



# EL FESTIVAL LUZ MILA PATIÑO

30 años de encuentros  
interculturales  
a través de la música

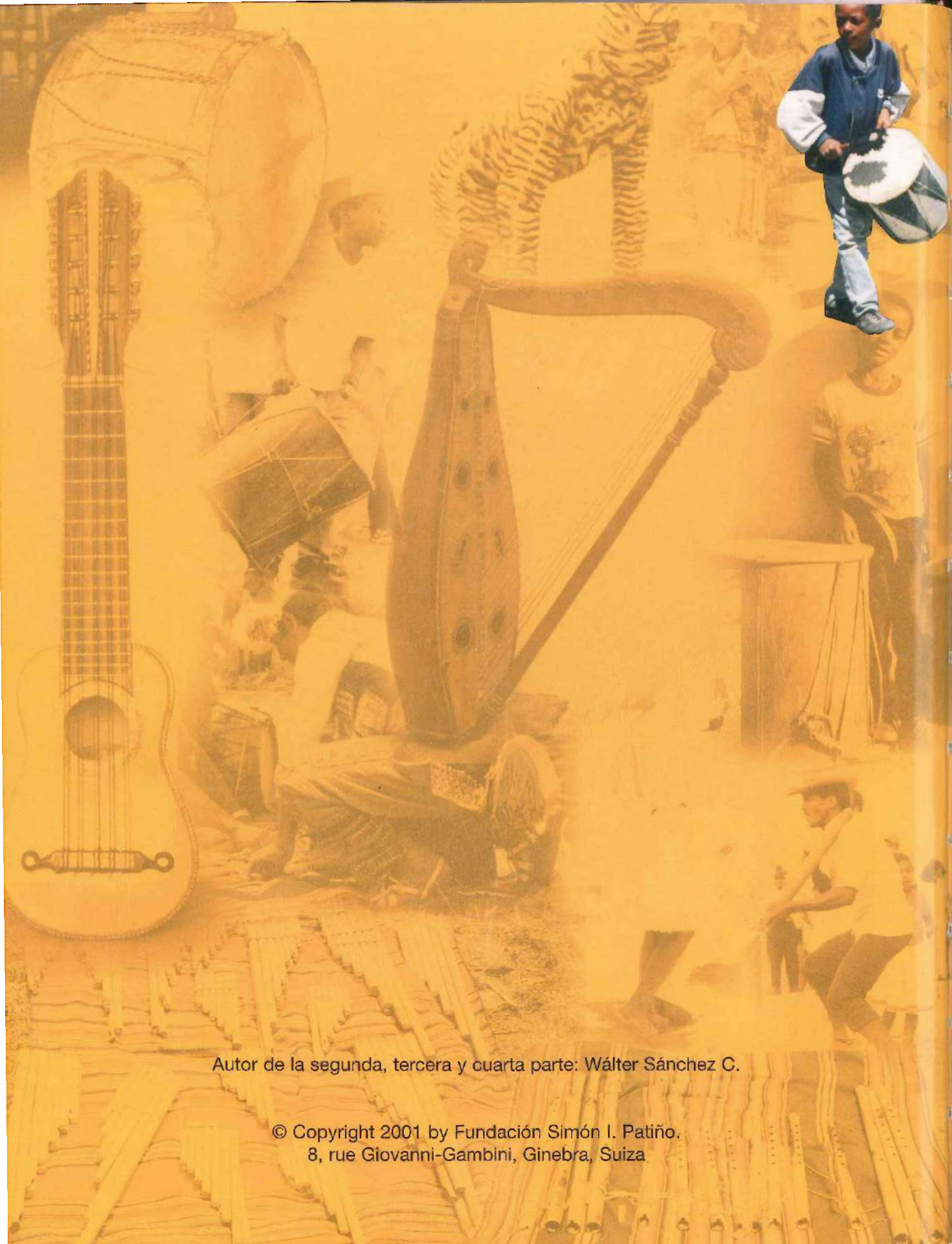




# EL FESTIVAL LUZ MILA PATIÑO

30 años de encuentros  
interculturales  
a través de la música





Autor de la segunda, tercera y cuarta parte: Wálter Sánchez C.

© Copyright 2001 by Fundación Simón I. Patiño,  
8, rue Giovanni-Gambini, Ginebra, Suiza



# INDICE

<b>PREFACIO</b>	<b>4</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>5</b>
<b>I. HISTORIA DEL CONCURSO Y DEL FESTIVAL NACIONAL LUZ MILA PATIÑO</b>	<b>7</b>
1. El Concurso Anual de Música Luz Mila Patiño 1951-1968: una forma de promocionar y alentar la música académica contemporánea en Bolivia	7
2. El Festival Nacional Luz Mila Patiño: un espacio de encuentros interculturales	9
3. El Concurso Anual y el Festival Nacional Luz Mila Patiño: una contribución al desarrollo de las diferentes músicas bolivianas	20
<b>II. LA DIVERSIDAD MUSICAL DE BOLIVIA A TRAVÉS DEL FESTIVAL</b>	<b>23</b>
1. La diversidad ecológica, cultural e histórica de Bolivia	23
2. Antecedentes históricos de la producción musical boliviana	26
<b>III. LA DIVERSIDAD MUSICAL Y SONORA DE BOLIVIA</b>	<b>31</b>
1. Cultura musical y producción sonora en las Tierras Bajas	31
1.1 La música los pueblos indígenas de los llanos de Moxos sujetos a la influencia misionera	32
1.2 La música de los pueblos indígenas de los llanos de Moxos no sujetos a la influencia misionera: el ejemplo de los Sirionos (Mbyas)	35
1.3 La música de los Chiquitanos	37
1.4 La música del pueblo Guaraní-Chiriguano	39
2. Cultura musical y producción sonora en las Tierras Bajas	45
2.1 Cosmología y música en los Aymaras	46
2.1.1 El Altiplano central	48
2.1.2 El Norte del departamento de Potosí	51
2.2 La música de los "Alteños"	54
2.3 La música de los "Chapacos" de Tarija	57
2.4 La comunidad afroboliviana	60
2.5 La música de los Jalq'as	62
<b>IV. LAS GRABACIONES DE LOS TRES DISCOS COMPACTOS</b>	<b>65</b>
1. Música de las Tierras Bajas de Bolivia	66
2. Música de las Tierras Altas de Bolivia (Altos Vallos y Valles Calientes)	78
3. Música de las Tierras Altas de Bolivia (Altiplano y Cordillera)	89
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>99</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>103</b>
<b>COORDINADORES DE LOS DISTINTOS FESTIVALES Y DIRECTORES DEL CENTRO SIMÓN I. PATIÑO EN LOS MISMOS PERÍODOS</b>	<b>108</b>





## PREFACIO

Después de 30 años de éxitos, esta actividad, única en su género, merecía celebrarse con un acontecimiento que destacara sus logros e hitos más importantes y demostrara al mismo tiempo el papel fundamental que desempeña en la protección del patrimonio etnomusicológico de Bolivia.

