11.5 Kg.) son muy bajos (irrisorios) llegando a un tope máximo de 20 Bs. cuando se trata de pescado nativo de primera calidad, y en el caso del pejerrey entre 35 y 40 Bs.

Material de Combustion

El material de combustion utilizado es la leña en todos los métodos de procesamiento, que

procede de la misma zona o de zonas vecinas, principalmente de eucalipto y en menor cantidad totora, paja, moto moto, muña, etc.

Es importante recalcar que en la regiones isleñas del Lago Menor generalmente se utiliza totora, ante la carencia de eucaliptos o arbustos.

Sal

La sal o como llaman los procesadores "jayu" se utiliza en grandes cantidades para el transporte del p'api y otros productos procesados, con el objeto de lograr una mejor conservación del producto final.

El tipo de sal a utilizarse es de suma importancia, a tal grado que la sal yodada no es buena, prefiriéndose la utilización de la sal en molde llamado por los campesinos "teka"; la sal se obtiene en las ferias locales donde se troca o compra de los de intermediarios.

Utensilios

Los utensilios utilizados durante el procesamiento de p'api y los demás tipos de procesamiento son poco numerosos, reduciéndose a un bañador o batea fabricada de calamina y un balde del mismo material o en su reemplazo una latā de manteca o alcohol de 20 litros.

En las regiones de las islas estos materiales accesorios del procesamiento son todavía un poco mas ancestrales o tradicionales como ser la "lamana", que es un bañador fabricado de arcilla y en reemplazo del balde se utilizan las "wakullas" o también llamadas "ruyús", que son vasijas de arcilla.

En algunas regiones se están utilizando materiales de plástico en reemplazo de los tradicionales o ancestrales.

PRINCIPALES PRODUCTOS PROCESADOS

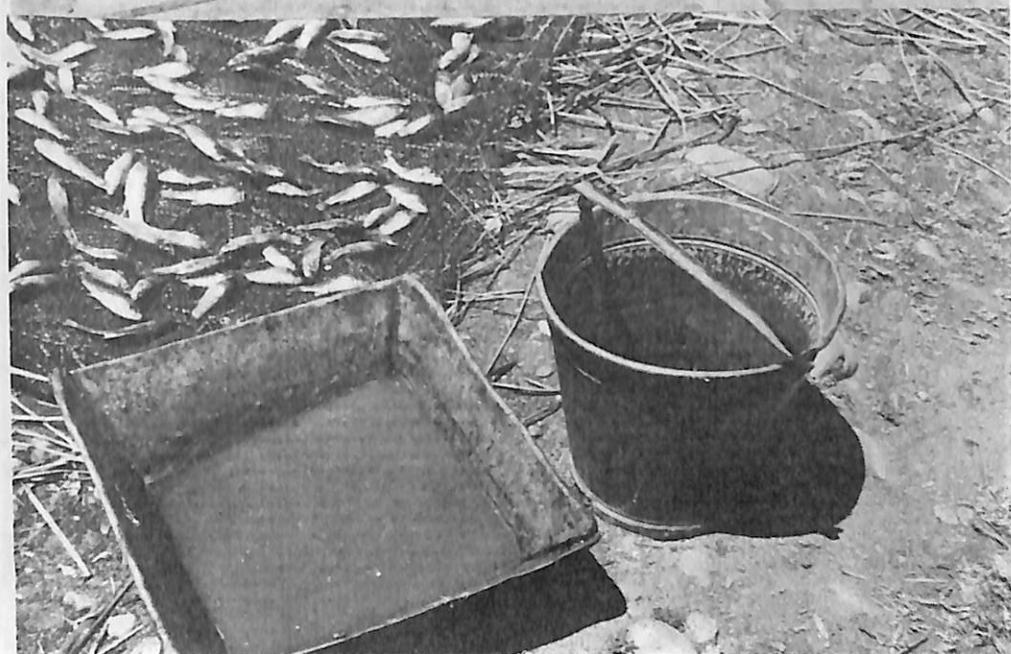
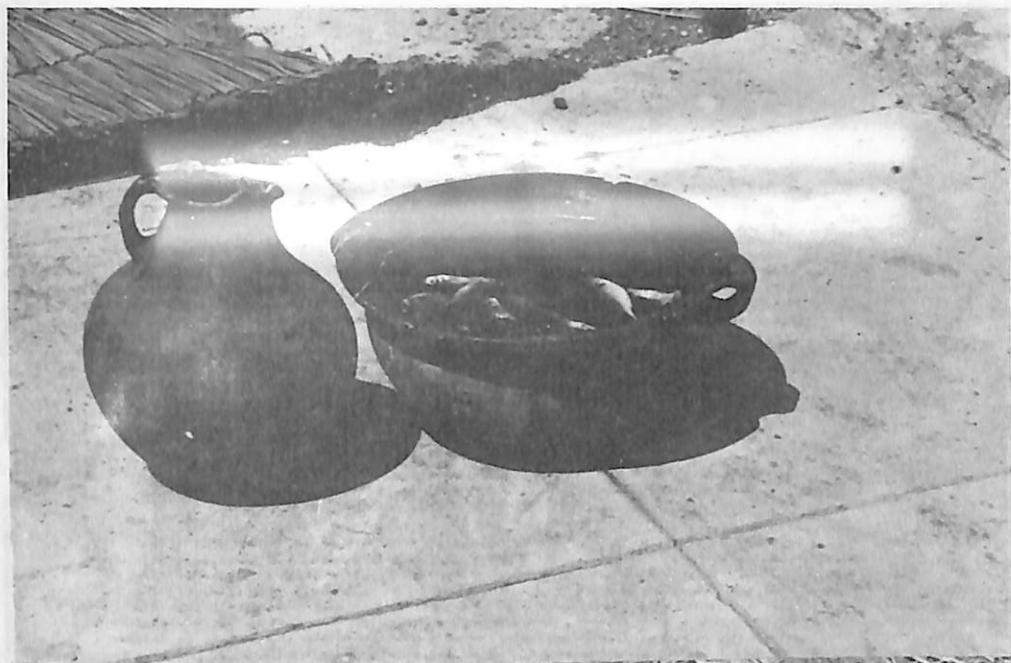
P'API

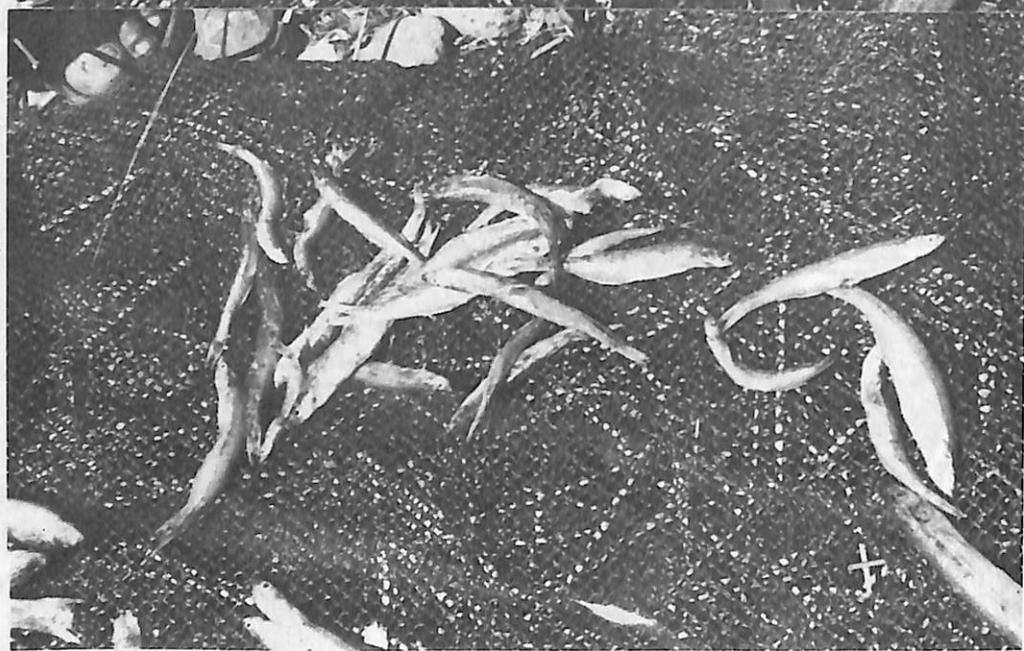
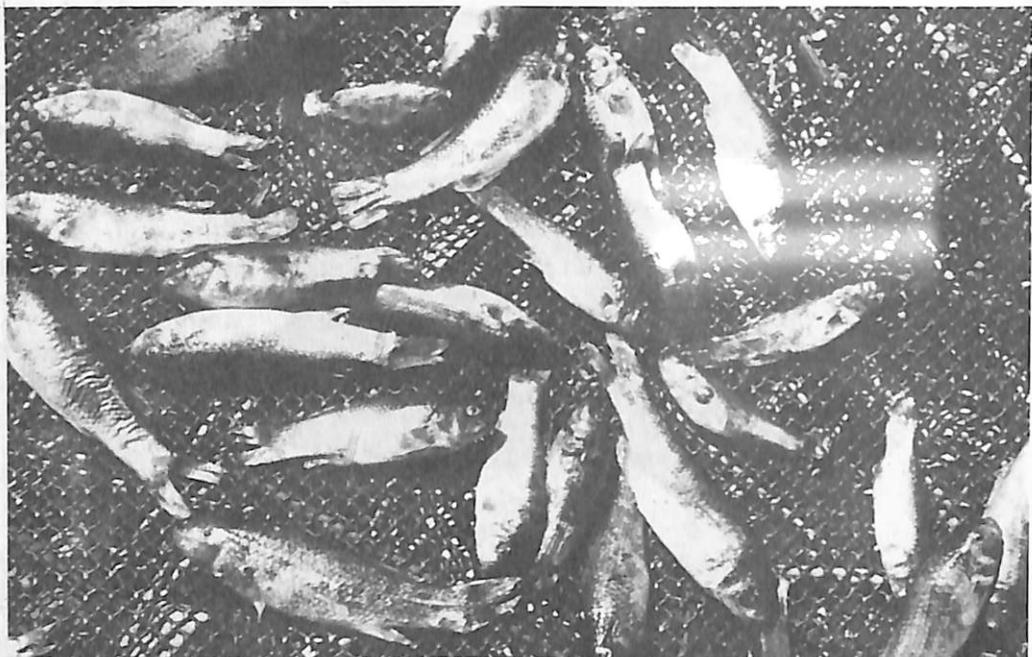
Materia prima

Para la elaboración del que consideramos uno de los principales productos de procesamiento tradicional, la materia prima utilizada son todas las especies descritas con anterioridad.

En la utilización del pescado no existe una selección rigurosa de tamaño ni especie, utilizándose todo el producto de la pesca.

Según información directa de los ancianos ribereños, en épocas pasadas se elaboraba con mayor frecuencia p'api de ispi, sobre todo en las regiones cercanas a la población de Tiquina.





Este fenómeno se debía fundamentalmente a la existencia de grandes cardúmenes de ispi en dicha región, lo que hoy ya no acontece.

Piedras

Para el procesamiento es de suma importancia realizar una buena selección de la piedras a utilizarse. Según los procesadores se escogen las piedras "machos", las cuales se caracterizan por soportar las altas temperaturas a las que son sometidas. Estas piedras presentan una coloración diferente una de otra, generalmente son planas en las zonas de las islas y redondeadas en las zonas ribereñas; desde un punto de vista edafológico, estas piedras pueden ser clasificadas como metamórficas y sedimentarias. El tamaño varía desde un diámetro aproximado de 5 cm., en cuyo caso se la llama p"ach'i, y las mas grandes, que alcanzan un diámetro de 20 cm.

Las piedras utilizadas para la construcción de la puerta son generalmente rectangulares, de 25 cm.x 20 cm., cuyo número es de dos y el dintel de la puerta está formada por otra piedra rectangular cuyas medidas son un poco menores en comparación con las otras (20 x 12 cm). Estas medidas proporcionadas son variables de acuerdo a las regiones de procesamiento y de la capacidad de procesamiento. En los últimos tiempos la piedra utilizada como dintel está siendo reemplazada por una reja utilizada en el arado tirado por bueyes o del uysu.



Proceso de elaboración

El procesamiento de p'api comienza con el lavado del pescado con una sola agua, para no extraer la mucosidad natural del pescado (esto porque al secarse forma una película protectora contra los microorganismos); al concluir el mismo, presenta una coloración café. Después de este lavado, el pescado se tiende sobre redes, paja o piedras, para una mejor aereación). En esta primera fase el pescado no se escama ni evisera.

Una segunda fase comienza con el secado al sol por un tiempo de 2 - 3 horas, (no debe exceder este tiempo ya que de lo contrario durante el cosido se puede quemar o endurecerse) durante el cual se debe revolver el pescado. El objetivo de este secado consiste en secar la piel hasta obtener una textura firme del pescado lo que ayudará a darle una forma presentable al producto final y facilitar el manejo durante el cocimiento. Esta parte del proceso es la más importante porque se elimina agua con evaporación, disminuyéndose la humedad y por lo tanto reduciéndose la actividad acuosa, lo que permite que el producto se conserve libre del ataque de microorganismos por un mayor tiempo.

La tercera fase se inicia con la construcción del hormo, también llamado "waja", el cual se construye de una determinada capacidad. Cuando la cantidad de pescado es grande, la "waja" es mayor y por lo tanto también el tiempo de calentado, y viceversa.

La cuarta fase se inicia una vez concluido el calentamiento cuando las piedras han tomado un color rojizo y se procede a sacar la ceniza y brasas o "k"ella" delante de la puerta y se extiende formando un diámetro de 50 cm. o más, dependiendo del tamaño. Sobre la ceniza se coloca paja recién cortada y sobre ésta se van formando capas de pescado y piedras para que con el calor pueda evaporarse mayor cantidad de agua.

Para evitar que el pescado durante el procesamiento tome o se manche con hollín o "K"esti", el pescado se tapa con envases de cemento. Una vez concluida la formación de capas de pescado, papel y piedras, se debe cubrirla con totoras o paja y una frazada vieja.

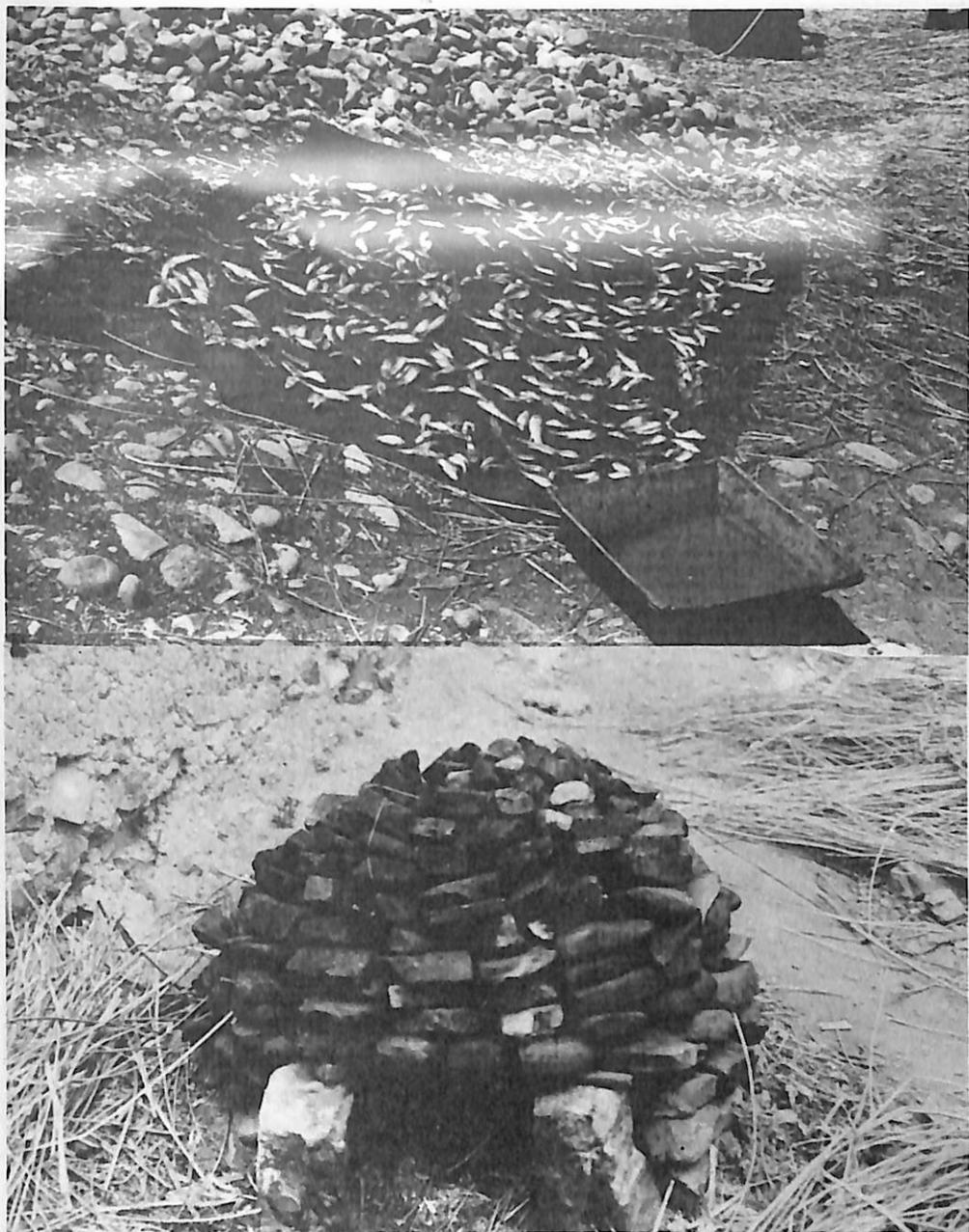
El tiempo de cocción varía de acuerdo al grado de calentamiento del horno; por lo general este tiempo varía entre 30 y 45 minutos.