Desde la creación del Festival en 1971, muchas de las ricas expresiones musicales del país han desaparecido y muchas otras han sufrido un cambio profundo y definitivo. Ese proceso continúa al mismo ritmo acelerado con el que se transforman el mundo y la sociedad.

La reunión de grupos musicales que ilustran la trayectoria del Festival, el simposio sobre los tipos de música presentados en todos estos años y, sobre todo, esta publicación, son un testimonio de los tesoros culturales de esas comarcas y representan un elocuente inventario de los mismos.

Es habitual que el fin de una era se conmemore con un festejo. En nuestro caso, la celebración de los 30 años del Festival es simplemente una nueva etapa en un proceso que, no sólo continuará, sino que se ampliará, dadas las innumerables y hermosas sorpresas que resta por descubrir.

Sirva esto como el más modesto y mínimo homenaje que pueda hacerse a esas poblaciones tan maltratadas por la Historia.

John DUBOUCHET  
Director  
Fundación Simón I. Patiño



# INTRODUCCIÓN

Al cabo de más de medio siglo, el Festival Nacional Luz Mila Patiño ha demostrado ser una de las instituciones más importantes de la cultura musical en Bolivia. A lo largo de su historia, han brillado en él destacados músicos, intérpretes y creadores de la música y la cultura bolivianas, en lucha con los esfuerzos que implica la creación estética individual dentro de procesos colectivos y sociales: un drama doble en el cual evolucionan todos los seres humanos y, con mayor intensidad aún, los artistas, músicos y compositores.

Pero una historia de este tipo, escrita por hombres y mujeres con diferentes tradiciones culturales, tiende a integrarse en una historia más vasta: la historia musical del país. Es una trama cuyos hilos siguen diversos caminos – insospechados unos, inesperados otros. Una trama que refleja no sólo la gran diversidad de colores de la sociedad boliviana, sino también de los sonidos que se concretizan en cada una de sus manifestaciones.

La larga historia del Concurso y del Festival Nacional Luz Mila Patiño comprende dos grandes períodos, diferentes y complementarios a la vez:

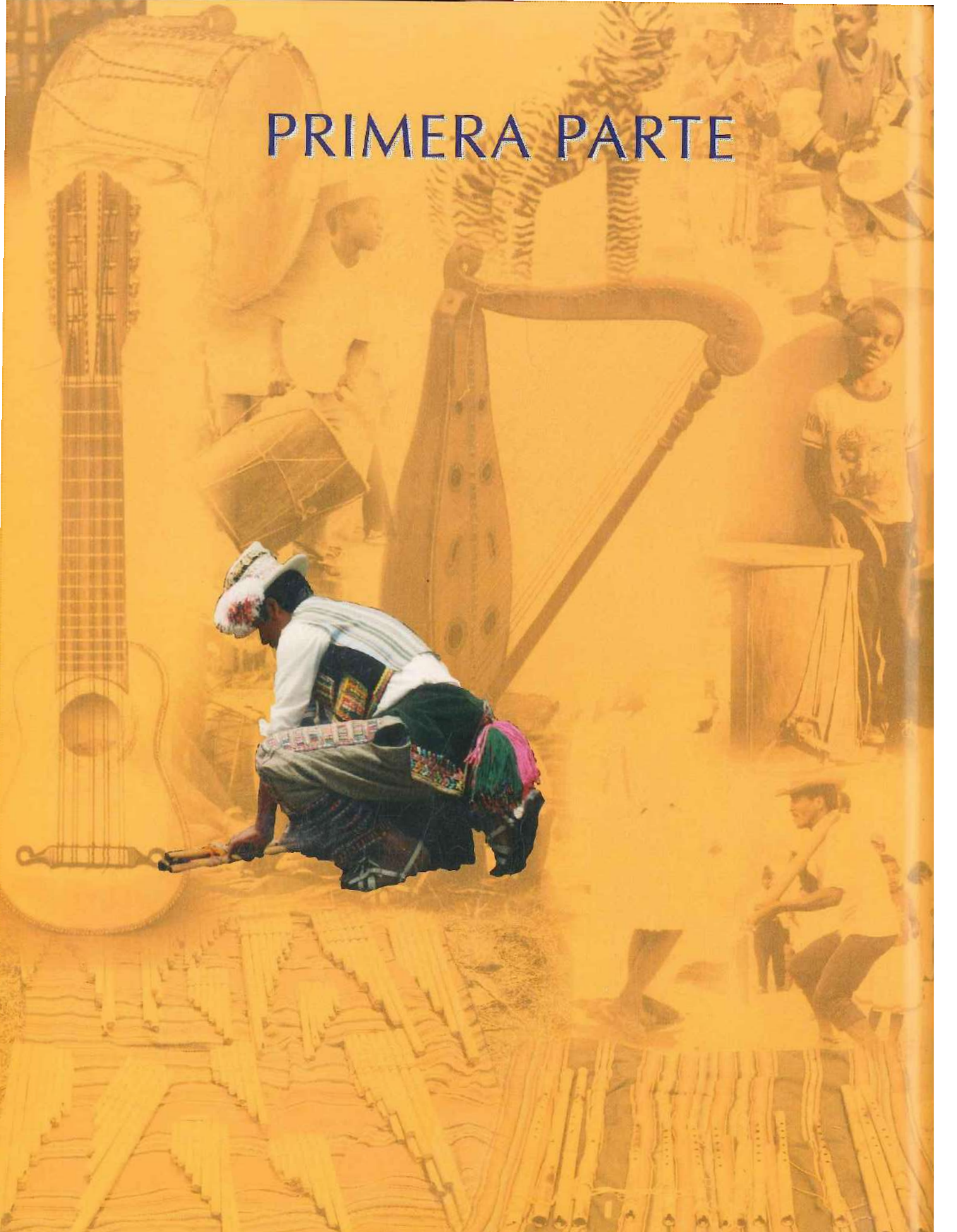
- El que va de 1951 a 1968, en el cual el Concurso Nacional de Música se propuso estimular la creación y la interpretación de la música académica boliviana;
- El que se extiende desde 1971 hasta nuestros días, y en el curso del cual, el Concurso, ya convertido en Festival Nacional, tuvo y sigue teniendo como objetivo la promoción de manifestaciones culturales y musicales de los grupos indígenas del país.

Una historia como ésta no se hace sólo para ser leída, sino también escuchada. Porque los sonidos y los ritmos son un elemento fundamental de la misma. Por tal razón, esta reseña está acompañada de tres discos compactos que destacan el valor acústico y estético del sonido, el timbre de los instrumentos, la belleza del canto y de la música en las distintas ediciones del Festival Nacional Luz Mila Patiño. En las tres últimas partes, el lector hallará también explicaciones sobre las culturas presentes en los espacios geográficos donde se hicieron las grabaciones y sobre los temas presentados en cada disco.

Por tratarse asimismo de una historia que merece ser “vista”, el texto está jalonado de recuerdos fotográficos y fotos de archivo.