Luego de la cocción, el p'api debe dejarse secar sobre un mantel, paja o redes, por un tiempo de 30 minutos hasta su completo enfriamiento, con el objetivo de eliminar la humedad.

Chipas

Una vez terminado todo el proceso de elaboración, el producto debe ser embalado en envases adecuados para su transporte.

Cuando se trata de llevar el producto a las regiones cálidas como los yungas o regiones ubicadas









en los valles (Sorata, Ilabaya, Quiyabaya, Consata, Laripata, Tacacoma, etc), el p'api se transporta en chipas, las cuales son fabricadas de tiras de cuero de res entrelazadas, formando una malla; en ellas se introduce paja que es recogida en el lugar de procesamiento.

Cuando el producto se transporta a regiones cercanas del lugar de procesamiento, con fines de trueque, el producto es transportado en servilletas de grandes dimensiones, comúnmente conocidas como manteles, y en las regiones que aún conservan sus tradiciones el transporte se realiza en taris de gran tamaño.

De un tiempo a esta parte estas dos formas de transporte del p'api están siendo reemplazadas por los cajones de madera que también sirven para el transporte de peces frescos.

Formas de consumo

El p'api puede consumirse de diferentes formas, entre las cuales la más usual es la que se efectúa después una semana de su elaboración, pudiéndose denominar a esta forma de consumo inmediato.

Otra forma de consumo es en forma de sopa. Para ser consumido de esta forma, previamente el p'api debe ser secado completamente al sol durante un día, para luego ser hervido. Antes del hervido, se quitan las escamas del pescado, utilizando para ello un recipiente con agua hervida, y luego se elabora la sopa, la cual se complementa con chuño, papa, etc.

Almacenado

Después de su elaboración, el p'api puede almacenarse con sal por un lapso de tiempo no mayor a 7 días; en caso de excederse de este tiempo, el p'api se vuelve demasiado salado y va perdiendo su textura.

En el caso de secarse completamente al sol, el p'api puede almacenarse en cestos de moto moto, por un tiempo de 3 semanas.

Mercados de consumo

Los mercados a los cuales se destina el p'api son principalmente las ferias semanales locales (Huatajata, Palcoco, Jancoamaya, etc), donde se realiza el trueque con otros productos como chuño, papa, haba, fruta, etc.; en el caso de las islas, anualmente realizan un viaje a los valles de Sorata para realizar el trueque del p'api con maíz.

En el caso de los procesadores de las riberas del lago, como ser Huatajata, etc. el producto es transportado a centros de consumo ubicados en la ciudad de La Paz, El Alto y fundamentalmente a los Yungas (Caranavi, Chulumani, etc).



SECO SALADO

Esta forma de procesamiento se caracteriza por elaborarse solo en ciertas regiones ribereñas del Lago Titicaca, y no en las islas.

Materia prima

Para el procesamiento del seco salado, se utiliza sólo pescado del género *Orestias*, en especial carachis, punkus, carachis enanos, carachis gringos, etc.

Proceso de elaboración

El procesamiento se inicia con el eviserado y escamado de los pescados, para luego lavarse y secarse por un tiempo de 2 a 3 horas. Antes del proceso de secado los pescados deben ser sometidos a un baño con sal molida.

El pescado procesado no está seco después del procesamiento, ya que sólo se elimina una cierta cantidad de humedad, lo que facilitará su transporte a los mercados de consumo.

Mercados de consumo

El producto procesado es transportado en chipas, o por lo general en cajones, a los mercados de consumo ubicados en la región de los yungas y los valles, no así a las ciudades, donde no tiene acogida alguna; tampoco se utiliza para el trueque en las ferias locales.

Almacenamiento

El producto, una vez procesado, puede almacenarse un tiempo no mayor a una semana, debido fundamentalmente a su alto contenido de humedad; tampoco pueden obtenerse otros subproductos.

Formas de consumo

La forma más usual de consumir este producto procesado es cocido en sopas o también frito.

P*UTI

Materia prima

Para la elaboración de este producto procesado, se utilizan solo especies nativas pequeñas del género orestias, las cuales no tienen mucho valor comercial por su tamaño, pero si son los más aconsejables para este tipo de procesamiento tanto por la facilidad de consumo como por su buen gusto.

Proceso de elaboración

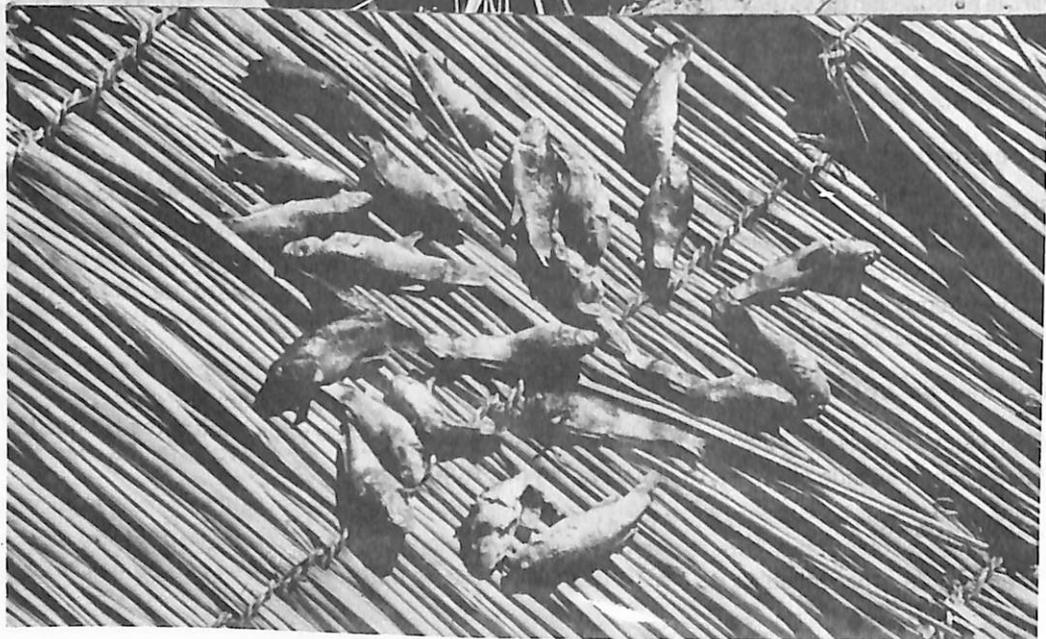
El pescado destinado a este tipo de procesamiento, no se evisera ni escama, sólo se lava y se coloca en una olla con agua y sal, y se deja cocer por un tiempo de 10 minutos (el pescado no debe desmenuzarse), luego se escurre el agua y se seca al sol sobre paja o esteras de totora un día íntegro y, por último, se recoge. Posteriormente se guarda en un cesto de moto moto o se consume de inmediato.

Formas de consumo

El producto procesado se consume una vez terminado el proceso y los habitantes isleños lo hacen acompañando el producto con caya, chuño, etc.

Almacenado

El tiempo de almacenado es de 7 a 14 días en cestos de moto moto





Mercados de consumo

Este tipo de procesamiento está destinado solo al consumo familiar, no así para ser comercializado.

SECADO AL SOL

Materia prima

Este tipo de procesamiento es el más sencillo de todos los tipos de procesamiento, ya que sólo se necesita contar con la materia prima esencial (pescado) y los rayos solares, además que el tiempo de almacenado es bastante largo.

Para la obtención de pescado seco, se utilizaba tradicionalmente el ispi, pero en los últimos años, ante la ausencia de grandes cantidades de volúmenes de pesca de ispi, producto de la

predación y sobrepesca, se optó por la utilización de alevinos de pejerrey, los cuales son capturados de forma indiscriminada en las zonas litorales del lago.

Proceso de elaboración

Una vez colectado el pescado para el procesamiento, se lava y se extiende al sol sobre piedras, paja o redes, en capas muy delgadas, en lo posible evitando una sobreposición de peces, ya que provocaría un secado desigual que conduciría a que el producto final tenga un tiempo de almacenado corto. Por lo general el tiempo de secado no pasa de una semana: no se puede reducir este tiempo de secado debido fundamentalmente a la presencia de viseras que aun contiene el pescado.

Una vez culminado el tiempo de secado, se recoge el pescado seco para su almacenado o transporte a los centros de consumo.

Formas de consumo

El pescado seco es consumido generalmente tostado junto con maíz y comercializado en los establecimientos escolares. Otra forma de consumo es cocinado tanto en sopas como en segundos.

Almacenado

El pescado seco se caracteriza por tener una humedad cercana al 13%, lo que permite que el tiempo de almacenado sea bastante prolongado, conservándose tranquilamente en condiciones óptimas entre 2 a 3 meses, pero por lo general los comerciantes lo almacenan por un tiempo más largo y en condiciones poco ideales, dando como resultado un producto cuya palatabilidad y condiciones organolépticas no son las ideales, ya que se evidencia una oxidación de lípidos del pescado.

Mercados de consumo.

El pescado seco es comercializado en los mercados de las ciudades, los yungas y los valles.

El producto final es transportado a los mercados de las ciudades, la zona de los valles y los yungas en sacos o bolsas de red, quedando expuestos los pescados secos a condiciones antihigiénicas (pisoteo, polvo, etc.).

CH'ARKI

Para el procesamiento de este producto pesquero, se utilizan sólo algunas especies del género *Orestias*, *Trichomycterus* y *Basilichthys*. La zonas de elaboración del ch'arki se limitan a las islas Suriki, Pariti, Sicuya, etc.

Después del p'api, esta es otra técnica de conservación compleja en su elaboración, debido al tratamiento que se da al pescado antes de ser consumido.

Proceso de elaboración

El pejerrey, carachi o mauri, luego de su captura, es abierto por medio de un corte mariposa dorsal, teniendo cuidado de no partirlo en dos; una vez concluida esta actividad, los pescados deben ser lavados cuidando de no dejar restos de viseras que afectarían la calidad final del producto. Terminada esta operación se secan al sol sobre esteras de totora, paja, redes o piedras durante 1 o 2 días; durante el secado se deben voltear los filetes constantemente para su mejor secado. Culminado el secado al sol se recogen los filetes y se almacenan en cestos de moto moto, en los que la circulación de aire es óptima para su conservación.



Formas de consumo

Los filetes secos, antes de su consumo deben ser previamente tostados en "jiwk'i" o tostadera, por un tiempo de unos 5 minutos. Mientras se tuestan los filetes, se prepara una fuente con agua y sal al gusto donde se colocan los filetes después de tostarse, dejándolos reposar en la salmuera un tiempo de 5 minutos aproximadamente.





El consumo generalmente está reservado para la preparación de fiambres que son consumidos durante las faenas agrícolas.

Almacenado

El tiempo de almacenado del ch'arki puede variar entre 1 a 2 meses, dependiendo del porcentaje de humedad de los filetes secados al sol, que por general son almacenados en cestos de moto moto, para la adecuada circulación de aire.

Mercados de consumo

Por lo general, el ch'arki se elabora para el autoconsumo, pero cuando está cerca la época de cosecha de maíz en los valles de Sorata especialmente, los campesinos procesadores realizan viajes a dichas zonas para realizar el trueque con dicho producto.

Otro mercado de consumo se encuentra en los yungas, donde se trueca el ch'arki por coca o en su defecto se vende en efectivo.

Anualmente el 8 de Diciembre se realiza una gran feria en la región de Parquipujio en honor a la virgen de la Concepción; dicha feria se caracteriza por ser un punto de encuentro anual de procesadores de ch'arki de diferentes zonas del lago menor.

- H.; Ohashi M.; (1993), Técnicas de Reproducción de Semillas de *O. agassii*, *O. luteus*, *O. ispi*, *Trichomycterus* sp. y *Odontethes bonariensis* del Lago Titicaca, JICA, 1ra. edición, 44 p.
- DEJOUX Claude, (1986), Las Poblaciones de los Peces del Lago Titicaca. FAO (Memoria de mesa redonda sobre pesquería), 7 p.
- ENTREVISTAS Y COMUNICACIÓN PERSONAL**
- FORTUN Julia, (1973), Suriki, Ed. MID, 1ra. edición, 22 p.
- MAAR, A. (1971), Manual de Piscicultura en el Centro de Africa Oriental, FAO, 1ra. edición, 161 p.
- MACA - CDP, (1990), Estadística e Información Pesquera de Bolivia 1980 - 1989, 1ra. edición, 43 p.
- ORLOVE B. (1993), Aspectos Sociales y Económicos de la Pesca, Ed. ORSTOM - Hisbol, 1ra. edición, 584 p.
- SARMIENTO, J. (1987), Sinopsis Biológica de las Principales Especies Icticas del Lago Titicaca, OLDEPESCA, 1ra. edición, 173 p.
- VILWOCK, W. (1983), El Género *Orestias* u su Evolución en el Altiplano Boliviano del Perú y Bolivia (Informe final IX CLAZ PERU), 8 p.

CAUSAS DE LA DEFORESTACION EN LOS ANDES UNA RESEÑA HISTORICA EN COCHABAMBA, BOLIVIA

Michel Schlaifer

Presentado al XIII Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas (México, 1993)

RESUMEN

Este trabajo presenta una reconstitución técnica, histórica y socio-cultural de la vegetación andina en las zonas altas de Cochabamba (Bolivia), en base a observaciones de campo, conversaciones con los campesinos y una amplia revisión bibliográfica.

El análisis de los modos de utilización del espacio, y de los recursos naturales, por las sociedades que se han sucedido en el tiempo permite encontrar causas del proceso de degradación del medio ambiente y de la deforestación tan alarmantes en esta zona de los Andes. Este conocimiento es básico para llevar adelante propuestas, técnicas y sociales, con la participación de las comunidades campesinas.

EL CAMPESINADO COCHABAMBINO Y LA DEFORESTACION

1) LA ZONA DE ESTUDIO

El Departamento de Cochabamba comprende tres zonas ecológicas muy distintas: los valles interandinos y mesotérmicos se extienden entre 2000 y 2600 m.s.n.m., la puna o zonas de pendientes más o menos regulares, fuertes y erosionadas de los 2600 hasta arriba de los 4000 m.s.n.m. y el trópico (ver anexo 1). El presente texto se concentra en las zonas de puna y de valles interandinos de Cochabamba, donde existe una actividad humana muy antigua y donde el proceso de degradación del medio ambiente, y en particular de deforestación, aunque siempre citado, no ha sido estudiado con mucha profundidad.

Los valles y la puna concentran la mayoría de la población tanto rural como urbana. Según el último censo (1992), Cochabamba cuenta con 1,1 millón de habitantes, de los cuales 51% es rural. La población rural, básicamente quechua, vive en las laderas empinadas y erosionadas de las cordilleras, o en los suelos superficiales, erosionados y secos de los valles, bajo climas muy rigurosos. Los terrenos con riesgo en las llanuras están concentrados en las manos de unas pocas familias, descendientes de los hacendados. Esta estructura agraria antigua se mantiene

a pesar de la revolución social de 1952 y de la reforma agraria que ha sucedido a partir de 1953, y que ha sido bastante fuerte en Cochabamba, en comparación a otras zonas del país.