# PRIMERA PARTE





# HISTORIA DEL CONCURSO Y DEL FESTIVAL NACIONAL LUZ MILA PATIÑO

## 1. EL CONCURSO ANUAL DE MÚSICA LUZ MILA PATIÑO 1951-1968: UNA FORMA DE PROMOCIONAR Y ALENTAR LA MUSICA ACADÉMICA CONTEMPORÁNEA EN BOLIVIA

Este concurso anual fue creado por el conde Guy du Boisrouvray en homenaje a su difunta esposa, la condesa Luz Mila Patiño du Boisrouvray, hija del gran industrial minero Simón I. Patiño. El Concurso anual Luz Mila Patiño fue lanzado el 2 de marzo de 1950 y confiado a la Fundación Universitaria Simón I. Patiño. Su objetivo principal era el de "alentar el espíritu artístico de la juventud boliviana" y "estimular la creación e interpretación de la música como expresión del alma nacional".

Desde entonces y hasta fines de los años 60, ese concurso no sólo demostró ser un valioso instrumento para promover a jóvenes artistas nacionales, sino también uno de los medios fundamentales para su formación. Primero a través de préstamos y, más tarde, gracias a las becas que les permitieron perfeccionarse en el extranjero. No caben dudas de que, a lo largo de su existencia, el Concurso anual Luz Mila Patiño fue un destacable estímulo para la música académica nacional.

En la época de su creación no sólo brillaban músicos de la talla de un Eduardo Caba, Simeón Roncal o Eduardo Berdecio, sino que ya comenzaban a surgir jóvenes talentos como Jaime Laredo, Teresa Laredo, Marvin Sandi, Alberto Villalpando, Florencio Posadas o Atiliano Auza.

### *Breve reseña cronológica*

**1951:** El primer concurso estuvo destinado a los compositores y consagró a Jaime Mendoza por sus dos obras: "Poema sinfónico Antawara", ganadora del primer premio, y "Lluvia" (coro mixto a cuatro voces) del segundo premio.

**1951-1962:** A un año de su creación, el Concurso cambió de modalidad. Durante diez años iba a ser un fondo destinado a conceder préstamos financieros para estudios especializados en diferentes países del extranjero. Los beneficiarios fueron:

- Jaime Laredo, quien se transformaría después en el virtuoso internacional que todos conocemos. No cabe duda de que





esa ayuda financiera fue fundamental para la formación de este joven artista que, en 1959, ganó el Concurso Reina Isabel de Bélgica y a partir de entonces ha tocado con importantes orquestas de Europa y Norteamérica.

- Hugo Patiño Torres, quien fue a estudiar a Francia dentro del marco de su especialización en musicología.
- Teresa Laredo, a quien el préstamo le permitió especializarse en París durante cuatro años en las técnicas de pequeñas manos.
- Jessie Viscarra, pianista que viajó a Santiago de Chile y regresó después a Bolivia para consagrarse a la enseñanza en el Conservatorio Nacional de La Paz. Esta artista obtuvo también el segundo premio del Concurso Luz Mila Patiño en 1963.
- Roxana Vargas Llanoa
- Virginia Lavayen Cossío.

**1963:** A partir de 1963 los concursos de música recuperaron su antigua forma. Debido a la dificultad, o incluso imposibilidad, de lograr la devolución de los préstamos, ese sistema fue reemplazado por el de becas de formación. Dos finalistas ex æquo fueron las laureadas con el primer premio de 1963, reservado a pianistas bolivianas: Teresa Laredo Aguayo y Lourdes Ruzsa Tezanos Pinto ; Jessie Viscarra Pinch ocupó el segundo y María Eugenia Molina el tercer puesto.

**1964:** El objetivo del Concurso de ese año fue el de "examinar obras de música de cámara para conjuntos de dos instrumentos o más, teniendo en cuenta que esas creaciones son poco frecuentes en este país y merecen recibir un apoyo especial". Los compositores se presentaron bajo un seudónimo. El jurado estuvo integrado por eminentes músicos bolivianos: Eugenio Oscoz C., Mario Estenssoro y Nicolás Fernández Naranjo.

Se entregaron dos premios: uno a Gustavo Navarre y el otro a Alberto Villalpando. Este, con el seudónimo de Petrarca, fue también el autor del "Cuarteto de cuerdas" con el que se hizo merecedor del segundo premio.

**1965:** En 1965, el Concurso estuvo reservado a compositores de música sinfónica. Integraron el jurado Nicolás Fernández Naranjo, Raúl Barragán y Gustavo Navarre. Los premiados fueron Florencio Posada y Atiliano Auza.

Este fue, sin duda, un premio de importancia fundamental para la carrera de Atiliano Arza, uno de los compositores de música sinfónica más destacables de la segunda mitad del siglo XX en Bolivia. Por haber ganado el Concurso Luz Mila Patiño, a Florencio Posada se le abrieron las puertas del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella de Buenos Aires, donde fue el tercer boliviano honrado con esa beca.



**1966:** La edición de 1966 del Concurso de Música Luz Mila Patiño estuvo dedicada a las orquestas. El jurado estaba compuesto por Mario Estenssoro, Gustavo Navarre y Raúl Barragán. El primer premio fue concedido a la Orquesta Sinfónica Nacional de La Paz, bajo la dirección del profesor Oscar Aranibar Paravicini. El segundo premio correspondió a la Orquesta Sinfónica de Jóvenes músicos de Cochabamba, dirigida por el maestro Manuel Rodríguez.

**1967:** En 1967, el Premio Luz Mila Patiño tuvo la forma de un concurso para cantantes. Integraron el jurado Margarita de Metz, Beverly de Wilson, David Williams, Fernando Sanz Guerrero, Raúl Barragán y Amparo Ortiz. Carlos Loayza Arrieta obtuvo el primer premio. Esta distinción marcó el comienzo de su larga carrera de éxitos. El segundo premio fue otorgado a Gastón Paz, el tercero a Jorge Soliz Pereira y, el cuarto, a María Eugenia Muñoz de Soux.

Además de esta importante labor de estímulo y promoción de jóvenes artistas, los concursos Luz Mila Patiño fueron siempre para el público nacional una ocasión de disfrute cultural y placer estético.

En 1968, con la creación del Centro pedagógico y cultural Simón I. Patiño y de común acuerdo con el conde Guy du Boisrouvray, fundador del Premio, éste último tuvo un cambio radical. A partir de esa fecha, el Premio Luz Mila Patiño fue reemplazado por el Festival Nacional Luz Mila Patiño, consagrado a las músicas folklórica e indígena. Después de la muerte del conde de Boisrouvray en 1980, y como los fondos estaban agotados, la actividad recayó totalmente en la Fundación Simón I. Patiño, la que confió la realización al Centro pedagógico y cultural Simón I. Patiño.

## **2. EL FESTIVAL NACIONAL LUZ MILA PATIÑO: UN ESPACIO DE ENCUENTROS INTERCULTURALES**

Los años 70 fueron en Bolivia una época de grandes cambios y apasionados debates en el plano cultural. Dos posiciones estaban enfrentadas: por un lado, la de aquellos que pretendían acelerar el proceso de modernización a ultranza – y de quienes se decía que sólo pretendían acabar con la diversidad etnocultural del país a la que veían como un obstáculo. Por el otro, la opinión de quienes deseaban alentar esa diversidad por considerarla precisamente como una de las fuerzas culturales de Bolivia.

En ese contexto, a fines de 1968 se creó en Cochabamba el Centro pedagógico y cultural Simón I. Patiño, cuyo principal objetivo en el plano cultural es la difusión de los diferentes aspectos de la cultura boliviana.

Son precisamente los temas étnicos referidos a las tradiciones, las leyendas y otros aspectos de la rica diversidad cultural de Bolivia aquellos a los que el Centro



dedica mayor atención, sobre todo en su programa radiofónico que se difunde cuatro veces por semana a través de Radio Nacional.

Así nació el Festival Nacional Luz Mila Patiño, un espacio de encuentros interculturales – el primero de su tipo en Bolivia. Sus objetivos centrales eran destacar las riquezas del folclore nacional boliviano y preservar el patrimonio nacional en este campo tan especial.

Desde entonces, el Festival nunca ha dejado de evolucionar, modelando y adaptando sus métodos en función de los contextos sociales en los que se desarrolla. Sus responsables tratan de generar procesos internos a partir de las mismas comunidades, con el objetivo de conservar y reforzar su cultura y su música. Desde un primer momento, cada edición se propuso suscitar una amplia movilización y participación de las comunidades culturales y cívicas locales.

Hacer un balance de la historia del Festival equivale a emprender un viaje a través del tiempo y revivir un sinfín de experiencias de todo tipo, respetando las diferentes culturas y reconociendo los esfuerzos realizados para estimular y apoyar procesos asumidos por las propias comunidades. En definitiva, el Festival fue y sigue siendo un punto de partida y un lugar de encuentro, donde las comunidades se conocen y descubren, donde se lanzan y aceptan desafíos, donde se arriesgan apuestas para el futuro.

### *30 años, 12 festivales: una sola historia*

**1971:** La historia del Festival Nacional Luz Mila Patiño se inició en Cochabamba en 1971 a partir de un llamamiento lanzado a grupos de danzas folklóricas para participar en un concurso dotado de premios y cuyo principal objetivo era destacar y descubrir el patrimonio folklórico y etnológico de Bolivia. En esa primera edición se presentaron varios grupos, entre los cuales se destacó y fue premiada “La Diablada” de Oruro.

Dos años más tarde, en 1973, tuvo lugar la segunda edición del precedente Festival. Para esa ocasión se extendieron dos invitaciones: una al profesor Mario Leyes (brillante coreógrafo de Cochabamba), a quien se propuso organizar un cuerpo de baile, y la otra, al maestro de coros Sergio Vargas, encargándole la formación de un grupo vocal para acompañar con su música al cuerpo de baile del profesor Leyes.

**1974:** El resultado de la invitación al profesor Leyes fue la creación de la Escuela de Danza Folklórica, en el Centro Simón I. Patiño. Desde abril de 1973 sus presentaciones fueron el elemento constitutivo de lo que iba a ser el 2° Festival Nacional Luz Mila Patiño realizado en marzo de 1974, una vez más en forma de un concurso dotado de premios. Se precisó en esa ocasión el objetivo del festival: no sólo se trataba de invitar a conjuntos, sino de organizar un espacio destinado a conservar y desarrollar el folclore boliviano a través de festivales de folclore regional y nacional, apoyados por estudios etnológicos y sociológicos. La creación de la Escuela de



Danza no fue más que el primer intento para iniciar investigaciones prácticas sobre el folklore nacional.

**1976:** El proceso no se detuvo y la 3a edición se propuso promocionar la riqueza cultural de las entidades socioculturales indígenas, sin renunciar totalmente a la participación de grupos folklóricos urbanos bajo condición de que éstos conservaran rasgos de autenticidad.

Dentro de esa perspectiva, el 3er Festival se fijó dos objetivos principales:

- difundir las manifestaciones folklóricas de las regiones menos conocidas del país;
- mostrar la riqueza cultural de las entidades socioculturales del *Oriente*, del Chaco y de la Amazonía boliviana, es decir de los departamentos de Santa Cruz, Tarija y El Beni. Se pretendía con ello familiarizar al público con la música, las danzas, la artesanía y las distintas producciones artísticas de esas regiones.

Para hacer del Festival un gran suceso intercultural donde se reunirían investigadores y artesanos, los organizadores decidieron dividirlo en distintas actividades que comprendían tres tipos de manifestaciones diferentes:





- el Festival propiamente dicho, con la presentación de músicas y danzas interpretadas por grupos procedentes tanto de las entidades socioculturales como del sector urbano (grupos folklóricos). Concretamente, los grupos de las entidades socioculturales que participaron en esta edición provenían del *Oriente* y del Chaco boliviano. Como representantes de la zona amazónica del Beni – más precisamente la que se encuentra a orillas del río Ibaré – un grupo de indios Moxeños interpretó la danza *El Torito*. La delegación “chapaca” de Tarija sorprendió a los asistentes por la calidad de su música, la picardía de sus canciones y la alegría de sus danzas. “Los Mingueros”, miembros de una comunidad de Chiquitos originaria de San Ignacio de Velasco, tocaron sus instrumentos: *pifanos*, *cajas* y *secu-secus*. El departamento de Santa Cruz estuvo presente a través de un grupo de Guaraníes-Izozeños que ejecutaron diversas danzas rituales entre las que se destacó la *Ayarise*. Como único grupo folklórico del departamento de Chuquisaca (capital Sucre) se presentaron “Los Masís” ;
- una feria artesanal con presentación y demostración de labores artesanales de las regiones participantes: instrumentos de música, objetos de madera, cerámicas, telas, cestos, etc., en el Centro Simón I. Patiño (del 2 al 10 de noviembre) ;
- la realización, del viernes 8 al domingo 10 de noviembre, de un coloquio científico sobre el folklore de las regiones representadas en el Festival que estuvo centrado en la forma, la historia y el significado de las tradiciones dentro del panorama general del folklore boliviano. Participaron en él eminentes folkloristas del país: Hernando Sanabria Fernández (Santa Cruz), Alberto Guerra Gutiérrez (Oruro), Rogers Becerra (Beni), Víctor Vara Reyes (Tarija), Marcelo Thórrez, delegado del Instituto Boliviano de la Cultura, y Rafael Anaya (Cochabamba), gran musicólogo y presidente de la Fundación Universitaria Simón I. Patiño. Esta fue, sin lugar a dudas, una de las primeras reuniones científicas de este tipo realizadas en Bolivia. Su principal objetivo era el de analizar y examinar críticamente toda la bibliografía existente sobre el Este y el Sur bolivianos. Las ponencias principales y los debates fueron difundidos por la radio del Centro Simón I. Patiño.