La población urbana está concentrada en unas pocas ciudades y en unos pueblos rurales, ubicados en las planicies. Una fuerte ola de migración temporal del campo cochabambino, y definitiva de otras áreas rurales del país, a la ciudad de Cochabamba está aumentando la población marginal y más pobre.

Según el Instituto Nacional de Estadística, en 1984 el promedio de la superficie de las unidades agropecuarias en Cochabamba era solamente de 2,88 has. Esta cifra no refleja además la repartición muy irregular de la tenencia de la tierra entre los grandes propietarios, los pequeños productores y los agricultores sin tierra. A nivel del país, un estudio de 1987 realizado por CEDLA menciona que desde la reforma agraria, de los 36 millones de hectáreas cultivables en Bolivia, 32 millones pertenecen a 40.000 empresarios privados que cultivan anualmente tan solo 0,2% de esta superficie y producen 20% de los alimentos de consumo nacional; 4 millones pertenecen a 330.000 campesinos minifundistas que trabajan anualmente 30% de sus tierras y producen 70% de los alimentos consumidos por los bolivianos.

El sistema de vida tradicional de la población quechua ha sido el "ayllu". Agrupa las personas sobre la base de sus lazos familiares y para la consecución de unos objetivos comunes, principalmente la explotación de los recursos naturales para la producción agropecuaria en tierras comunes e individuales.

Además, existen relaciones extra-familiares de reciprocidad, como estrategias de gestión y de complementariedad de la mano de obra requerida para ciertos tipos de trabajos.

Aunque la noción del "ayllu" se haya ampliado por los fenómenos de migración o de cambios en la estructura social, sigue siendo vigente, en parte, en las comunidades campesinas de hoy. La toma de responsabilidades, de los cargos cotidianos o festivos y la representatividad hacia afuera del "ayllu" es rotativa y se reparte regularmente entre los hombres activos de la comunidad.

Sin embargo, el titular de los cargos no es tanto el individuo sino la unidad familiar a la cual pertenece. Las mujeres no tienen un papel visible en la toma de decisiones comunales. Ellas asumen la responsabilidad de la administración de la economía familiar. Sin embargo, el papel de las mujeres está en proceso de cambio por la generalización de la migración temporal de los hombres. Durante estos periodos, ellas rempazan a su esposo en sus tareas productivas, de representación y de administración.

Los "ayllus" antiguos manejaban estrategias muy elaboradas y complejas de alianzas, de colonias, de migración temporal, para tener acceso a diferentes pisos ecológicos, con el fin de completar su producción (Murra 1975, 1976). Estas estrategias de control de varios pisos

ecológicos han sido modificadas por los "aportes" de la modernidad como la repartición de las tierras fruto de la reforma agraria y por fenómenos sociales (aumento demográfico o pérdida de las estructuras organizativas). Esto hasta el punto de que en ciertas zonas han desaparecido

2) LOS CAMPESINOS Y EL BOSQUE.

Tanto en los valles cochabambinos como en las alturas han existido desde tiempos remotos dos formas de presencia de los árboles: los bosques (una forestación masiva) y los árboles repartidos cerca de las casas, de las parcelas agrícolas (una arborización más dispersa). Aunque los proyectos de desarrollo forestal no lo reflexionan lo suficiente, existe una cultura forestal andina en el campesinado cochabambino.

Los campesinos, tanto los ancianos como las mujeres y los más jóvenes, conocen muy bien las especies nativas existentes en su terruño. No solamente saben reconocerlas, identificarlas por su nombre quechua. Conocen también sus requerimientos ecológicos, edafológicos, en qué lugar se pueden encontrar. Dominan los usos que se les puede dar, según un conocimiento empírico de las propiedades físico-mecánicas de la madera de las diversas especies. Estos usos no se restringen a los promovidos por los proyectos de visión occidental, es decir madera para muebles y leña, sino que consideran todas las utilidades tradicionales, "no clásicas" como forraje, frutos, medicamentos, sombra, herramienta agrícola, construcción, aporte de materia orgánica, delimitación de las parcelas, consolidación de la tenencia de la tierra, efectos sobre el micro-clima, el suelo, la fauna y los aspectos estéticos del paisaje. Utilizan todas las partes del árbol: las raíces, el tronco, las ramas, las hojas, las flores, los frutos.

Muy a menudo, se afirma que los campesinos no tienen una visión al futuro, una capacidad de planificación; que no se preocupan por la degradación del medio ambiente; que no se dan cuenta de la erosión. Al contrario, las salidas al campo y las conversaciones directas con los campesinos de Cochabamba permiten decir que los campesinos cochabambinos son muy concientes de la deforestación y de la degradación general del medio ambiente, ya que la viven cada día, al buscar leña, forraje para su ganado, al vivir la erosión en sus chacras, la disminución de la fertilidad de sus suelos y la escasez del agua de riego. Si no actúan para luchar contra estas degradaciones, no es por descuido o falta de conciencia, es porque tienen que vivir cada día y que no tienen alternativas técnicas, económicas, ecológicas o sociales.

Un otro elemento importante a considerar es el hecho de que la reforestación ha sido impuesta en el pasado, por los españoles y luego los propietarios de las minas privadas. Estaba ligada al "tributo", al trabajo obligatorio de las minas, parte del sistema de impuestos recuperado de los Incas por los Conquistadores y utilizados desde este momento para explotar las fuerzas del campesinado. A pesar de estos antecedentes sombríos, los campesinos actualmente han visto sus intereses en la actividad forestal. Demuestran sus intereses en programas de reforestación

cuando son bien diseñados, participativos, sustentados por un buen sistema de extensión y aportan algo a las comunidades.

IMAGENES DEL PASADO: UN POCO DE HISTORIA PARA ENTENDER EL PRESENTE

Cuando uno observa las cordilleras andinas, cuando charlamos con los ancianos en una comunidad del campo cochabambino, surge una constante interrogación: ¿Cómo eran estas cordilleras hace años? ¿Había árboles? ¿Por qué aparecen ahora tan peladas? Los ancianos nos contestan que sí, que había árboles en los cerros donde iban, niños pastores, a cuidar los animales; observamos huellas de una antigua presencia de la selva representada por los bosques relictos de Kewiña (*Polylepis* sp), la chillca (*Baccharis* sp), la thola (*Baccharis* sp), el mutuy (*Cassia hookeriana*) o el molle (*Schinus molle*) (Ver anexo 2).

Los investigadores de diversas disciplinas, que han trabajado sobre la zona y los periodos pre-incaicos, incaico y de la Colonia, mencionan la presencia desde épocas muy antiguas de recursos leñosos en la cordillera de los Andes. Principalmente por las condiciones ecológicas y sociales, existen matices entre el trópico, la zona de los valles interandinos y la zona de altura (la puna). Insisten sobre la diversidad de situaciones, basada en las realidades ecológicas, especialmente las diferencias entre las vertientes andinas "abrigadas" y secas, y los frentes húmedos de la vertiente amazónica. Apuntan sobre la riqueza de un "mosaico de facetas ecológicas" andinas que genera una gran variabilidad en los climas, los paisajes, la vegetación y en el uso del espacio desde las primeras sociedades pre-históricas (Dollfus y Lavalée 1973, Dollfus 1981).

Murra (1975) desarrolla su teoría del control de un máximo de pisos ecológicos, repartidos en lo que Brush (1977 y 1982) llama modelo espacial de control vertical de tipo "compacto", "de archipiélagos" o "extendido" (Ver anexo 3). Aparece como una estrategia andina muy antigua de complementariedad y de trueque mediante la instalación de "mitimaes", colonos permanentes, o con las "mitas", viajes anuales, como parte del tributo a la comunidad. Murra (1975) revela también la explotación de la leña y de los otros productos de los árboles (madera, frutos, medicinas, taninos) en las alturas, desde antes del Imperio Inca.

Los exploradores del siglo VXIII y del inicio del XIX, (Haenke [1798] 1909, d'Orbigny [1844] 1958, La Contamine o Wiener in Díaz 1971), no describen solamente la riqueza vegetal de las tierras tropicales, sino insisten también sobre la presencia de árboles y arbustos en las tierras altas. D'Orbigny en 1830 ([1844], 1958), en su viaje "Viaje a la América Meridional", parece referirse a la Kewiña (*Polylepis* sp): "Vi también, en una de las quebradas que atravesé, un gran arbusto, que volví a encontrar más tarde en forma de gran árbol en las montañas de Cochabamba. Es notable por las numerosas capas como de papel y satinadas que componen su corteza". También Alcides d'Orbigny llama la atención del poder público y de los bolivianos sobre el grave problema de los incendios forestales.

La antigua utilización agropecuaria que se da a estas zonas, el comportamiento pionero, colonizador de espacios abiertos, de varias especies andinas nos hace pensar que no existen bosques continuos; más bien tenemos un paisaje con bosquetes y árboles dispersos, siguiendo una fluctuación dinámica entre la frontera agrícola y selvática, según el ciclo de uso agropecuario: desmonte al abrir la parcela después del descanso, rebrotes reducidos por el ganado, después de la cosecha y regeneración natural fuerte durante los años de descanso.

Los testimonios campesinos y las observaciones actuales comprueban esta visión: los campesinos siguen conservando algunas especies leñosas interesantes, como la thola (*Baccharis* sp), al abrir sus "chacras" o parcelas de cultivo. Los bosques relictos representan manchas pequeñas y diseminadas y se encuentran en los lugares más difíciles de acceso, en quebradas, en las partes altas.

El famoso dibujo de Santa Cruz Pachacuti Yamqui ([1613], 1968) que aparecía en un muro del Templo del Sol del Cuzco, analizado por muchos famosos investigadores da una representación del mundo en los tiempos del Imperio Inca (ver anexo 4). Muestra un árbol al lado de varios elementos simbólicos en una repartición dualista y cuatripartita: arriba-abajo y masculino-femenino.

El árbol, está asociado a lo femenino, con la luna, el invierno, la mujer y a la parte de abajo, con la "madre laguna" -u océano- y la oscuridad. Dicho árbol se llama "mallqui", palabra quechua para referirse al cultivo de los árboles, en oposición a "sacha" que significa árbol silvestre. Además, "mallqui" significa también antepasados o momias (Zuidema 1973, Earls 1978, Urbano 1981, Sherbondy 1986, Ansión 1986, Wachtel 1990).

Así vemos la importancia del árbol en la visión del ciclo de la vida de la sociedad andina: las raíces del árbol simbolizan los antepasados en el mundo de abajo (*Hurin Pacha*), los frutos representan los hijos y el linaje del "ayllu", o núcleo familiar inicial de una comunidad, en el mundo actual ("*Kay Pacha*") y las ramas significan un enlace con el mundo de arriba y los dioses del cielo ("*Hanan Pacha*").

El hecho de que se distinguen palabras diferentes para nombrar dos "estados" de árboles, el silvestre y el cultivado, el "sacha" y el "mallqui", nos hace pensar que desde hace muchos años se utilizan tanto el recurso boscoso "salvaje", en los cerros, como los árboles domesticados, cultivados seguramente cerca de las casas, en los pueblos.

La pintura de "La Coronación de la Virgen", por un pintor anónimo del siglo VXII, presentada en la Casa de la Moneda en Potosí, muestra el estado ecológico del Cerro Rico antes de su explotación minera. La presencia de árboles, probablemente *Kewiña* (*Polylepis* sp), con árboles más pequeños abajo (se podría interpretar como su regeneración natural) es muy nítida, además de la representación de una fauna importante y de fuentes de agua. La asimilación de

la Virgen al Cerro Rico, como símbolo de la Pachamama o Madre Tierra, participa del proceso de mestizaje por la presencia de los elementos cristianos.

Estos dibujos, donde los recursos naturales, y los árboles en particular, tienen una gran importancia, demuestran que existen una simbología y una mitología basadas en los árboles, los arbustos y los bosques. Indirectamente, es una prueba más de la presencia de estas plantas leñosas en tiempos antiguos. Refuerzan también las tesis de varios autores que hablan de un "ecodesarrollo" de las culturas precolombinas al referirse a la interrogación de elementos de índole ecológica en el proceso de desarrollo económico y social (Earls 1991).

Sintetizando, aparece así, en lugar de los cerros pelados de hoy, un paisaje forestal en las partes altas de los cerros y en los valles, con especies leñosas perennes, agrupadas en pequeños bosques en los terrenos marginales o de colonización forestal reciente, pero también árboles y arbustos aislados en todo el espacio utilizado, en las laderas y a proximidad de las casas. Pues, nuestra visión forestal, siempre en un conjunto de árboles, resulta modificada; el bosque no debe ocultar el árbol.

El árbol sea aislado, asociado al ganado o combinado con la agricultura es un recurso que se considera de suma importancia. Igualmente, los árboles de diferentes especies, agrupados en asociaciones vegetales (los bosques) constituyen una fuente bien conocida y valorada de abastecimiento en los diversos productos necesarios a la vida doméstica de las familias y de las sociedades.

3) LAS CAUSAS DE LA DEFORESTACION.

Ahora cabe preguntarse ¿por qué ha desaparecido este sistema forestal y agroforestal, esta arborización? y ¿cuándo? Ansión (1986) dice que la deforestación empezó hace más de 3000 años, pero tenemos que precisar esta afirmación. Para eso, procedemos a un recorrido de la historia de las sociedades andinas, con referencias especiales a Cochabamba para reconstituir el uso del espacio y de los recursos naturales por las sucesivas sociedades (Dollfus y Lavalée 1973, Dollfus 1981 pp 69-105, Usselmann 1987, de Morales 1990 pp 275-287, Solares 1990).

3.1) El tiempo antes de la Independencia.

Según los estudios arqueológicos realizados en varias partes de los Andes y en Cochabamba (Vila Vila, Matarani, Cliza, Mizque o Quillacollo), la presencia del hombre en los Andes puede ser fechada en unos 20.000 años A.C. Dollfus y Lavalée (1973), citando Davis, hacen referencia a un cráneo descubierto en Ecuador, cerca de Otavalo, de una edad estimada a 28.000 años.

Unos 10.000 años A.C., los cazadores y recolectores viven hasta alturas elevadas (4.000-4.500 msnm) en un espacio mixto de praderas y árboles como la kiswara, la kewiña. Si parece

que no se evidencia la presencia de una cultura andina propia al valle de Cochabamba, es cierto que constituyó éste una zona de migraciones, de colonias de diversos núcleos alejados y de intercambios desde tiempos remotos y a lo largo de los siglos.

Los primeros agricultores sedentarios y pastores nómadas aparecen después del último período glacial (8.000 a 5.000 años antes de nuestra era), domesticando camélidos, cobayes y plantas, como los tubérculos silvestres o la quinua, pero sin desmontar el bosque: hay suficientemente espacio todavía. Los sitios más altos son utilizados durante la estación seca para la caza de llama o de cervidea mientras las zonas bajas están habitadas en época húmeda. Existe cierta migración temporal a la costa del Pacífico para aprovechar otros recursos, como en los campos de "lomas".

En los años 2.000 a 1.000 A.C., los progresos en los contenidos y técnicas agropecuarias, asociados al trabajo del cobre y al aumento de la población instalada en pueblos permanentes, provocan los primeros aclareos y las primeras quemas en los bosques y praderas andinos. Sin embargo, el ciclo de rotación es bastante largo para que la naturaleza pueda recuperarse. A este momento la agricultura itinerante basada en el desmonte, la quema, el cultivo y el descanso no destruye el medio ambiente.

En los años 700 de nuestra era, el complejo Wari-Tiahuanacu inicia su denominación cultural desde el Altiplano, cubriendo poco a poco la totalidad de la zona andina hasta el siglo XII. Sus aportes mayores son los mejoramientos de las plantas cultivadas y de los animales domésticos y una extensión del uso del bronce.

Durante el siglo XII, se reemplaza progresivamente por pequeños "estados" independientes conformados por agrupación de una multitud de comunidades agro-pastoriles. Están constituidas, en su mayoría, por sociedades pastoriles móviles, con colonias establecidas en otros ecosistemas productivos. Les permite así complementar su producción entre los fondos de las cuencas, las vertientes, las colonias marítimas y las estepas altiplánicas.