Para realizar todas estas actividades, el Centro Simón I. Patiño tuvo que organizar una compleja estructura que desbordaba el marco de sus propios colaboradores. En cada Departamento se designaron a coordinadores regionales, encargados de seleccionar en concursos locales a los grupos que participarían en el Festival.

**1978:** El 4º Festival estuvo dedicado a las comunidades andinas y a las “danzas y una música de origen prehispánico que, si bien datan de la época colonial, debían demostrar sus características tradicionales sin influencia del folklore ciudadano”. Al igual que en la edición precedente, también esta vez se buscó el apoyo de coordinadores regionales para establecer los contactos, convocar a las comunidades con sus músicos, bailarines y artesanos y organizar convenientemente los viajes de las delegaciones al Centro Simón I. Patiño en Cochabamba. Como en 1976, los grupos elegidos para participar en esta 4º edición fueron seleccionados en festivales locales.



El 4° Festival, descrito como un grandioso “*tinku*<sup>1</sup> musical”, tuvo dos partes principales:

- la presentación, el 7 y 8 de octubre de 1978, de danzas, ritmos, canciones y juegos de las comunidades rurales andinas. El programa central, que se desarrolló en el Teatro al aire libre del Centro Simón I. Patiño, contó con más de 250 participantes, músicos y artesanos de los departamentos de La Paz, Oruro, Potosí y Cochabamba. Los grupos musicales interpretaron una gran variedad de instrumentos: *julu julus* (La Paz), *choquelas* (La Paz), *lakitas* (La Paz), *jula julas* (Oruro y Potosí), *pinkillus* (Potosí, Cochabamba y Oruro), *zampoñas* o *sikuris* (Potosí y Oruro), *lichivayus* (Cochabamba), *paceños* (Cochabamba), *chiriguayos* (Cochabamba), *tarkas* (Cochabamba). Todo este despliegue de música y cantos fue grabado y difundido después por la radio del Centro Simón I. Patiño ;
- una exposición permanente de telas de diferentes zonas del Altiplano, acompañada por una demostración de técnicas de tejido, en los jardines del Centro. La exposición se realizó desde el 5 de octubre hasta el fin del Festival.

Este espectáculo tuvo una gran repercusión, aunque las reacciones fueron diversas: el impacto del Festival y la presencia de tropas de músicos rurales en pleno centro de la ciudad no podían dejar de provocar un choque cultural de efectos inesperados. A decir verdad, este fue quizá el otro gran éxito del Festival: mostrar e incluso confrontar por mezcla y yuxtaposición la diversidad sociocultural del país.

Precisamente esa diversidad pasó a determinar, a partir entonces, la orientación de las investigaciones realizadas desde mediados de los años 70 en relación con el Festival. Algunos investigadores de renombre han desempeñado un papel fundamental en tal sentido. La presencia, entre la 4a y 7a edición del Festival, del etnólogo suizo Dr. Max Peter Baumann fue relevante. Al evaluar los estudios etnomusicológicos de Bolivia, el antropólogo Ramiro Gutiérrez dijo al respecto: “Por tratarse de los comienzos de la etnomusicología científica sud-andina, no podemos dejar de referirnos a los trabajos de vanguardia del Dr. Max Peter Baumann”.

El Dr. Baumann no sólo se limitó a desempeñar un importante papel en la consolidación del Festival como espacio de encuentros interculturales. Este científico lanzó en Bolivia una investigación etnomusicológica seria y sistemática – dentro del marco del Centro Simón I. Patiño – con la organización de uno de los centros de archivos etnomusicológicos más importantes del país: el Centro de Documentación para la Música Boliviana o CENDOC-MB. En 1979 se editó un primer disco con las grabaciones efectuadas en el 4° Festival que fue presentado en la Primera Tribuna de Música Latinoamericana y del Caribe, realizada del 23 al 28 de abril de 1979 en la Villa de Leiva (Colombia). Allí ganó el primer premio en la categoría folklore.

El CENDOC-MB fue sin dudas la culminación de un proceso de documentación etnomusicológica que se desarrolló a partir de la década del 70, en forma paralela con el



Festival. Nació como Centro de Documentación de la Música Andina (CENDOC-MA) por idea del Comité Nacional de la Música. Este brindó su apoyo a través de un pequeño Centro de información musical instalado en la Biblioteca central del Centro Simón I. Patiño donde se guardaban documentos sobre la música nacional e internacional y sobre la educación musical en general. Cuando el 1986, el Festival se implantó en las "Tierras Bajas", el CENDOC-MA se convirtió en el Centro de Documentación de la Música Boliviana (CENDOC-MB). Hacia fines de la década del 80, esta institución poseía uno de los repertorios más importantes y completos de América Latina. A fines de 1991 cesó sus actividades públicas pero siguió conservando nuevas producciones realizadas en el marco de los festivales nacionales Luz Mila Patiño. Sin lugar a dudas, es uno de los archivos más importantes del país para la música indígena boliviana.

**1980:** Para el 5° Festival, del 6 al 8 de junio de 1980, el equipo de radio del Centro Simón I. Patiño, acompañado por el Dr. Max Peter Baumann, recorrió durante los meses precedentes varios departamentos y visitó a las comunidades rurales andinas de las Tierras Altas para documentarse y tomar contacto con las organizaciones campesinas.

Esta edición del Festival limitó la participación a los representantes de las comunidades, mayormente rurales de las Tierras Altas. Estuvieron representados cuatro departamentos (Cochabamba, Oruro, Chuquisaca y Potosí), correspondientes a dos zonas claramente definidas: la Puna y los Valles.

Como ya era habitual, las presentaciones tuvieron lugar tanto en el Teatro al aire libre del Centro como en la ciudad, sobre todo a través de un desfile por el Paseo del Prado, el más famoso de Cochabamba. Se realizó también una exposición de 300 tejidos andinos y de una colección de *Warmimunachis* del Centro Simón I. Patiño. Estos son amuletos originarios de diferentes zonas del país que representan a un hombre y una mujer abrazados simbolizando el amor.

**1984:** Al igual que las anteriores, también la 6ª edición del Festival, del 5 al 7 de octubre de 1984, se desarrolló en el Centro Simón I. Patiño. Esta vez se puso el acento en la diversidad sociocultural de todo el país. Para ello, los organizadores contactaron a entidades socioculturales de siete de los nueve departamentos de Bolivia: Potosí, La Paz, Santa Cruz, Tarija, Cochabamba, Oruro y El Beni.

Debemos recordar que, por primera vez, esta manifestación cultural fue difundida a escala nacional por el Canal 7 de televisión.

Como en años precedentes, el Festival se realizó en el Teatro al aire libre del Centro. A partir del 3 de octubre comenzaron a llegar los grupos de participantes. La representación oficial debutó el 5 y duró desde el mediodía hasta la noche. Al día siguiente, un domingo, los grupos se presentaron en la localidad de Gliza (en el Alto Valle de Cochabamba) y, por la tarde, se reunieron en el Teatro de la Coronilla, en el sur de la ciudad.