A la época del Imperio Inca (segunda mitad del siglo XV), la extensión del Tawantinsuyo, o Estado Inca, se produce en Cochabamba en dos fases (según el Instituto de Investigaciones Antropológicas y el Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón de Cochabamba, Pereira 1992). Una primera etapa es de carácter militar, con la construcción de la red caminera, de la fortaleza de Incallajta, para defender las comunidades de "mitimaes" contra las invasiones de las tribus Chiriguanas (Solares 1990) y la otra, de integración económica, mediante la producción intensa de maíz en el valle. Además, el uso del espacio intensifica con un manejo muy elaborado de aguas, mediante la construcción de canales de riego, a través de técnica de arado y de estrategias agrícolas intensivas utilizando la "chaquitacla" o azadón andino (Bourliand y al.1986). En algunas regiones andinas, realizan obras de conservación del suelo, como las terrazas o andenes.

Aunque ciertos autores califiquen la producción agrícola inca de "agricultura intensiva y sostenible" (Rist 1991), y a pesar de que se hable del "ecodesarrollo" inca (Earls 1991), la degradación se hace a su vez más impactante en esta época como mediante el sobrepastoreo provocado durante el desplazamiento de millares de cabezas de llamas (las recuas del Inca), para transportar los productos de las cosechas agrícolas de un lado del imperio al otro y durante los viajes de los ejércitos para extender la "paz incaica".

Con la Conquista española (1530) se amplifican las situaciones belicosas y llegan nuevas enfermedades al Alto Perú. La población disminuye por las epidemias, por las batallas y por la excesiva presión sobre la mano de obra, ligado al sistema de encomienda, hasta que se habla de la época del hombre escaso (Wachtel 1990). Pero las degradaciones sobre el medio ambiente no disminuyen.

Efectivamente, las modalidades de ubicación de la población rural en reducciones, encomiendas y haciendas hacen que se concentren las acciones humanas de explotación del espacio en zonas más reducidas pero de uso más intenso. Se pierde, en parte, el control de la verticalidad y la producción complementaria de distintos pisos altitudinales. Cochabamba, por su parte, se convierte en un centro de producción de maíz y de trigo para alimentar a los mineros del Altiplano y de la Cordillera.

En el siglo XVI, los primeros españoles llegan a Cochabamba, atraídos por las posibilidades ganaderas, el potencial maicero y por las condiciones propicias para desarrollar nuevos cultivos (cereales, frutales, viñedos o hortalizas) y prácticas agrícolas europeas extensivas. La gran cantidad de tierras abandonadas, como consecuencia de la caída del Inca y la desagregación de las colonias de "mitimaes", facilita su instalación (Urquidi 1949, Solares 1990).

En 1571, al momento de la fundación de la Villa de Oropeza en el lugar llamado Kanata, la futura ciudad de Cochabamba, queda todavía algo de la abundante vegetación del valle. Cadima (1949) señala un lugar, en aquella época, "rodeado por la espesura de grandes bosques de árboles gigantes". Según Goitia (1992) la kewiña (*Polylepis* sp), el cedro (*Cedrela odorata*) y el pino de monte (*Podocarpus* sp) son las especies arbóreas más comunes en la cordillera de Cochabamba en esa época.

De acuerdo a los trabajos de Urquidi (1954) y luego los de Cárdenas (1969 y 1989), la flora de Cochabamba es muy diversa y abundante: son también presentes el soto (*Schinopsis* sp), el quebracho (*Aspidosperma quebrachoblanco*), el algarrobo (*Prosopis* sp) el aliso (*Alnus acuminata*), la jarca (*Acacia visco*), el jacarandá (*Jacaranda mimosifolia*), el nogal (*Juglans* sp), el molle (*Schinus molle*), el ceibo (*Erythrina* sp), la quini (*Acacia macrantha*), la chillca (*Baccharis* sp), la tara (*Coultéria tinctoria*), la chacatea (*Dodonea viscosa*), la muña (*Satureja boliviana*), el saúco (*Sambucus peruviana*), la retama (*Spartium junceum*) introducida por los

españoles, etc.; cerca del Altiplano existen grandes extensiones de tholas (*Baccharis* sp) y la yareta (*Azorella* sp) crece en las zonas húmedas de los bofedales.

El proceso de ampliación de los terrenos agrícolas por los colonos campesinos españoles (Lizarraga [1608], 1968) y por los campesinos indígenas de manera permanente, aumenta la deforestación en zonas frágiles (Tihay 1978, citado por Dollfus 1981). Este proceso continúa durante muchos años. Al margen del desarrollo agrícola y urbano, los indígenas son desplazados hacia tierras de mala calidad, como regiones de fuerte pendiente, lo que aumenta el fenómeno de erosión, mientras las mejores tierras deforestadas se reservan para las haciendas. En la segunda mitad del siglo XVIII, la escasez de tierra para la población autóctona toma proporciones excesivas: más de la tercera parte carece de parcelas de cultivo (Wachtel 1990). En estas circunstancias de aumento poblacional, la fuerte presión sobre la tierra y los recursos naturales conlleva la agravación de todo tipo de sobre-explotación y de degradación del medio ambiente.

Algunos autores argumentan que, además de la expansión de la frontera agrícola, el crecimiento demográfico en años posteriores a la Conquista provoca un incremento del consumo de madera y de leña. Cobo ([1653], 1956) afirma que “se quema más leña en un día en casa de un Español, que en un mes en casa de un Indio”.

El modo de alimentación es la razón principal: los españoles cocinan varias veces al día cuando los indígenas tienen la costumbre de cocinar una sola vez en la mañana para todo el día y de comer frío después, la cual sigue siendo parte de las actuales estrategias campesinas de adecuación a la escasez de recursos leñosos. Dickinson (1969) y Bouchard (1976) (Ver van Dam 1986), explican como el fenómeno de las reducciones y la creación de nuevos pueblos introducen un tipo de arquitectura colonial más consumidor de madera, especialmente para los techos de tejas más pesados, la construcción de un segundo piso, de las puertas y la costumbre española de usar muebles.

Hasta ahora, en zonas con pocos recursos leñosos, se observa la construcción de tipos de casas diferentes: redondas, con techo de paja, con una sola puerta y casi sin aperturas. Parece que las pocas especies nativas que respondían a los criterios técnicos de grosor, largo y resistencia eran el aliso (*Alnus acuminata*), el quebracho (*Schinopsis* sp) y el cedro (*Cedrela odorata*). Después, los españoles introducen el sauce (*Salix* sp), en consideración a las buenas propiedades de su madera. Así, también, se puede explicar la introducción del eucalipto en los Andes durante la segunda mitad del siglo XIX (Ovando G., 1982).

Los cambios de especies y de técnicas en la ganadería (aparición de los bovinos, ovinos, porcinos y équidos europeos) y en la agricultura (introducción de ciertos cereales, de prácticas agrícolas extensivas), la apertura de redes de caminos de herradura y de algunas carreteras modifican profundamente los paisajes: cambios o alteraciones en la composición florística, por

el consumo vegetal y el pisoteo del ganado ungalado; destrucción del sistema radicular de los vegetales; degradación de los bosques; retroceso de la franja boscosa pionera, causado por la extensión de los terrenos de cultivos; reducción del período de descanso, que disminuye la fertilidad y la capacidad de recuperación de los suelos; grandes superficies de tierras empinadas desnudas de toda protección y erosionadas (Budowski 1968, Ellenberg 1981, Dollfus 1981, Guillet 1985, de Morales 1990).

La actividad minera ha desempeñado un cierto papel, aunque más reducido de lo que se pretende, en el proceso de deforestación de la zona andina. A pesar de haber existido un gran número de minas dispersas en todos los Andes, muchas fueron explotadas por un tiempo muy corto (Dalence [1848] 1975). A fines del siglo XVI y durante el siglo XVII, el polo minero más importante de América es Potosí, creando así el primer gran "complejo" minero de los tiempos modernos (Dollfus 1981).

En la periferia, existen otras minas en explotación, pero con una actividad más reducida. En Cochabamba, podemos mencionar las minas que explotan plomo, plata, oro y wolfram. En estas épocas, el transporte se hace a lomo de animal o con la fuerza humana. En este contexto, no se cargan productos pesados y voluminosos como la leña, por lo menos no en cantidades "industriales", ni sobre distancias muy largas. La madera y la leña utilizadas en las minas provienen de sus alrededores inmediatos.

El combustible probablemente más usado para la fundición de los minerales es la "takia" o estiércol de llama, posiblemente por su alto valor calorífico en zonas de alturas con poco oxígeno y su fácil acopio (Gade 1975, citado por van Dam 1986, Price 1981, Roël 1970, Dollfus 1981, Tandeter 1978, Troll 1980).

Finalmente, podemos rescatar el hecho de que si las minas han tenido cierta influencia en la degradación del medio ambiente (aprovechamiento de vigas para el apuntalamiento de las galerías; sobrepastoreo causado por la llegada de una multitud de animales de carga; pérdida del abono natural, la takia, con su consecuente baja de la fertilidad de los suelos; humos contaminantes, afectando al crecimiento de la vegetación; etc.), ésta ha sido de fuerte intensidad mayormente en Potosí y principalmente localizada en círculos concéntricos alrededor de los diferentes centros mineros. Esto no puede explicar la deforestación a gran escala que ha modificado el paisaje andino hasta a grandes distancias de los polos de actividad minera.

Lo mismo ocurre con la aparición de algunas industrias coloniales puntuales, como las vidrierías, las panaderías, los ingenios azucareros en los valles mesotérmicos y la construcción de barcos en las costas: estas actividades son muy puntuales, concentradas, y además muchas veces alejadas de los recursos leñosos serranos.

3.2) El panorama después de la Guerra de la Independencia.

Cuando la Independencia, en 1825, la situación heredada se revela muy sombría: minas abandonadas por la caída de los precios de los minerales en el mercado internacional, producción agrícola tan insuficiente que se debe importar alimentos básicos, medios de producción (tierra, mano de obra) agotados.

En lo que se refiere a la naturaleza cochabambina, el panorama no es más alentador: desbordes del río Rocha, debidos a su régimen de torrentera irregular, erosión hídrica de la cordillera del Tunari, erradicación de la vegetación natural y destrucción de los bosques. Augusto de Ugarte (1883, 1884) denuncia los “bárbaros desmontes operados en vasta escala” y el “despilfarro de madera” del fin del siglo pasado. El fuerte crecimiento de la industria ligada al trabajo de la madera como carpinterías, aserraderos o carboneros y de las actividades consumidoras de leña como panaderías, caleras, yeserías, chicherías y ladrilleras coincide bien con esta tendencia y refleja el aumento del consumo de los recursos leñosos para usos domésticos.

Y no se hace nada, o casi: la Ordenanza del H. Concejo Municipal “Alineación de edificios y plantaciones de árboles” de 1889 habla solamente de los jardines y espacios urbanos a ser plantados con especies ornamentales. La degradación sigue a gran escala y llega a la ciudad mediante los desbordes de ríos o el cambio de clima. En 1918, el Presidente del H. Concejo Municipal de Cochabamba, Ramón Rivero, intenta concientizar la población urbana y rural para que se deje de quemar pastizales y bosques y de cortar árboles en las orillas de los ríos y en los cerros.

Al final del siglo XIX y durante el siglo XX, la construcción de los ferrocarriles, que va a trastornar la vida económica nacional y cochabambina en especial, pero también dinamizarla, consiste igualmente en un gran consumo de madera. Para los durmientes se necesita una madera de calidad tecnológica muy particular: dureza, densidad, resistencia a la podredumbre y a la cizalladura. Así, son solamente algunas pocas que se utilizan para este fin. Los primeros durmientes son importados, pero después, son fabricados a nivel nacional.

Aunque no se tienen datos sobre las cantidades de durmientes utilizadas en la construcción de los primeros ferrocarriles, ni sobre las cantidades de combustible gastadas así, las fuentes de abastecimiento en leña resultan finalmente muy circunscritas en comparación a la extensión total de la cordillera. Además, las primeras locomotoras funcionan con leña, las siguientes con carbón mineral como vegetal: la tala de todo tipo de leñosos se intensifica para las máquinas representando el “progreso”.

Otra causa de deforestación, quizás a nivel de Cochabamba únicamente, reside en el proceso de fabricación de la chicha. “Antes de la Conquista Española, parece que esta bebida se la ha utilizado sólo en ciertas ceremonias religiosas sin haber llegado los indios a la adicción alarmante que se notó durante la Colonia”, recuerda Cárdenas (1989).

Rechazada por los que la consideran una costumbre degradante, venerada por otros porque es considerada como un elemento esencial de la cultura de la "llajta", la chicha es siempre fuente de polémicas (Viedma [1788] 1968, d'Orbigny [1844] 1958, Luis de Orleans Y Braganza 1908, Solares 1990, pp 268-298). Sin embargo, todos reconocen su contribución a la economía de Cochabamba y del país. Sotomayor Valdés (1874) menciona la existencia en la República de 5.013 chicherías y 684 alambiques en 1846, cuando se registra solamente unas 448 carpinterías, es decir 11 chicherías para cada carpintería.

En 1986, según el diagnóstico forestal de Cochabamba, en el departamento la repartición era de unas 50 carpinterías para 600 chicherías, es decir una carpintería para 12 chicherías. La fabricación de la chicha implica una "prolongada cocción que duraba la noche del primer día y todo el segundo día" (Cárdenas 1989). El consumo de leña o de carbón resulta ser elevado, además de utilizar fogones de barro de cuatro ollas, con mucha pérdida de calor. En el Diagnóstico Forestal del Departamento de Cochabamba (1986), se estima en 5.5 toneladas métricas (TM) el consumo mensual de leña en una chichería. Tomando en cuenta los 600 productores de chicha afiliados a la Asociación Departamental de Productores de Chicha en 1986, llegamos a un consumo de 39.600 TM por año, lo que representa casi el 10% del consumo anual total de leña para Cochabamba.

La tenencia de la tierra tiene conexiones obvias con el uso de las tierras y la explotación de los recursos naturales. Ahora, encontramos situaciones en las cuales el uso del bosque depende de una decisión comunal: nadie puede cortar un árbol sin autorización de los dirigentes o sin consulta de la asamblea comunal. Pero, las actividades de cultivo y de pastoreo, debajo del bosque, son atribuciones individuales o familiares, a veces después de un acuerdo general de parte del conjunto de la comunidad. Las responsabilidades de toma de decisiones a diferentes niveles pueden provocar rupturas, desequilibrios ecológicos, comportamientos pasivos, porque el interés personal se sobrepone y predomina sobre el funcionamiento comunal.

Por ejemplo, en el bosque de chorojo en el departamento de Cochabamba, a pesar de una reglamentación comunal implícita, el bosque se muere de pie, por su edad avanzada, sin dejar que la abundante regeneración natural lo renueva. El pastoreo, la apertura de parcelas de cultivo repartidos entre todos los comunarios no permiten que las plantas descendientes de las semillas de los viejos árboles sobrevivan.

En la misma comunidad, en condiciones ambientales semejantes, un bosque particular presenta una buena repartición de árboles según clases de edades (regeneración, árboles jóvenes, adultos, en edad de explotación y en regeneración), un buen equilibrio ecológico, porque el dueño cuida su recurso y maneja bajo un sistema de rotación sus predios de su recurso y maneja bajo un sistema de rotación sus predios de pastoreo, de cultivos agrícolas y su bosque. Casos concretos de la existencia de esta relación directa entre la forma de tenencia del terreno, el

cuidado o la explotación de los recursos naturales y la dinámica de su cobertura vegetal se observan en numerosas comunidades campesinas de Cochabamba.

La historia de América Latina, y de Bolivia en particular, está llena de guerras, rebeliones, insurrecciones, revoluciones y otras batallas militares. Estos eventos tienen también sus consecuencias sobre el medio ambiente. Ya hemos mencionado como el desplazamiento de las recuas del Inca conlleva el sobrepastoreo en las zonas atravesadas. Los ejércitos en movimiento utilizan sin ningún cuidado lo que existe, cortan todo lo que necesitan, saquean los recursos disponibles, provocan ejes de erosión dejan incendios detrás de sí.

4) CONCLUSIONES SOBRE LA DEFORESTACION.