Simultáneamente se realizó una exposición de instrumentos musicales indígenas, con objetos personales provenientes de varios museos del país. No se exhibieron



sólo instrumentos actuales, sino también prehispánicos, prestados por el Museo Arqueológico de la Universidad San Simón de Cochabamba. Para poder mostrar toda esa riqueza a un amplio público, la exposición fue trasladada primero al Parque de Exposiciones de Cochabamba durante la Feria de la Artesanía y el Mueble y, después, a la Casa de la Cultura de la ciudad de Santa Cruz, durante el Festival Sombrero de Saó. Más tarde, la exposición se presentó en el Espacio Simón I. Patiño de La Paz.

También en el marco del Festival, se organizó una feria de productos regionales con bebidas y comidas locales en los jardines del Centro Simón I. Patiño.

**1986:** A diferencia del festival anterior, la 7a edición estuvo consagrada exclusivamente a la música y la danza tradicionales de una sola región: la de Moxos. Para la ocasión, el Festival se trasladó al departamento del Beni. A partir de ese año, el Festival pasó a tener un nuevo rostro: se regionalizó y se limitó a presentar en cada edición a comunidades de una sola región que conforman una macroentidad socio-cultural.

Se modificó también la metodología de los procesos de investigación para asegurar estudios más profundos y centrados más directamente en las comunidades.

El territorio seleccionado para ese año fue aquél en el cual estuvieron implantadas, hasta el siglo XVIII, las misiones jesuíticas con sus aldeas/misiones. El equipo encargado de las investigaciones y de la organización del Festival empezó a recorrer toda la zona en el mes de abril y a tomar contacto con las principales organizaciones políticas y civiles departamentales y, sobre todo, con las organizaciones campesinas, los Consejos indígenas. De esta forma fue posible reunir una amplia documentación en forma de videos, fotos y grabaciones.

Uno de los objetivos de esa edición fue el de romper con la imagen tradicional de la música de los Andes, para mostrar la riqueza musical del *Oriente* y la Amazonía, regiones que por entonces era musicalmente desconocidas en el país. El Festival, que se realizó en Trinidad, sorprendió al público y a la prensa que tuvieron ocasión de descubrir esta enorme riqueza.

Al margen del Festival y aprovechando la asistencia de tantas comunidades, se realizó un encuentro de caciques de los Consejos indígenas del Beni. Ese encuentro, previsto como una reunión informal, tuvo consecuencias mucho más vastas que se concretizaron en la toma de conciencia de la necesidad de implementar estructuras de organización más elaboradas.

A semejanza de las anteriores, esta edición estuvo acompañada de distintas manifestaciones y, los días 29 y 30 de setiembre, de un Simposio sobre la música en el Moxos y su contexto histórico-cultural, organizado por el historiador Jorge Cortez y patrocinado por las principales instituciones civiles y culturales del Beni. Participaron en él investigadores como Rogers Becerra, Joseph Barnadas, Fernando Cajías de la Vega y Antonio Carvalho.



**1988:** Transitando la misma senda de regionalización instaurada en el 7° Festival, la 8° edición, aunque tuvo como escenario la ciudad de Cochabamba, estuvo dedicada a la macroentidad cultural del Norte del departamento de Potosí. Para ello, desde febrero de ese año, el equipo del Centro Simón I. Patiño recorrió los diversos *ayllus* (unidades culturales) del Norte de Potosí para tomar contacto con las autoridades sindicales y comunitarias: *jilankos* y *jilakatas*. El equipo asistió a las principales fiestas regionales que quedaron registradas en grabaciones sonoras, fotos, videos y entrevistas.

Para esta edición se organizaron tres manifestaciones culturales anexas:

- una exposición de 50 fotografías del fotógrafo francés Fred Savariu sobre el rito del *tinku* ejecutado el 3 de mayo en la fiesta de la Cruz (en Macha) y el 25 de julio, fiesta de Santiago (en Toro Toro) ;
- la presentación de quince videos documentales realizados en diversas regiones de Bolivia y, en particular, en las comunidades visitadas hasta entonces por el Festival ;
- una exposición de instrumentos de música de diferentes *ayllus* del norte del departamento de Potosí: *pinkillus*, *sikus*, *sikuras*, *phululus*, *jochanas*, *wankaras*, *pututus*, *jula julas*, *talachis*, *qhonqotas*, *laymes*, *anzaldeños*, *k'ullu charangos*, *jitarrones*.

El Festival propiamente dicho se inició con desfiles por las calles de la ciudad y una presentación musical en la Universidad San Simón de la ciudad de Cochabamba, seguidos de las presentaciones en el Teatro al aire libre del Centro. Participaron más de 200 músicos procedentes de unas diez comunidades rurales y *ayllus* de las provincias de Ibáñez, Bustillo, Chayanta, Charcas y Bilbao Rioja. El Festival se cerró con un espectáculo especial en el teatro "José Casto Méndez" al que asistió una enorme cantidad de público.

El impacto sociocultural de este evento en las comunidades participantes fue claramente expresado por Félix Vázquez, secretario ejecutivo de la Federación Sindical Única de Trabajadores Rurales del Norte de Potosí. Este elogió el trabajo del Centro y agradeció la oportunidad ofrecida a los trabajadores rurales al poner a su disposición "un marco de integración cultural de tal envergadura, ya que el Festival demostró ser un medio propicio para la fraternización entre campesinos de distintas comunidades".

La idea de que el Festival pudieser ser "un espacio de fraternización entre las diferentes comunidades de una macroentidad cultural" se confirmaría en las siguientes ediciones, sobre todo porque, a partir de entonces, el Festival iba a realizarse en el espacio geográfico de las comunidades participantes.



**1991:** En esa perspectiva, el 9° Festival, que estuvo consagrado a las investigaciones sobre la música y el canto de los “Chapacos” del extremo Sur del país (departamento de Tarija), tuvo lugar del 12 al 15 de setiembre de 1991 en los jardines del Parque Municipal “Oscar Alfaro” de la ciudad de Tarija.

El proceso de selección se inició en mayo de 1991 con la realización de 30 mini-festivales en las sub-centrales campesinas del departamento de Tarija:

- Camarrón, Sella, Tomatas Grande, Rosa, Santa Bárbara, Canchones, Alto España, Yesera, Jarcas, San Agustín Sur y San Andrés, en la provincia de Cercado ;
- Limal, Huacanqui, Camacho, Tariquia, El Carmen, La Mamora, Pabellón y Orozas, en la provincia de Arze ;
- Copacabana, Yuchara, Tojo, Hauyllajara, Atacama y Huariwana, en la provincia de Aveles.

A partir del 16 de agosto, seis otros festivales en las centrales provinciales reunieron a los mejores músicos de cada localidad, seleccionados en una fase previa. Los ganadores de esa segunda etapa animaron el 9° Festival.