Más que todo queremos insistir sobre tres causas esenciales de la deforestación andina, y en particular en el ámbito cochabambino:

- la dificultad del clima y las fluctuaciones históricas, periódicas y accidentales de las condiciones ecológicas de los valles interandinos y de las laderas empinadas de las cordilleras de Cochabamba: suelo, clima, complejidad del sistema montañoso andino, consecuencias sobre la vegetación, las actividades humanas agropecuarias,
- el aumento de la explotación, 1) con sus consecuencias directas: extensión de la frontera agrícola, también en terrenos abruptos; aumento del consumo de leña para la preparación de los alimentos y para la calefacción; uso de herramientas agrícolas; y 2) indirectas: escasez de tierras que implica un aumento de presión sobre los recursos existentes; nuevas necesidades como la arquitectura colonial; ampliación de los centros urbanos que crea una competencia con los espacios agrícolas; trazado de redes camineras, etc.,
- el incremento del número de animales por familias y por ayllu y la presencia de un ganado más depredador que los camélidos andinos y con una alta tasa de reproducción.

Aunque han podido tener un cierto impacto local (sobre todo la fabricación de la chicha en Cochabamba), las otras causas (mineras, industrias, ferrocarriles, chicherías y guerras) quedan más marginales, localizadas y secundarias. En cuanto a la problemática de la tenencia de la tierra y su relación con el uso de la tierra, en Cochabamba ha tenido muchas consecuencias.

Además de las causas técnicas e históricas presentadas, tenemos que considerar que el medio ecológico andino es muy difícil para la implantación y el crecimiento de la vegetación, autóctona como introducida. Según Ellenberg y Dollfus (1981), en los pisos correspondientes a los valles interandinos y a la puna de Cochabamba, la producción de biomasa sin intervención humana es inferior a dos toneladas por hectárea. Para comparar, en la selva tropical se estima a más de 30 t/ha. Eso demuestra la seriedad y la dificultad de las condiciones serranas ecológicas

andinas. Los cambios climáticos y las relativas sequías a lo largo de los años tampoco facilitan el crecimiento de la vegetación.

Así, diferenciamos dos tipos fundamentales de causas: las causas estructurales, que son continuas, permanentes, generales en los Andes, como los cambios climáticos a lo largo de los siglos, el aumento de la población y el crecimiento del rebaño de animales ligado al número de familias; y las causas coyunturales "accidentales", localizadas en el espacio o en el tiempo, como las campañas militares, la construcción de los ferrocarriles y la fabricación de la chicha. Las primeras explican en su continuidad la deforestación de la cordillera, a gran escala. Las segundas han participado puntualmente al fenómeno.

Sin embargo, en muchas situaciones, su acción ha sido determinante en la quiebra de un equilibrio precario existente en el uso de los recursos vegetales por la población local. Muchas veces, su papel, como elemento externo, ha provocado, aumentado o acelerado el momento y el tamaño de la ruptura del funcionamiento interno, provocando de manera irreversible un desequilibrio rápido y brutal en la explotación de los recursos (en el croquis siguiente, tratamos de esquematizar este divorcio brutal enmarcado en una evolución lenta).

LAS CAUSAS, ESTRUCTURALES O COYUNTURALES, DE LA DEFORESTACION Y SUS EFECTOS SOBRE LA BIOMASA

Fuente: Elaboración propia.

NOTAS

CAUSAS ESTRUCTURALES

- (1) Aumento paulatino del consumo de biomasa inducido por el incremento poblacional humano y animal. Pueden existir fluctuaciones demográficas, así como de la carga animal, según las regiones geográficas.
- (2) Llega a un "equilibrio" con la producción o la disponibilidad de recursos (biomasa), como la leña, la madera, el forraje, los frutos, etc. Este "equilibrio" se extiende sobre una duración más o menos larga.
- (3) Un desequilibrio empieza a crearse y a aumentar poco a poco, pero de manera exponencial (mismas razones que en (1): presión humana y carga animal).

CAUSAS COYUNTURALES ASOCIADAS

- (4) Una crisis, un "accidente" de duración variable, como una guerra, la explotación de las minas, el funcionamiento de industrias coloniales, la producción comercial de la chicha, la creación de una línea de ferrocarril y en el consumo de los productos de biomasa (leña en

particular). Rápidamente, la curva deja el punto de equilibrio, reflejando una fuerte presión sobre el eco-sistema, que puede ser reducida en el espacio.

(5) Después de un tiempo variable, según el período del “accidente”, la curva se restablece como en (2), pero a un nivel más alto de presión sobre la biomasa que el punto de equilibrio. El efecto del evento de crisis es un alejamiento más rápido y más amplio al punto de equilibrio, al cuál es ya imposible de volver.

(6) Misma tendencia que en (3). por las mismas razones, pero a un nivel mucho más elevado.

5) LOS ESFUERZOS DE REFORESTACION.

Al margen de la degradación ecológica presentada, se encuentran algunos intentos valiosos de reforestación en el campo, bajo la Colonia y hasta los primeros años de nuestro siglo. La primera legislación forestal prevista en 1574 por el Virrey del Perú, Francisco de Toledo, expresa la preocupación frente a la tala excesiva y escribe una reglamentación con multas elevadas con el fin de “poner orden en los montes y caminos”. Asimismo, nos llama la atención la experiencia de la parroquia de San Sebastián (Cuzco) en 1590, donde se plantan 2.400 kiswaras, chachomas, alisos y kewiñas (Sherbondy 1986). Las plantaciones significativas de eucaliptos en los Andes a partir de los años 1850 y en Cochabamba, a partir de 1930 (de Morales 1990), representan los primeros esfuerzos de gran escala.

En el entorno cochabambino, la declaración oficial del molle como “árbol símbolo de los valles interandinos” y la prohibición total de su corte tratan de ir en el mismo sentido de proteger la vegetación existente. Los intentos de reforestar la ladera suspendida sobre la ciudad de Cochabamba han provocado divergencias a propósito del Parque Nacional Tunari (Ovando S. 1992). En los años 1940, la cervecería Taquiña realiza la plantación de alrededor de 20 hectáreas y un particular, Don Juan Sandóval, planta unas 200 has. de eucaliptos a partir de 1942.

Hoy en día, existen muchos proyectos de reforestación en los países andinos. En Cochabamba, muchas entidades oficiales e instituciones de la sociedad civil integran la actividad forestal en sus objetivos y actividades de desarrollo.

Lo que falta es tomar más en cuenta la historia de la deforestación en estas áreas. El fenómeno de deforestación actual sigue siendo el fruto de las diferentes fuerzas que se han ejercitado. No existe una sola explicación de la desaparición de la cobertura vegetal, sino que múltiples elementos interactúan entre ellos, en unos sistemas complejos y dinámicos.

Desde el inicio del siglo XX, las causas de la pérdida de los bosques se han agudizado, ampliado a nuevas áreas e intensificado en las zonas ya afectadas. Si el efecto de las minas, de las guerras y de la construcción de los ferrocarriles ha desaparecido, las consecuencias de los cambios

climáticos, de la presión humana, del sobre-pastoreo, del comercio de la chicha, de la tenencia desigual de tierra y del sobre-uso de los recursos naturales se han intensificado en la mayoría de los sitios.

Además el fenómeno del consumo de carbon vegetal en las ciudades ha subido en forma acelerada desde el inicio del siglo XX. La competencia para la ocupación de terrenos de vocación agropecuaria por la extensión de las ciudades ha surgido recién y toma proporciones considerables.

BIBLIOGRAFIA

- Albó, X. 1986. Estado de la investigación en antropología social/cultural y en lingüística. in: Historia y evolución del movimiento popular. encuentro de estudios bolivianos. 15-24. Cochabamba: Portales, Ceres.
- Ansión, J. 1986. El árbol y el bosuqe en la sociedad andina. A modo de prólogo... Apuntes sobre la deforestación en la Sierra del Perú, C.E. van Dam. 119p. Lima: Proyecto FAO/Holanda/INFOR.
- Attali, J. 1991. 1492. 382p. Paris: Fayard.
- Barraclough, S. y Krishna G. 1990. The Social Dynamics of Deforestation in Developing Countries: Principal Issues and Research priorities. Discussion Paper No. 16. 42p. Geneva: UNRISD.
- Bataillon, C.; Deler, J.P. y Théry, H. (Sous la direction de Brunet, R.). 1991. Amérique latine. Géographie Universelle. 480p. Paris: Hachette/reclus.
- Bouchard, J.F. 1976. Charpentes inca et modernes: observations et réflexions. Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos. Tomo IV, No. 3-4. Lima.
- Bourliaud, J.; Réau, R.; Morton, P. y Hervé, D. 1986. Chaquitacla, stratégie de labour et intensification en agriculture andina. Techniques et cultures. No 7 (janvier-juin), 181-225. Paris.
- Brush, S. 1974. El lugar del hombre en el eco-sistema andino. Revista del Museo Nacional. 1974/40, 279-299. Lima.
- Brush, S. 1977 y 1982. Tipos de acceso a la verticalidad de los pisos altitudinales agrícolas de los Andes Centrales. in: Die tropischen Anden. (Lauer W., Erlenbach W. 1987). Geografische Rundschau. 39 (2).

- Budowski, G. 1986. La influencia humana en la vegetación natural de montañas tropicales americanas. in: Geo-ecología de las regiones montañosas de las Américas Tropicales. (Troll, C.) 157-162. Bonn: Ferd Dummlers Verlag.
- Cadima, J.J. 1949. Aquello que fue Kanata, donde se fundó la ciudad de Cochabamba en 1571. Cochabamba: El Imparcial No 4139 del 02/01/1949.
- Calogero, M.; Santoro, V.; Hidalgo, L.J. y Osorio, U.A. 1987. El estado Inka y los grupos étnicos en el sistema de riego de Socoroma. Revista Chungará. No. 19, 71-92. Arica: Universidad de Tarapacá.
- Cámara de Productores de Durmientes 1989. Valor socio-económico del quebracho. Sta Cruz: CPD. Cárdenas, M. 1969. Disertaciones botánicas y amenidades biológicas. 229p. Cochabamba: Los Amigos del Libro.
- Cárdenas, M. 1973. Memorias de un naturalista. Viajes por los Andes, La Plata, Los Estados Unidos y Europa. 442p. Cochabamba: Editorial Don Bosco.
- Cárdenas, M. 1989. Manual de plantas económicas de Bolivia. 2da. Edición. 333p. Cochabamba: Editorial Los Amigos del libro.
- Cobo, B. [1653], 1956. Historia del Nuevo Mundo. 439+515p. Madrid: Biblioteca de Autores españoles.
- Dalence, J.M. [1848], 1975. Bosquejo estadístico de Bolivia. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.
- Deler, J.P. 1992 a. Comunicaciones personales. Cochabamba.
- Deler, J.P. 1992 b. Curso de Ordenación rural y organización del espacio (Estudios de casos andinos). Cochabamba: PROFOR. No. publicado.
- Díaz, A.J. 1971. Expedicionarios y exploradores del suelo boliviano. 207+172p. La Paz: Ediciones Camarlinghi.
- Díaz, M.A. (Coordinador). 1986. Diagnóstico forestal del departamento de Cochabamba. 221p. Cochabamba:CORDECO-COTESU.
- Dickinson, J.C. 1969. The eucalyptus in the Sierra of Southern Perú. Annuals of the Associations of American Geographers. Vol 59, No. 2.
- Dollfus, O. y Lavallee, D. 1973. Ecología y ocupación del espacio en los Andes tropicales durante los últimos veinte milenios. Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos. Vo. II, No. 3, 75-92. Lima.

- Dollfus, O. 1981. El reto del espacio andino. Perú problema. 20. 141p. Lima: Instituto de Estudios peruanos.
- Dollfus, O. 1991. Territorios andinos: reto y memoria. 221p. Lima: IFEA-IEP.
- Earls, J. y Silverblatt I. 1978. La realidad física y social en la cosmología andina. Actas del XLII Congreso Internacional de los Americanistas. Congreso del Centenario. Vol IV, 299-325.
- Earls, J. 1991. Ecología y agronomía en los Andes. Serie Alternativas étnicas al desarrollo. 71-89. La Paz: HISBOL.
- Ellenberg, H. 1981. Desarrollar sin destruir. 55p. Cochabamba: Instituto de Ecología, UMSA y Centro Pedagógico y Cultural de Portales. Equipe des Cahiers (sous la direction de l'). 1981. Terrains vagues et terres promises. Les concepts de l'éco-développement et la pratique des géographes. 299p. Cahiers de l'Institut universitaire d'Etudes du Développement. Geneve: IUED-PUF.
- Francou, B. y Pizarro L. 1985. El Niño y la sequía en los Altos Andes Centrales: (Perú y Bolivia). Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos. Vol. XIV, No. 1-2, 1-18. Lima.
- Gade, D. 1975. Plants, man and the land in the Vilcanota Valley of Perú. 240p. La Haya: JUNK.
- Garcilaso de la Vega Inca. [1609], 1976. Comentarios reales de los Incas. Historia general del Perú. 275+317p. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Goitia, D. 1992. Comunicaciones personales. Cochabamba.
- Gordillo, J.M. 1989. El origen histórico del campesino en la región de Cochabamba (siglos XVI-XVIII). Estudios-UMSS. Año II No. 3. 6-12. Cochabamba: CEFOIN-UMSS.
- Grillo Fernández, E. 1989. Sociedad y naturaleza. Su relación en las culturas andinas y occidental moderna. Documentos de estudio No. 3. 24p. Lima: PRATEC.
- Guaman poma de Ayala, F. [1615], 1936. Nueva crónica y buen gobierno. 1179p. Paris.
- Guillet, D. 1985. Hacia una historia socio-económica de los bosques en los Andes Centrales del Perú. Boletín de Lima. Año 7, No 38. Lima.
- Haenke, T. [1798], 1909. Introducción a la historia natural de la provincia de Cochabamba. La Paz: Sociedad Geográfica.
- Laserna, r. 1984. Espacio y sociedad regional. (constitución y desarrollo del mercado interno en Cochabamba). 31-51. Cochabamba: Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social.

- Lizarraga, r. de. [1608]. 1968. Descripción breve de toda la tierra del Perú, tucumán, Río de la Plata y Chile. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- Morales, B. de, C. 1990. Bolivia: medio ambiente y ecología aplicada. 318p. La Paz: Instituto de ecología UMSA. pp 318.
- Morlon, P. 1987. Del clima a la comercialización: un riesgo puede ocultar otro. Ejemplos sobre el Altiplano peruano. Agricultura y Sociedad. No 45 (Octubre-Diciembre 1987), 133-182. Madrid.
- Morlon, P. 1991. Variations climatiques et agriculture sur l'Altiplano du lac Titicaca (Pérou-Bolivie): Une approche préliminaire. La Météorologie. No 39 (octobre 1991), 10-29. Paris.
- Morlon, P. (Coordinateur). 1992. Comprendre l'agriculture paysanne dans les Andes Centrales. Pérou, Bolivie. Paris: INRA.
- Morlon, P.; Orlove, B. y Higon, A. 1982. Tecnologías agrícolas tradicionales en los Andes Centrales: perspectivas para el desarrollo. 104p. Lima: UNESCO/PNUD/COFIDE.
- Murra, J.V. 1975. Formaciones económicas y políticas del mundo andino. 339p. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Murra, J.V. 1976. Los límites y las limitaciones del "Archipiélago vertical" en los Andes. Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige, S.J. Santiago. 75-79. La Paz.
- d'Orbigny, A.D. [1844], 1958. Viaje a la América Meridional. Viajes y viajeros. Viajes por América del Sur. Tomo 3. 13-920. Madrid: Aguilar.
- Orleans y Braganza, L. 1908. Impresiones de viaje. Cochabamba: El Heraldo No 5239 y siguientes de Enero 1908.
- Orlíeb, L. y Macharé, J. 1989. Evolución climática al final del Cuaternario en las regiones costeras del Norte Peruano: breve reseña. Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos. Tomo VXIII, No 2, 143-160. Lima.
- Ovando, G. 1982. Breve bosquejo histórico de la madera en Bolivia: soluciones prácticas para evitar la desaparición de la madera. Ecología y recursos naturales en Bolivia. 3 al 8 de mayo 1982. 265-279. Cochabamba: Centro Portales.
- Ovando S, J.A. 1992. Viva la media luna cochabambina! (El Parque Nacional del Tunari). Hacia la abrogación de la ley No 1262 del 13 de Septiembre de 1991. 48p. La Paz: CEDOIN.
- Paz, L. 1919. Historia general del Alto Perú hoy Bolivia. 633+750p. Sucre. Imprenta "Bolivar".

- Pereira, D. 1992. Comunicaciones personales. Cochabamba.
- Posnansky, M. 1982. Los efectos sobre la ecología del Altiplano de la introducción de animales y cultivos por los españoles. *Ecología y recursos naturales en Bolivia*. 3 al 8 de mayo 1982. 13-22. Cochabamba: Centro portales.
- Price, L.W. 1981. *Mountains and man*. University of California Press.
- Reynel, r.C. y León, G.J. 1990. Árboles y arbustos andinos para agroforestería y conservación de suelos. Tomo 2: las especies. 396p. Lima: Proyecto FAO Holanda/DGFF.
- Rist, s. y San Martín J. 1991. Agroecología y saber campesino en la conservación de suelos. 17-26. Cochabamba: AGRUCO.
- Rivera, P.A. 1992. Los terratenientes de Cochabamba. 158p. Cochabamba: CERES FACES.
- Rivero, R. 1919. Resumen de la Memoria del Presidente del H. Consejo Municipal de 1918, Sr. Ramón Rivero. Cochabamba: El Heraldo No 8292 del 22/01/1919.
- Rodríguez, O.G. 1989. Economía campesina, mercado y crisis agraria (1880-1952). Notas para su estudio. *Estudios-UMSS*. Año II No.3, 13-34. Cochabamba: CEFOIN-UMSS.
- Roël, V. 1970. Historia social y económica de la colonia. Lima: Gráfica Labor.
- Santa Cruz Pachacuti Yamqui, Salcamayhua, J.de. [1613], 1968. Relación de antigüedades deste reyno del Perú. 281-319. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- Sherbondy, J.F. 1986. Mallki: ancestros y cultivo de árboles en los Andes. Documento de trabajo No.5. 24p. Lima: Proyecto FAO/Holanda/INFOR.
- Solares, S.H. 1990. Historia, espacio y sociedad. Cochabamba 1550-1950: formación, crisis y desarrollo de su proceso urbano. 416p.+anexos. Cochabamba: H.Alcaldía Municipal, Centro de Investigación y Desarrollo Regional y Instituto de Investigaciones de Arquitectura. pp 416 + anexos.
- Sotomayor Valdés, R. 1874. Estudio histórico de Bolivia bajo la administración del Jeneral D. José María de Achá. 551p. Santiago: Imprenta Andrés Bello.
- Tandeter, E. 1978. L'historigraphie coloniale des Andes: Les orientations de la recherche. (Note critique). 1197-1202. Paris: Annales ESC. 33o année, Nos. 5-6.
- Terrazas, W.U. 1983. La supervivencia de los bolivianos. La Paz: Sociedad Boliviana de Ecología.
- Tihay, J.P. 1978. L'organisation de l'espace dans les Andes Colombiennes. Paris.

- Toledo, F.de. [1572-1577], 1929. Ordenanza de don Francisco de Toledo. Madrid.
- Towle, M.A. 1961. The ethnobotany of Precolumbian Peru. Chicago: Harvard University.
- Toynbee, A.J. 1952. Estudio de la Historia. Compendio de los volúmenes I-VI por D.C. Somervell. 612p. Buenos Aires: Emecé editores.
- Troll, C. [1931]. 1980. Las culturas superiores andinas y el medio geográfico. Allpanchis. 1980/15. 3-55. Cusco.
- Ugarte, A. de. 1883. Estado del cielo en Cochabamba: la sequía. Cochabamba: El Heraldo del 03/01/1883 y del 18/01/1883.
- Ugarte, A. de. 1884. Estudio sobre el clima de Cochabamba. Cochabamba: 14 de septiembre No.91 del 11/12/1884.
- Urbano, E. 1981. Wiracocha y Ayar. Héroes y funciones en las sociedades andinas. Cuzco.
- Urquidi, G. 1954. Monografía del Departamento de Cochabamba. 366p. Cochabamba: Imprenta Tunari.
- Urquidi, J.M. 1949. El origen de la Noble Villa de Oropesa (Cochabamba). Fundada por el Capitán Gerónimo Osorio (1571). 275p. Cochabamba: Imprenta Universitaria.
- Usselman, P. 1987. Un acercamiento a las modificaciones del medio físico latinoamericano durante la colonización: consideraciones generales y algunos ejemplos en las Montañas Tropicales. Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos. Vol. XVI, No 3-4, 127-135. Lima.
- Utting, P. 1991. The social origins and impact of deforestation in Central America. Discussion Paper No 24. 45p. Geneva: UNRISD.
- Vavilov, N.I. 1951. Estudios sobre el origen de las plantas cultivadas. Buenos Aires: Acme Agency.
- Viedma, F. de. [1788], 1969. Descripción geográfica y estadística de la Provincia de Santa Cruz de la Sierra. Cochabamba: Editorial Los Amigos del Libro.
- Wachtel, N. 1971. La vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole. 395p. Paris: Galimard.
- Wachtel, N. 1990. Le retour des ancêtres. Les Indiens Urus de Bolivie. XXe-XVIe siècle. Essai d'histoire régressive. 689p. Paris: Galimard.
- Zuidema, R.T. 1973. La Parenté et le culte des ancêtres dans trois communautés péruviennes: un compte-rendu de 1622 par Hernández Príncipe. Signes et langages des Amériques: recherches amérindiennes au Québec. 3(1-2), 129-145. Montréal.

NACIONES Y PUEBLOS ORIGINARIOS, ECOLOGIA Y MEDIO AMBIENTE

CORDEOR

PRESENTACION

A invitación de la Dirección del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, la Corporación Regional de Desarrollo de Oruro, tiene el honor de participar en esta Reunión Anual de Etnología 1993, con el presente trabajo que no necesariamente constituye una ponencia a la temática del Seminario, sino un marco de reflexión sobre ella, a tiempo de fundamentar el desarrollo regional.

Son precisamente los eventos científicos como este, los que deben aportar al conocimiento de la realidad nacional y regional y los que deben constituirse en referente cuando se hace necesario regresar a la noción de desarrollo y explicitar los conceptos que le subyacen.

La opción previa, histórica y cultural de nuestras regiones y su interpretación, es la base de la clarificación de nuestros fundamentos técnicos a tiempo de pensar en el desarrollo rural sostenible, en un ámbito socio-espacial constituido por una malla cultural con una visión sistémica del tiempo y el espacio.

Por tanto, redefinir si es preciso el desarrollo rural en base a la percepción campesina, a su pensamiento y tecnología pero no como un simple dato, sino traducido en la participación del campesino que tiene el derecho ancestral sobre su territorio, en un ecosistema donde él es el verdadero actor de su transformación a partir de su propia realidad, la que no siempre coincide con la de los proyectos de desarrollo.

Para el presente documento se ha recurrido a una bibliografía sobre el tema, que corrobora el intenso cotejo valorativo del pensamiento de los pueblos originarios y el medio ambiente.

A partir de los referentes etnohistóricos, los modelos económicos, ancestral y occidental, que son disímiles entre sí, pero que sin embargo buscando su complementariedad permitan pensar también en el otro desarrollo, aunque recurriendo a las palabras de Miguel Altieri, tenemos que empezar a aclarar si estamos en favor de un desarrollo rural sostenible o por el desarrollo de la sostenibilidad en las áreas rurales.

MARCO DE REFERENCIA

El núcleo central de esta temática tiene estrecha relación con el problema principal y típico de los países que precisamente se constituyeron en los territorios donde florecieron altas culturas nativas; este problema es la pobreza, como efecto de un proceso que en diversos cortes históricos fueron configurando una triste paradoja: altas culturas ayer, hoy un conjunto de naciones con grandes grupos sociales y diversos grados de pobreza.

Esto es más trágico aún, si entendemos que pueblos originarios que alcanzaron una armónica relación con la naturaleza, como ninguna otra cultura tal como los pueblos andinos, que lograron el "milagro agrícola prehispánico", sean ahora los que engrosen las filas de los "pueblos pobres", o, como dice un informe del Fondo Internacional de Desarrollo Agrícola (FIDA, 1989), sean los pobres entre los pobres.

De qué manera está ligada la naturaleza andina a esta situación tan triste? ¿Las virtudes de la naturaleza andina se habrán transformado en defectos? y, en caso afirmativo, ¿de cuando data este vuelco?.

Virtudes y defectos aparecen entonces como singularmente relativos a una época y a una población determinada, ¿Virtudes antaño, defectos hoy? (Dollfus, 1991).

Veremos luego cómo hallar las respuestas.

Ahora bien, en qué consistió el milagro agrícola prehispánico?

Los señoríos y estados prehispánicos respondieron al desafío de la heterogeneidad del espacio andino creando un sistema global de gestión que se ampliaba o reducía a diversas escalas según se tratase de un ayllu, un señorío, un estado o finalmente el imperio.

Las etnias prehispánicas organizaron su producción a través del acceso directo al mayor número posible de zonas ecológicas que se extienden desde la costa pacífica hasta los yungas amazónicos.

El constituir un sistema agroecológico ha constituido el reto más grande para los andinos que supieron lograrlo gracias a una visión integral y sistémica de manejo de recursos, a una planificación sistemática, a una organización temporal del manejo de los cultivos y los recursos humanos. Por tanto una agricultura que solo fue posible porque hubo una gestión integral del medio ambiente, es decir, lo físico natural, lo económico, social, político, cultural, lo ideológico y religioso-simbólico.

La tecnología andina no consistió tanto en el desarrollo de la herramienta, como en una lectura semiológica de los signos de la naturaleza para obtener la información necesaria y sincronizar

las actividades productivas, de acuerdo a las necesidades comunales y estatales, por ello se logró una relación simbiótica entre hombre andino y naturaleza (Medina 1991).

EL ESCENARIO ANDINO

El espacio es la dimensión en la que el hombre expresa toda su creatividad. Cada sociedad humana crea su espacio, lo "produce", lo acondiciona; En un paisaje tan heterogeneo y diverso, tanto espacial como climáticamente, la única alternativa agrícola viable consiste en modificar los microclimas naturales mediante obras de infraestructura productiva y control territorial.

Los andenes, camellones, kochas, canales, bofedales, evidencias con alto grado de acondicionamiento del territorio, estuvieron, por un lado vinculados a obras hidráulicas y, por otro, son expresión del manejo espacial que no sólo garantiza la preservación de suelos y evita la erosión, sino optimiza los suelos para fines productivos (Medina, 1990).

EL MODELO ANDINO. LA REDISTRIBUCION

Si bien es reiterativo aclarar que la economía andina fue básicamente de subsistencia, entendida como el manejo de los recursos suficientes en base a la complementariedad que proporciona los recursos para asegurar la reproducción del sistema; esto tiene una clara diferencia con otra noción con la que se entiende comunmente subsistencia, algo así como el peligroso balanceo sobre la línea roja que separa los que alcanzan a disponer lo apenas necesario de los que están debajo de la línea, los pobres.

Actualmente, y realizando un salto en el tiempo, existen aún muchas comunidades andinas cuyas estrategias de subsistencia incluyen métodos que anteceden a la conquista española y sobrepasan varias fronteras lingüísticas, étnicas y hasta regionales (Brush, 1987).

Una de las contribuciones más importantes para el entendimiento general de la etnohistoria de los sistemas económicos y de subsistencias andinos, es el modelo de "control vertical o verticalidad" sustentado por (Murra 1992).

El significado del modelo de control vertical es el que reconstruye un tipo andino original que fue establecido para satisfacer las necesidades andinas con una tecnología y organización propias; pero la ruptura, no total, porque aún persiste, se produce cuando hombres extranjeros portadores de una experiencia diferente del tiempo y el espacio, imponen el mandato de su también diferente paradigma, según el cual, la naturaleza debe ser denominada, explotada, es un objeto más: fruto de una visión atomista, no comprendió el pensamiento holista andino, por el que todo está relacionado con todo; e introdujo nuevos animales, redujo a las poblaciones en otro tipo de asentamientos que fueron establecidos para cumplir más bien con las necesidades europeas y no andinas; destruyó un sistema administrativo indígena y aniquiló con enfermedades y maltratos a buena parte de la población.

Sin embargo de ello, la fuerza del modelo se ve apoyada por el hecho de que no obstante el paso de cinco centurias de influencia exterior y de un proceso de reorganización completa de gran parte de la vida andina, aún persisten muchas comunidades cuya economía de subsistencia está organizada en la misma forma de control vertical, tal como señalan los ejemplos etnohistóricos de Murra.

Dicho de otro modo, el hecho de que muchas comunidades andinas aún estén organizadas en un patrón que tiene raíces en tiempos precolombinos, es buena prueba de la elasticidad y habilidad del hombre andino y el éxito de un modo particular de adaptación a un ecosistema dado.

Lo que da mayor significación a este modelo, es el hecho de que, comunidades de subsistencia sean autosuficientes y que sus relaciones de intercambio no sobrepasen los límites de su ecosistema.

EL OTRO MODELO. LA ACUMULACION

El modelo andino, sin embargo, es incomprensible por quienes lo conceptúan como rudimentario, tradicional, arcaico o precapitalista ya que se opone a la lógica de mercado, a la explotación intensiva, o al monocultivo, lo que ha dado lugar a configurar aún mayores distorsiones, especialmente en la economía, que rechazando la persistencia de lo andino, favorecieron el desarrollo primario monoprodutor de minerales y el desarrollo incipiente de la agricultura capitalista.

Mientras que contribuyeron a un desarrollo desigual de la agricultura, se marginó a importantes sectores agrícolas campesinos; mientras que el sector monoexportador crecía rápidamente, el productor campesino sufrió un retroceso - otro más - y el marginamiento más dramático.

Visto así llanamente, constituiría el crecimiento de un sector económico en detrimento y subordinación de otro; pero, no es así.

El problema de fondo es la desestructuración de la sociedad rural, de los grupos étnicos que la conforman, que ante la disyuntiva dolorosa de escoger entre las "luces de la ciudad" o resistir, optan por el abandono de sus territorios, ya sea por distorsiones y por una serie de factores económicos y políticos, como, debido al proceso del manejo indiscriminado de los suelos y cuencas hidrográficas, a la sobreparcelación, o al sobrepastoreo, o la extinción de grandes áreas de vegetación nativa con fines energéticos como causa principal para la erosión de suelos.

LA PROBLEMATICA AMBIENTAL

La intensificación de la agresión ambiental está conduciendo a precipitar el proceso de empobrecimiento del campesino, cada vez más crítico por ello el proceso migratorio no solo se trata de una opción socioespacial de complementariedad económica, se trata de un

fenómeno de mayor significación, de una estrategia de sobrevivencia frente a la subsistencia (en ruptura) entendida como se expresa líneas arriba.

Frente a esto resulta paradójico que aquellas sociedades industrializadas que han resuelto todas sus necesidades de subsistencia, precisamente en base a la sobreexplotación de los recursos y el incremento notable de la contaminación del medio ambiente, "sugieran" a las que no lograron resolver tales necesidades, adoptar las "recomendaciones" medioambientales conocidas como, pausa ecológica, áreas de reserva, parques naturales, etc.

Esto no significa un rechazo al tratamiento del tema del medio ambiente, sin embargo es importante identificar la problemática de medio ambiente con la problemática de la sobrevivencia ante las tendencias de su agravamiento (Glico, 1992). Pero, parece oportuno también resaltar el tema desde el tratamiento de la problemática medio ambiental en la perspectiva del desarrollo rural, a través de un propósito bastante evocado, pero poco puesto en práctica: ¿de qué manera involucrar, o, cómo hacer parte de las propuestas medio ambientales a productores campesinos en el límite de la reproducción y la desaparición? (Ruralter, N° 10 1992).

El minifundio, efecto de una inconclusa Reforma Agraria antes que producto de la concentración de tierras y del crecimiento demográfico; la especialización monoprodutiva y la utilización indiscriminada de insumos agroquímicos - muchas veces prohibidos en el "primer mundo"; el sobrepastoreo, producto de una forma de ahorro en animales para los campesinos; la desaparición de la cobertura vegetal utilizada como forraje o combustible; el abandono de prácticas sociales conservacionistas por la carencia de medios - como el caso de la depredación del avifauna del Lago Uru-Uru por campesinos que se vieron obligados a ello ante la extinción de los recursos piscícolas, producto de la contaminación del mencionado lago por aguas con desechos químicos de las minas circundantes - o las "Nuevas Racionalidades" como el marginalismo o costos de oportunidad, son entre otros, factores que han venido incidiendo en la conformación del actual paisaje agrario andino; que como causa original tiene a la desestructuración del modelo sistémico de subsistencia.