**1993:** Con el mismo espíritu de participación y siempre con el deseo de ir más allá de la simple presentación musical, la 10a edición fue convocada bajo el nombre de “Tradición del Chaco”. Pero como el Chaco es un territorio de amplia extensión donde conviven tres poblaciones rurales de identidades muy diferentes – los criollos, los Guaraníes-Chiriguano y los Matacos – el Festival se centró sólo en la música y la cultura de la población criolla, que es actualmente la más representativa de la región.

La música criolla del Chaco se expresa sobre todo en las fiestas familiares, la marcación del ganado, etc. A reuniones de este tipo asistió el equipo responsable del Festival para recoger una amplia documentación. Estas visitas permitieron ilustrar el contexto cultural que servía de marco a la música y también seleccionar a los músicos que participaron en el Festival. Este se realizó en la localidad de El Palmar (Chaco), el 17 y el 18 de diciembre de 1993, y se cerró con un encuentro musical en la ciudad de Yacuiba.

**1996:** También ese año el objetivo fue el de promover las expresiones culturales y musicales de las entidades socioculturales del Chaco, pero interesándose esta vez en otra población de la zona. El tema central del 11° Festival fueron “La música, los bailes y las máscaras de los Guaraníes-Chiriguano”.

La organización del Festival fue confiada, con forma participativa, a un equipo compuesto por enviados del Centro Simón I. Patiño y representantes regionales, quienes recorrieron el territorio guaraní durante gran parte de 1996.



El Festival se realizó en la comunidad de Ivamirapinta de la Capitanía de Kaipipendí-Karowaychu, los días 28 y 29 de setiembre de 1996, con la participación de miembros de la comunidad y de los *Mburibichas* (capitanes) locales. En Camiri (Kaami en guaraní), se organizó una exposición de máscaras e instrumentos guaraníes y otra de dibujos de escolares de San Jorge de Ipaty y de Kopere Loma, expresión plástica del universo de ritos y fiestas de sus comunidades (las de los Avas-Guaraníes).

El público asistió así a un espectáculo festivo del que todos participaron, asociando a grupos provenientes de tres macro-identidades guaraníes: los Izozeños, los Avas y los Simbas, y a prestaciones musicales de campesinos locales. Entre las comunidades presentes, la de Ivamirapinta presentó la danza del *Mimbi Guasu*, y la de Laguna Kamatindi los "juegos" de *Yagua Nao* y *Guasu* (del ciclo del *Arete*). La comunidad de Kopere Loma ejecutó además la danza del *Toro Toro*, en la cual las máscaras *güirapepos* se enfrentan al "toro/karai" en el *mimbi puku*. La comunidad de Abapua, en la región del Ingre, interpretó el "juego" de la *Chiveada*, y el ritual de Pascua acompañado de violines. Por último, los mejores violinistas del Izozog, de Boyuibe, de Ipatí y de Ñaurenda efectuaron una demostración de su arte.

**1998:** Conservando los mismos principios organizativos, la 12a edición del Festival estuvo dedicada a las Yungas del departamento de La Paz, donde vive una de las entidades socioculturales que más influenció la cultura artística (música, danza, etc.) y la vida cotidiana de los bolivianos (la alimentación, por ejemplo), a saber: la cultura afroboliviana. A pesar de ello, es éste uno de los grupos étnicos menos conocidos del país.

La organización del Festival fue confiada al equipo del Centro Simón I. Patiño y a representantes del Movimiento Cultural Afroboliviano Saya, apoyados por las comunidades afrobolivianas de la región. A partir de febrero y durante más de ocho meses, en muchas comunidades se llevó a cabo un trabajo de documentación y compilación etnomusicológicas. Se aprovechó la ocasión para agregar sesiones de artes plásticas con niños de esas comunidades, cuyos trabajos fueron presentados en dos números de la revista infantil "Colibríto", editada por el Centro Simón I. Patiño.

El encuentro musical de la cultura afroboliviana se realizó en la localidad de Coripata (Provincia de Nor Yungas, departamento de La Paz), el 10 y 11 de octubre de 1998. En la primera parte las comunidades se presentaron en la cancha de fútbol de la localidad. En la segunda, al día siguiente, se realizó una demostración de cantos y danzas en un desfile por la aldea. Esta edición implementó también un espacio de diálogo entre los ancianos y los jóvenes de las comunidades, animado por la presencia de Don Julio Pinedo, el "Rey de los Negros".

Participaron en este evento las comunidades de Mururata, Tokaña, Chijchipa, Santa Ana, San Joaquín, Coscoma, Cala Cala, Dorado Chico, Chicaloma y Coripata, con músicas y bailes ejecutados por los miembros del Movimiento cultural afroboliviano Saya y de Yungas que viven en Santa Cruz de la Sierra. Se dió así un paso impor-



tante en el proceso de organización de la población negra a través de la cultura, el diálogo, la música y la danza.

El ritmo, la vivacidad y el dinamismo de este Festival Luz Mila Patiño merecieron los elogios de la prensa nacional e internacional.

**2001:** Para destacar el valor de estos 30 fructuosos años del Festival Luz Mila Patiño, el Centro Simón I. Patiño decidió realizar una recapitulación destinada a ilustrar la gran diversidad sociocultural revelada en las distintas ediciones. Para ello, se previeron en Cochabamba, del 5 al 7 de octubre, las siguientes actividades:

la 13a edición del Festival, con la participación de los mejores músicos indígenas originarios de las diferentes entidades socioculturales del país, como ejemplo y evocación de las 12 ediciones anteriores;

- la publicación de esta reseña de la historia del Festival, acompañada de tres discos compactos con músicas indígenas bolivianas, y la realización de un video que resume los treinta años del Festival;





- un simposio internacional sobre “La música en Bolivia, desde la prehistoria hasta hoy”, con la participación de importantes investigadores nacionales e internacionales;
- una retrospectiva de fotografías de los Festivales anteriores;
- una exposición de máscaras e instrumentos musicales indígenas de Bolivia;
- una proyección de los principales videos realizados en el curso de las distintas ediciones.

### **3. EL CONCURSO Y EL FESTIVAL NACIONAL LUZ MILA PATIÑO: UNA CONTRIBUCIÓN AL DESARROLLO DE LAS DIFERENTES MÚSICAS BOLIVIANAS**

El período comprendido entre 1950 y 2001 fueron cincuenta años de estímulo y promoción, tanto de la música académica como de la música indígena y rural de Bolivia. Cincuenta años, cuya importancia es necesario evocar si deseamos comprender algunos de los caminos recorridos por la música en este país.