LAS PROPUESTAS Y PROYECTOS MEDIO AMBIENTALES

Las propuestas de desarrollo agroecológicas, ecológicas, ambientalistas, y en general cualquier proyecto, dicen tener en cuenta la problemática de los pequeños productores campesinos. Estas siguen siendo, sin embargo, esencialmente normativas: hay que reforestar, hay que evitar el cultivo en laderas, hay que hacer terrazas, hay que racionalizar el pastoreo, etc. resultando poco eficiente a las urgencias del campesino, y, lo que es más importante, sin incorporar, si de normatividad se trata, "la racionalidad andina".

Este desconocimiento ex-profeso, pone en evidencia que los modelos convencionales de

desarrollo basados en una agricultura sustentada en los conocidos "paquetes tecnológicos" orientados a maximizar rendimientos y ganancia, han sido a menudo perjudiciales y no viables desde el punto de vista social y ecológico (Buttel, 1980).

Según el Instituto Interamericano de Cooperación para la Agricultura (IICA, 1988), en la mayoría de los países de América Latina y el Caribe, a pesar de la existencia de numerosos proyectos de desarrollo rural internacionales o apoyados por el Estado, la pobreza, la escasez de alimentos, la mala nutrición y la degradación de la salud y del medio ambiente siguen siendo problemas generalizados.

¿REDEFINIR EL DESARROLLO?

Dado que nuestros países están obligados a insertarse en el orden internacional actual y a cambiar sus políticas para poder responder a deudas sin precedentes, los gobiernos no tienen otra alternativa que adoptar paulatinamente el modelo económico vigente que favorece a las exportaciones. Aunque en ciertos países el modelo parece exitoso a nivel macroeconómico, la deforestación, la erosión, la contaminación por la industria y por fitosanitarios, la disminución de la diversidad biológica llegan a niveles inquietantes (Altieri, 1992).

Por los actuales niveles de pobreza campesina, degradación del medio ambiente e inequidad social, es necesario pensar en la redefinición si es preciso del "desarrollo" en medio de la lucha de la sobrevivencia de los pueblos originarios, establecidos tanto en sociedades rurales, como urbanas; se plantea, que primero tenemos que empezar a aclarar si estamos en favor de un desarrollo rural sostenible o por el desarrollo de la sostenibilidad en las áreas rurales (Altieri, 1992).

Aquí tenemos uno de los grandes desafíos y habrá que pensar en encontrar la forma cómo plantear lo que fundamentalmente, es un problema de planificación; al mismo tiempo no puede continuar siendo un problema de planificación convencional, es decir planificación de arriba hacia abajo, la que "diseña" el desarrollo como la hipótesis del planificador o como el buen deseo de un equipo que define acciones desde un gabinete.

El problema es que si no enfrenta la problemática de la supervivencia de la comunidad de base, el ejercicio en términos generales es vano. Una evaluación en relación a qué proyectos dentro del desarrollo regional, han funcionado y cuales no; efectivamente, tienen muchas más posibilidades aquellos proyectos en las que las comunidades de base son gestoras, generadoras de la idea, del plan, de su ejecución y administración, por lo tanto.

Es necesario que exista una planificación concertada, participativa, que exista una colectividad y una diversidad crítica. (Mann, 1992), para ello los sistemas de conocimiento ancestral y la lógica campesina adquieren una importancia sin precedentes, dentro del nuevo rumbo de la planificación, la nueva definición del desarrollo rural y el nuevo paradigma agroecológico.

El conocimiento indígena de los suelos, plantas y medio ambiente -que a veces no tiene equivalente en la agropecuaria moderna- es fundamental en el proceso de generación de tecnologías.

Elementos de este saber son considerados como cruciales actualmente para guiar el desarrollo agrícola sostenible. Cómo sistematizar estos conocimientos y aplicarlos en el desarrollo rural sostenible, es un reto mayor para los investigadores y especialistas en el desarrollo (Altieri y Yurjevic, 1991).

Todas estas observaciones obligan a pensar en una nueva estrategia de desarrollo de base agropecuaria que busque, por un lado erradicar o aminorar la pobreza rural, incrementando la producción de alimentos, alcanzar la subsistencia colectiva e inclusive generando excedentes; y por otro lado, preservar la base de recursos naturales que sustentan esa producción. Esto es, aceptar el reto de desarrollar una agricultura sustentable, sobre la base de todos los conocimientos disponibles, privilegiando el saber y las prácticas agronómicas ancestrales en el marco de la contemporaneidad.

En este contexto, es necesaria también la redefinición del papel del Estado a través de sus instituciones especializadas y de las instituciones privadas como las ONG's., En base a ello, la Corporación Regional de Desarrollo de Oruro tiene establecida la lectura de la realidad regional a partir de la ecología cultural, como marco conceptual para fundamentar estrategias de intervención dirigida al desarrollo rural sostenible.

LOS MATACO-WEENHAYEK Y EL USO DE LOS RECURSOS DE FAUNA EN EL CHACO BOLIVIANO

Eliana Flores de Capriles

RESUMEN

El uso de los recursos de fauna por los Matacos-Weenhayek en el Chaco de Bolivia se refiere principalmente a la pesca de sábalo (Metraux 1963) y a la colecta de loros. En este estudio preliminar nos referiremos a este último punto anotando las repercusiones del comercio de loros en la economía regional.

Desde los años 70, Bolivia exportó productos de vida silvestre por valor de unos 70 millones de dolares (Pacheco 1990). Este comercio afectó en mayor grado a los loros, de los cuales se exportaron legalmente al menos 22 especies de las 44 existentes en el país. La problemática que significa el comercio de la vida silvestre en nuestro país no se refiere solamente a la falta de información acerca de la biología y abundancia de las especies de fauna, sino también a la falta de control de estas actividades.

Como resultado de la presión ejercida por organismos conservacionistas nacionales e internacionales se decretó sucesivas vedas y finalmente la pausa ecológica en 1991. Sin embargo, la prohibición del comercio interno y externo de vida silvestre ha incrementado estas actividades en forma ilegal. Se sabe que a la veda existente en nuestro país corresponde un incremento en la exportación de loros por la Republica Argentina, sospechamos que este incremento es el resultado del contrabando de animales hacia ese país limítrofe. Si esto resulta cierto, esta el comercio de loros sería el principal factor que está afectando negativamente las poblaciones de loros, en particular aquellos con mayor importancia comercial como el loro hablador (*Amazona aestiva*). De la misma forma, sí el comercio de fauna es tan importante como creemos, el impacto económico en las comunidades que se dedican a estas actividades debe ser también importante y por tanto, la participación de las comunidades de indígenas Weenhayek-Matacos debe ser evaluada. Se dice que los indígenas son colectores de pichones de loros. Una vez realizada esta evaluación se puede plantear la factibilidad de un programa de uso sostenible de esta especie en las comunidades de Matacos-Weenhayek.

LOS MATACO-WEENHAYEK Y EL USO DE LOS RECURSOS DE FAUNA EN EL CHACO BOLIVIANO

funcionar por la falta crónica de control efectivo. Por lo tanto, no solo se debe investigar el impacto económico de estas actividades ilegales en las poblaciones limítrofes sino se debe establecer el estado actual de las poblaciones de las especies de importancia económica y en particular del loro hablador. Posteriormente, si se observa que el grado de participación local es importante, se podrá establecer un programa de uso sostenible de este recurso y así beneficiar a las comunidades locales.

OBJETIVO

El objetivo de este estudio es dar a conocer en forma preliminar la problemática del uso de los recursos de fauna por los Matacos-Weenhayek, en particular la cosecha de loros en el Chaco boliviano.

Investigando la participación de los pobladores e indígenas, en el comercio de productos naturales, los beneficios para las comunidades locales, el impacto en el medio ambiente de estas actividades, y el estado actual de las poblaciones del loro hablador (*Amazona aestiva*) se puede establecer un programa de cosecha sostenible, promoviendo al mismo tiempo su conservación.

RESULTADOS PRELIMINARES

Varias especies de loros de Bolivia, fueron exportadas en grandes números y contrabandeadas hacia países limítrofes de Bolivia. Entre ellas están por orden de importancia: la lora de frente roja (*Aratinga mitrata*), el lorito de alas de canario (*Brotogeris versicolorus*), el loro hablador (*Amazona aestiva*), la paraba amarilla y azul (*Ara ararauna*) y la paraba de collar de oro (*Ara auricollis*) (Flores 1988, datos no publicados).

En el Chaco boliviano, el loro hablador (*Amazona aestiva*) es la especie que tiene mayor probabilidad de estar siendo cosechado. En el Chaco Argentino, Silva (1989) observó personalmente la colecta del loro hablador (*Amazona aestiva*). Según su testimonio los indios Weenhayek-Matacos colectan un pichón de un nido con dos pichones, pues de esta forma la pareja que cría en ese nido regresara al año siguiente al mismo nido. Según Silva (1989) estos indígenas cambian los pichones por comida o los venden a un intermediario que los lleva a una ciudad donde este comprador tiene sus instalaciones; este negocio está manejado por su familia, es así, que cuidan los pichones hasta que están listos para ser exportados. En 1973, este comprador exportó 13,500 individuos del loro hablador; su éxito se debe a la baja mortalidad en sus instalaciones que no pasa del 10% (Silva 1989).

Los resultados preliminares indican que en algunas comunidades Mataco-Weenhayek se

colectan pichones pero cada vez menos porque el precio que alcanzan no compensan a los esfuerzos. Se observó que estos indígenas conocen la biología del loro hablador y saben encontrar los nidos y colectar pichones.

En mi opinión se puede plantear un programa de manejo de loros y utilizar en forma sostenible estos recursos de vida silvestre.

En el Chaco Argentino, Silva (1989) observó como el loro hablador (*Amazona aestiva*) fue colectado del nido, cuidado y exportado. Según él los indígenas Wenhayek-Matacos toman un solo pichón de cada nido porque saben que las parejas reproductoras reutilizan los nidos en los que han tenido éxito procreando. Este autor dice que los pichones son vendidos o canjeados por comida. Los pichones son llevados a la ciudad y desde allí son exportados cuando han alcanzado cierta edad. El vendedor que Silva conoció exportó 13,500 individuos del loro hablador en 1973. El vendedor asegura que su éxito se debe a la baja mortalidad que experimentan los pichones (no sobrepasa el 10%) en sus instalaciones que son atendidas por miembros de su familia (Silva 1989). Este es un ejemplo de cómo los loros pueden ser utilizados sin afectar las poblaciones silvestres.

CONCLUSIONES

Si los loros pueden ser usados en forma sostenible, esta actividad puede contribuir al ingreso de los Wenhayek y de los pobladores locales y por lo tanto se debería legalizar esta actividad y proponer un programa de manejo que incluya también otros productos naturales..

REFERENCIAS

- Brinton, D. G. 1891. The American race. N. D. G. Hodges Publisher 392p.
- Bucher, E. y M. Martella 1988. Preliminary report on the current status of *Amazona aestiva* in the western Chaco, Argentina. in Parrotletter. Vol1, No1. 9-10p.
- Gilbert J. 1983 U. S. Imports of Neotropical Psittacines, 1968-1982. II Congreso Iberoamericano de Ornitología Xalapa, Mexico; December 1983.
- Iñigo-Elias, E. and M. A. Ramos. 1991. The Psittacine trade in Mexico. in Neotropical Wildlife Use and Conservation. J. G. Robinson and K. H. Redford eds. The University of Chicago Press. 380-412p.
- Jorgenson, A. and J. B. Thomsen. 1987. Neotropical Parrots imported by the United States, 1981 to 1985. TRAFFIC (USA) Vol.7, Numbers 2 & 3. 3-4p.

- Metraux, A. 1963a Ethnography of the Chaco. In The handbook of South American Indians. J. Steward, ed. Vol 1. 197-370 p
- Pacheco, L. 1990. Trafico de fauna en Bolivia. CDC.
- PRODENA 1986. Desde 1982 Bolivia ocupa el primer lugar en exportacion de monos y aves. Presencia 10 Marzo 1986. La Paz.
- Redford, K. H;
A. M. Stearman; and
C. J. Lagueux. 1988. Eating macaws -The paradox of Consuming \$2,000 Birds.
- Silva, T. 1989. A monograph of endangered parrots. Silvio Mattacchioni and Co. ed. 356p.
- Thomsen, J. B. (1992) Trade and utilization of neotropical psittacines: threats or benefits of their conservation?. In New World Parrots in Crisis. S. R. Beissinger and N. F. Snyder eds. Smithsonian Institution Press
- Tomasini, G. 1937. La Civilizacion Cristiana del Chaco. Primera parte 1554-1810. Biblioteca de Doctrina Católica. Vol XXV.

LA CACERIA PRACTICADA POR LOS SIRIONO DE IBIATO, BENI

Wendy R. Townsend

INTRODUCCION

En los últimos años, la gente indígena de las zonas bajas de América del Sur, especialmente de la cuenca amazónica se han organizado y formado grupos demandando sus derechos sobre sus territorios. En Bolivia, en 1990, varios grupos, incluyendo los Sirionó, caminaron 650 kilómetros, subieron a más de 3 mil metros de altura sobre el nivel del mar para pedir "el territorio y la dignidad" (Jones 1990). Como resultado de esta marcha, el Presidente de la República de Bolivia firmó tres decretos reconociendo los territorios demandados por varios grupos étnicos, uno de los cuales era el de El Ibiato para los Sirionó.

Pero en el caso de los Sirionó hay una complicación; sus terrenos tienen valiosos campos de forraje, y gran parte de su territorio fue titulado en favor de ganaderos por la Reforma Agraria. En esta ponencia se ofrece una solución mediante la delineación de una reserva basada en los datos de la cosecha actual de algunos Sirionó durante 347 días de cacería.

LOS SIRIONO

Los Sirionó pertenecen al grupo lingüístico Guaraní, uno de los grupos más grandes en Bolivia y Paraguay. Son de la misma descendencia que los Guarayos y Yuqui, entre otros, aunque no se entienden totalmente cuando hablan entre ellos. Una teoría es que los sirionó fueron un grupo que huyó de la presencia española y portuguesa hasta que al fin se separaron y se perdieron en el monte de tal manera, que el idioma varía tanto que les es difícil entenderse entre ellos (Stearman 1984).

Antiguamente los sirionó ocuparon una gran extensión de territorio del Beni y Santa Cruz. En aquellos tiempos, su vida era nómada, viviendo de la recolección y la cacería. En los años 1940-1942, el Dr. Alan Holmberg anduvo con ellos en el bosque, compartiendo durante un tiempo su vida nómada (1969).

En su libro sobre los sirionó, el Dr. Holmberg apenas menciona la misión evangélica de la Iglesia Cuadrangular, uno entre otros intentos de sedentarizar a los sirionó. Durante estos años, los

sirionó eran perseguidos por varios intereses: la "escuela" gubernamental, que resulto ser una escuela de esclavitud y de labor forzada; el trabajo forzado en algunas grandes haciendas; o las iglesias católica y protestante, que buscan evangelizarlos y "civilizarlos". En 1932 el gobierno boliviano reconoció el "derecho de posesión" sobre tierras a la misión de la Iglesia Cuadrangular, a nombre de los Sirionó. Hubo una población que llegó a tener unos 2.000 habitantes, pero muchos murieron a causa de tuberculosis.

Hoy día, unos 500 sirionó viven en el territorio del Ibiato. Tienen una escuela con cuatro profesores de su mismo grupo étnico, y 2 profesores de fuera de la comunidad. Hay cursos hasta primero intermedio. Hoy día, casi todas las familias tienen chacos (áreas agrícolas) con productos de consumo, pero todavía los sirionó dependen de la cacería para conseguir su proteína animal

Se sospecha que hay más sirionó sin contactar entre los ríos Blanco y Negro (Painter, 1993, pers. comm.) y hay un reporte de algunos sirionó en la frontera Bolivia/Brasil (Salas 1993, pers. comm.). En la región de Ascención de Guarayos, también hay miembros dispersos de casi todas las familias.

UBICACION

El pueblo de Ibiato está localizado encima de una loma artificial, la cual fue construida por los grupos humanos que habitaron los Llanos de Mojos hacen más de 2000 años. Existen, aproximadamente 20 de estas lomas en el territorio, y constituyen el único relieve del terreno, el cual es tan plano que su poco drenaje causa grandes inundaciones anuales.

Estas inundaciones modifican el ambiente de grandes pampas entretejidas con islas y penínsulas de bosque, que se extienden formando un solo cuerpo de bosque hacia el oriente, hacia las grandes reservas forestales del "Monte San Pablo". El pueblo de Ibiato, 14 grados 45' S y 64 grados 28' W, se encuentra en una de estas penínsulas de bosque de galería, al lado de una cañada intermitente. Durante la época seca, que comienza en Agosto, esta cañada se seca y el pueblo tiene que abastecerse de agua de una minoría de 13 metros de profundidad, la cual también puede llegar a secarse. Las mujeres prefieren caminar hasta 3/4 de un kilómetro, entrando en la pampa para cavar y recolectar agua para tomar porque tiene mejor sabor que el agua salada de la noria.

Aproximadamente la mitad del territorio del Ibiato es bosque y la otra mitad es pampa, o más bien una gran parte es yomomo, o pantano. Los bosques cercanos a Ibiato (sin contar el "Monte San Pablo") son principalmente de palmeras, y la palma más abundante es el motacú (*Scheelea spp.*). La mayor parte de la pampa alta y algunas áreas del bosque son utilizadas para el ganado de las haciendas circundantes.

METODOS

Se hizo muestreo de la cacería que practican los sirionó en Ibiato. Durante los períodos de muestreo, se registró cada animal que trajeron al núcleo de la comunidad de Ibiato entre marzo de 1991 y mayo de 1992. Entre marzo de 1991 y agosto de 1991 se tomó nota de la cacería durante 73 días. Después de agosto 1, 1991 se comenzó un programa de entrenamiento de estudiantes universitarios bolivianos y con el apoyo de ellos y las contrapartes sirionó, se pudo llevar un seguimiento total, o sea un muestreo de tiempo completo, hasta el 5 de mayo de 1992. En total, se registraron 347 días de cacería. Aquí se presentarán algunos cálculos preliminares simples y sin extrapolaciones.

Primero, es importante destacar que este estudio tenía la finalidad de entender la cacería total que ellos extraían durante su actividad normal. No se acompañaron a los cazadores, pero se comprobó lo que ellos trajeron y lo que consumieron en el campo. Con el fin de evaluar las condiciones de la población de animales, se hizo intercambio de cráneos y contenidos estomacales de los animales cazados por 1/3 litros de kerosene o una barra de jabón (valor 0.50 Bs). Al mismo tiempo se ofreció igual cambio por papaya, guineo, yuca o cualquier otro producto regional; así se pudo asegurar que la obtención de los cráneos y contenidos estomacales no influyó en la cacería, porque siempre habían otros productos por los cuales podrían conseguir kerosene.

La muestra de cráneos se ha distribuido en el Museo de Historia Natural de La Paz y el Museo de Historia Natural Noel Kempf, de Santa Cruz. Los contenidos estomacales están siendo analizados por algunos estudiantes en sus tesis en la Universidad Autónoma Gabriel René Moreno de Santa Cruz.

Los datos tomados de cada animal incluyeron apuntes biológicos medidos directamente sobre el animal y las opiniones del cazador acerca de lo siguiente: la técnica de caza, tiempo empleado cazando, si llevaron perros, animales heridos y otras preguntas sobre la localidad de la caza.

RESULTADOS

Los cazadores sirionó utilizaron técnicas activas para cazar el 90% de los animales conseguidos; estas mismas fueron: andando y buscando (79.9%) y espiando en las pozas de agua (8.2%). Las técnicas no activas utilizadas fueron trampas (3.4%) y otras (0.6%). Cazaron animales por pura casualidad 7.9%

La respuesta a la pregunta "¿Cómo mató al animal?" fue contestada por 2.172 casos. De estos más del 50% fueron muertos con armas de fuego como rifle calibre 22, (40.9%), escopeta calibre 16 (8.7%) y escopeta calibre 20 (2.2%). Estas proporciones de uso de armas no necesariamente refleja una decisión entre cual arma usar, sino la disponibilidad de las mismas porque no todos tienen armas.

Aparte de armas de fuego, los sirionó mataron 23.3% de los animales con machetes, principalmente armadillos (*Dasypus novemcinctus*). Trajeron vivos a Ibiato, un 10.3% de sus presas principalmente tortugas. Los perros llevados mataron 5.8% de los animales y el hombre mismo mató con su mano, palo o tronco a 5.7% de las presas. Los últimos (3.1%) fueron muertos en trampas.

De todos los animales cazados por los sirionó en los 347 días de muestreo de la cacería, los mamíferos fueron 76%, los reptiles 15%, principalmente tortugas (*Chelonia*) y las aves fueron 9%.

En las tablas I, II, III, la cacería de los sirionó durante el período de estudio, está listada de acuerdo a su taxon.

De los mamíferos, los más sobresalientes son los armadillos (*Dasypus novemcinctus*) con 755 individuos muertos y los tejones (*Nasua nasua*) con 287 individuos muertos. Los ungulados fueron muertos en menor número pero su tamaño suma más kilos de carne fueron 175 puercos de tropa (*Tayassu pecari*), 277 taitetus (*Tayassu tajacu*) y 77 ciervos (*Blastoceros dichotomus*). También mataron dos roedores: 116 jochi pintado (*Aqouti paca*) y 205 jochi colorado (*Dasyprocta variegata*).

Cuarenta y ocho aves de una especie de garza "guajojo" (*Tigrisoma lineatum*) fueron consumidas por los sirionó, más 23 Anatide o patos, 32 Ciconiidae o los batos y cigüeñas y 57 Cracidae, pavas de monte.

La mayor parte de los reptiles consumidos fueron tortugas del río. 148 *Podocnemis unifilis* y 68 *Chelus fimbriatus*. También consumieron las siguientes tortugas de tierra: 70 *Geochelone denticulata*, 26 *Geochelone carbonaria* y 51 *Kinosternum scropioides*.

A diferencia de otros años (Stearman y Redford, 1992) los Sirionó solo mataron 11 Caiman (*Caiman*, *Yacaré*) durante el período del estudio.

La tabla IV presenta el peso estimado de la cacería de los mamíferos que habían muerto en número mayor de 10, o en el caso de la anta (*Tapirus terrestris*) que sólo habían matado 5, pero se incluyó porque el peso suma bastantes kilos. Esta tabla presenta sólo los animales muertos por aproximadamente 70 cazadores considerados como parte del muestreo, quienes tenían un 99% de su cacería registrada durante los 347 días del estudio. Esta muestra representa aproximadamente 250 personas, incluyendo niños, o sea la mitad de la población del territorio sirionó del Ibiato.

Mirando la columna vertebral titulada "Total Kilo Muestra", vemos que el total de kilos de cacería de mamíferos, por 250 personas fue un total de 17.542.31 kilos. La mayor parte de este peso

correspondió a ciervos (*Blastorceros dichotomus*), luego los dos puercos de monte, *Tayassu pecari*, con 4.320.75 kilos y *T. tajacu* con 3.357.33 kg.

Durante el presente estudio, los sirionó cosecharon la mencionada cantidad de fauna (Vea Tablas). Los datos biológicos tomados de los animales cazados, indicaron que dichos animales se encontraban en buenas condiciones, y así probablemente la población animal no estaba bajo estrés. Un análisis preliminar de los cráneos en las dos especies de puercos de monte mostró una estructura de edades estable, y bastante de la cosecha era de animales con dientes muy gastados. Esto conduce a la siguiente conclusión: la cacería ha sido practicada hasta el presente en forma sostenible para muchas especies. El hecho de que los sirionó llevan más de 50 años dependiendo de la cacería de la zona respalda la conclusión de que se trata de una cacería sostenible.

DISCUSION

La cantidad de cacería de los sirionó, más de 17.500 kilos, es comparable a lo calculado, 18.700 kilos, entre los Huaorani en Ecuador durante el mismo período de tiempo (Yost y Kelly, 1983). En un estudio de diez años de duración, Vickers (1989, 1991) describió un sistema de cosecha de fauna, también en Ecuador, en que el rendimiento de cacería por hora se mantuvo bastante estable durante los años del estudio.

En 1992, Stearman y Redford publicaron un estudio sobre la cacería de lagartos por los Sirionó. La conclusión expresada por estos investigadores es que la cosecha de lagartos, a causa de su corto período de explotación, la limitada tecnología de captura y la amplia extensión de terrenos para renovar la población, ha sido una cosecha sostenible. Los resultados del presente estudio confirman esta conclusión, pero también indican que el sistema de producción de la fauna es mucho mayor que el área de cosecha.

Recientemente, mediante Decreto No. 22609, el Estado boliviano reconoció un área que no toma en cuenta la dinámica de la fauna de la región. Solamente incorpora el área de la cosecha de los animales y no así las fuentes de producción que se ubican fuera del territorio del Ibiato. Estas áreas de producción o reservas, por el momento no tienen una amenaza fuerte de destrucción.

Sin embargo, existe una carretera que cruza el territorio e ingresa profundamente en el área de producción faunística. El propósito de dicha carretera es la extracción de la madera del bosque San Pablo, en pleno corazón de la producción de la fauna que cosecha, más hacia el oeste, el Pueblo sirionó. También hay más y más colonos entrando por esta carretera hacia el río San Pablo y El Carmen. La llegada de colonos implica menos bosque y menos fauna. De esta manera, si no se previene ahora, es segura la destrucción de estas fuentes y reservas, porque los de afuera vienen con la mentalidad de explotación sin manejo.

Si el Estado no puede dotar de más tierras a los sirionó, por lo menos tiene la obligación de proteger las reservas, las fuentes de producción faunística y prevenir que no hayan cambios drásticos en el uso de las mismas. En la zona circundante al Ibiato y en las áreas de producción faunística existen propietarios ganaderos, comunidades campesinas y colonos, frente a los cuales se puede proponer un sistema de incentivos que pueden aplicarse en esta región.

En algunos países se ofrecen rebajas en impuestos y otros incentivos para los dueños que mantienen sus terrenos en los usos tradicionales, de manera que los dueños no puedan sembrar soya, o pastos mejorados, ni puedan drenar sus bajíos, o hacer otros cambios drásticos. Es posible que un sistema de buena zonificación pueda proteger este recurso, pero la solución óptima sería conectar el territorio de Ibiato a la reserva de los Rios Blanco y Negro, creando la protección necesaria. Es el sistema de la cosecha y producción juntos, el que es sostenible, no sólo donde cosechan, es decir el territorio.

AGRADECIMIENTO

Primero quiero agradecer a la comunidad de Ibiato por su gran colaboración e interés en el estudio. Al mismo tiempo tengo que agradecer a todos los participantes sirionó y los estudiantes bolivianos universitarios que ayudaron a recolectar los datos.

La investigación fue financiada por pequeñas becas de las siguientes instituciones: Lincoln Park Zoo, Scott Neotropical Fund, L.S.B. Leakey Foundation; NYZS/The Wildlife Conservation Society, Programa de Apoyo a la Biodiversidad, un consorcio entre U.S. AID. WWF. The Nature Conservancy, and the World Resource Institute, Organización de Estados Americanos, American Association of University Women, y la Universidad de Florida en Gainesville.

LITERATURA CITADA

- Holmberg, A. R. 1969. Nomads of the long bow. American Museum Science Books.
- Jones, J. 1990 A native movement and march in eastern Bolivia, rationale and response. Development Anthropology Network 8 (2): 1-8.
- Painter, L. 1993 Comunicación personal del coordinador logístico del Inventario faunístico de las reservas rios Blanco y Negro, Provenientes de residentes en el área. Santa Cruz.
- Salas, Hugo 1993 Comunicación personal sobre un viaje en busca de mas Sirioño en la frontera de Brasil con Bolivia, Trinidad.

- Stearman, A.M. 1984 The Yuqui connection: another look at Sirionó de culturación. *American Anthropologist*. 86(3):630-650.
- Stearman, A.M. 1987 No longer nomads, the Sirionó revisited. Hamilton Press. Lanham, MD.
- Stearman, A.M. y K.H. Redfor. 1992. Comercial hunting by subsistence hunters: Sirionó Indians and Paraguayan Caiman in Lowland Bolivia. *Human Organization* 51(3):235-244.
- Vickers, W.T. 1989 Los Sirionó y Secoyas; su adaptación al ambiente amazónico. Ediciones Abya-yala. Cayambe, Ecuador.
- Vickers, W.T. 1991 Hunting yields and game composition over ten years in an Amazonian Indian territory. pp: 53-92 IN (Eds.)Robinsos, J.G. y K.H. Redford. *Neotropical wildlife use and conservation*. The University of Chicago Press.
- Yost, J.A. y P.M. Kelley 1983 Shotguns, blowguns, and spears: the analysis of technological efficiency. pp 189-224. IN (eds.) R.B.Hames y W.T. Vickers. *Adaptive responses of native Amazonians* Press, New York.

TABLA I
MAMIFEROS MATADOS POR LOS SIRIONO
ENTRE MARZO 1991 - MAYO 1992

FAMILIA	NOMBRE CIENTIFICO	TOTAL	M	H
MARSUPIALIA	<i>Didelphis marsupialis</i>	4	1	3
	<i>Myrmecophaga tridactyla</i>	9	3	4
	<i>Tamandua tetradactyla</i>	28	4	24
	<i>Euphractus sexcinctus</i>	31	18	13
	<i>Priodontes maximus</i>	1	1	
	<i>Dasybus novemcinctus</i>	755	395	338
PRIMATES	<i>Callithrix argentata</i>	7		7
	<i>Aotus sp.</i>	14	3	11
	<i>Saimiri sciureus</i>	1		1
	<i>Cebus apella</i>	24	18	6
CARNIVORA	<i>Procyon cancrivorus</i>	3	1	1
	<i>Nasua nasua</i>	287	145	139
	Otros carnívoros	9		
PERISSODACT.	<i>Tapirus terrestris</i>	5	3	2
ARTIODACTYL.	<i>Tayassu tajacu</i>	227	118	104
	<i>Tayassu pecari</i>	175	84	88
	<i>Mazama americana</i>	26	15	9
	<i>Mazama gouazoubira</i>	26	9	17
	<i>Blastoceros dichotomus</i>	77	40	37
RODENTIA	<i>Sciureus spadiceus</i>	13	11	2
	<i>Coendou prehensilis</i>	44	16	26
	<i>Agouti paca</i>	116	56	59
	<i>Dasyprocta variegata</i>	205	86	121
		1971		

TABLA II
 AVES MATADAS POR LOS SIRIONO
 ENTRE MARZO 1991 - MAYO 1992

AVES - FAMILIA	NOMBRE CIENTIFICO	TOTAL
TNAMIDAE	Crypturellus undulates	3
HALOCROCORACIDAE	Phalacrocorax brasiliensis	1
ARDEIDAE	Tigrisoma lineatum	48
THRESKIORNITHIDAE	Theristicus caudatus	2
	Mesembrinibus cayennensis	1
	Platalea ajaja	1
CICONIIDAE	Mycteria americana	8
	Ciconia manguari	8
	Jabiru mycteria	16
ANHIMIDAE	Chauna torquata	1
ANTIDAE	Dendrocygna autumnalis	19
	Carina moschata	5
ACCITRIDAE	Harpia harpyja	2
	Spizastur sp.	1
	Buteo spp.	9
CRACIDAE	Ortalis motmot	14
	Penelope jacquacu	18
	Pipile pipile	22
	Crax fasciolata	3
RALLIDAE	Aramides cajanea	16
ARAMIDAE	Aramus guarauna	13
COLUMBIADAE	Columba cayanensis	2
PSITTACIDAE	Ara ararauna	7
	Ara chloptera	5
	Ara severa	3

	<i>Pionus menstruus</i>	1
	Lora sin identificar	2
OPISTHOCOMIDAE	<i>Opisthocomus hoazin</i>	3
RAMPHASTIDAE	<i>Peterglossus castanotis</i>	3
	<i>Ramphastos toco</i>	
AVES NO IDENTIFICADAS	.	7

TABLA III
REPTILES MATADOS POR LOS SIRIONO
ENTRE MARZO 1991 - MAYO 1992

ORDEN	NOMBRE CIENTIFICO	TOTAL		
CROCODILIA	<i>Caiman yacare</i>	11	3	3
CHELONIA	<i>Geochelone denticulata</i>	70	41	25
	<i>Geochelone carbonaria</i>	26	21	4
	<i>Geochelone sp.?</i>	4	4	
	<i>Podocnemis unifilis</i>	148	61	86
	<i>Chelus fimbriatus</i>	68	53	14
	<i>Kinosternum scorpioides</i>	51	25	15
	Tortuga de agua no id.	14	7	6
	Tortuga no id.	2	1	