En el capítulo de la música clásica, el impulso dado por el Concurso Luz Mila Patiño es innegable. El apoyo prestado a jóvenes y talentosos músicos académicos del país se ha visto doblemente recompensado. Primeramente, en el plano de composiciones musicales reconocidas a nivel nacional e internacional y de artistas de la envergadura de los maestros Atiliano Auza, Alberto Villalpando, Jaime Mendoza Nava, Floreano Pozadas, etc. Pero también, por la consagración de intérpretes como Jaime Laredo o Teresa Laredo y la actividad musical de muchos otros. Todo a lo largo de la historia del Concurso anual Luz Mila Patiño han podido manifestarse brillantemente muchos destacados artistas ligados a la música académica contemporánea de Bolivia.

En cuanto al Festival Nacional Luz Mila Patiño, debemos recordar que sus doce ediciones han contado con la participación de los mejores músicos, grupos de danzas, cantantes y artesanos de grupos socioculturales de todo el país. Para los pueblos indígenas, más que para la población urbana, el Festival ha sido un espacio de encuentros interculturales único en su género que les permitió tomar conciencia del valor de su propia cultura y reconocer, al mismo tiempo, la de otros grupos.

Fue posible registrar formas de expresión prácticamente desaparecidas en la actualidad pero que comienzan a ser reivindicadas por los pueblos indígenas en un intento por recuperar al menos una parte de su memoria acústica perdida. Después



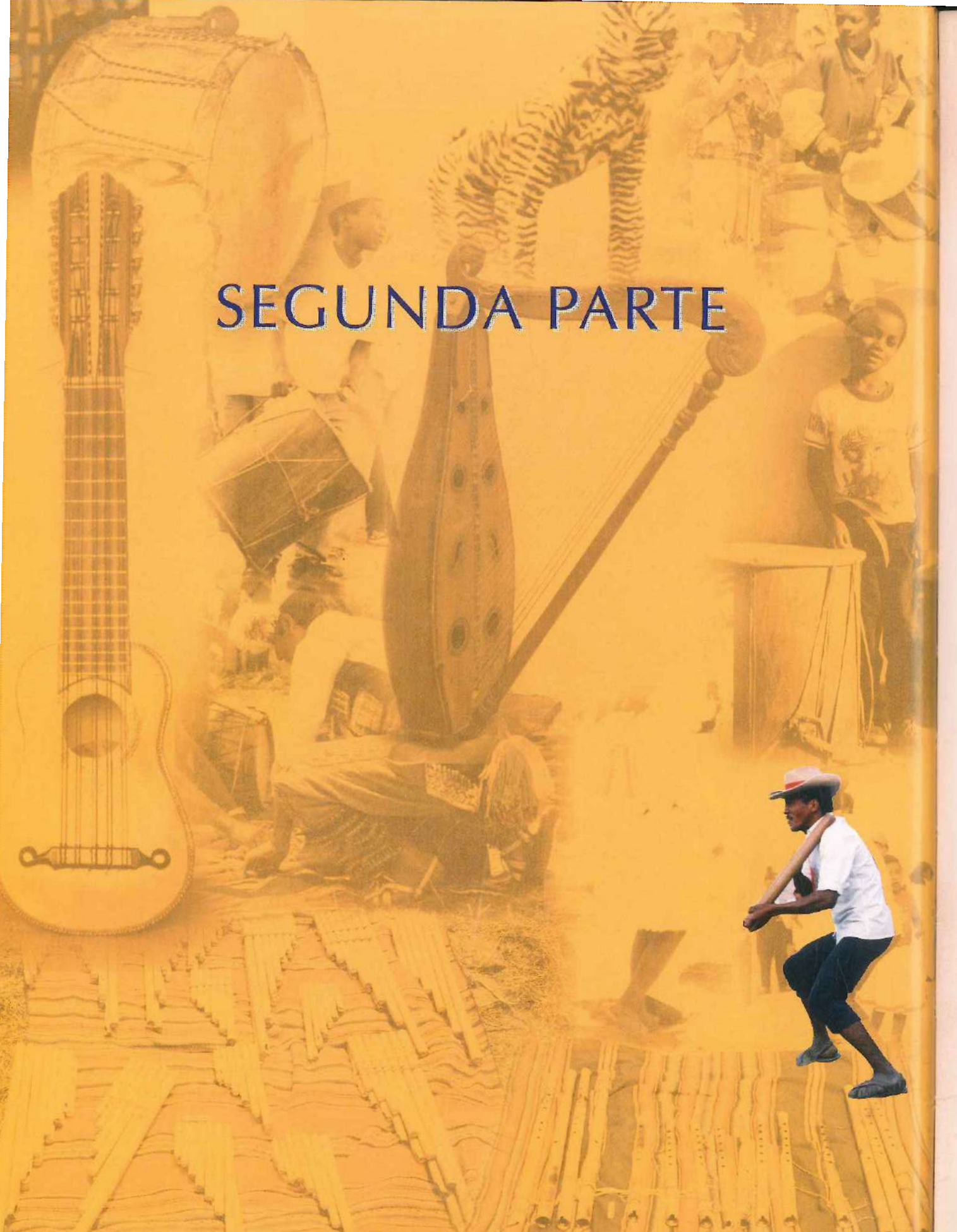
de treinta años, todo ese material documental va revelando poco a poco su verdadera importancia. El Centro de Documentación de la Música Boliviana posee 500 horas de grabaciones en terreno realizadas con unos 30 grupos sociolingüísticos del país, más de 5.000 fotografías, unas sesenta horas de videos e importantes archivos de partituras.

Tampoco debe llamar la atención la resonancia nacional e internacional de las doce ediciones del Festival, tanto en el plano académico como en el de la investigación. Esto ha quedado probado por el hecho que el Centro de Documentación de la Música Boliviana fue elegido en 1989 para coordinar, en representación de Bolivia, la elaboración del *Dictionnaire espagnol et hispano-américain de la musique*.

No por azar, el 21 de abril de 1997 – con ocasión de las celebraciones de los 50 años de la muerte de Don Simón I. Patiño –, la UNESCO concedió al Centro Simón I. Patiño la medalla al Mérito Cultural (“Medalla Cerro de Potosí”) en reconocimiento de la obra realizada por el Festival Nacional Luz Mila Patiño. Esta distinción es la más importante acordada por esa organización internacional a instituciones culturales.



# SEGUNDA PARTE





# LA DIVERSIDAD MUSICAL DE BOLIVIA A TRAVÉS DEL FESTIVAL

## 1. LA DIVERSIDAD ECOLÓGICA, CULTURAL E HISTÓRICA DE BOLIVIA

Bolivia está situada en el corazón del continente sudamericano, rodeada por Brasil, Chile, Paraguay, Argentina y Perú. El país tiene varias ciudades importantes: Sucre, su capital histórica, La Paz, su centro administrativo, Potosí, Cochabamba, Oruro y Tarija en las Tierras Altas, y Santa Cruz de la Sierra, Trinidad y Cobija en las Tierras Bajas. Tiene una superficie de casi 1,1 millones de km<sup>2</sup> y una población cercana a los 8 millones de habitantes, con una diversidad ecológica excepcional.

Por regla general se distinguen tres regiones eco-geográficas en el país: la región andina, la región subandina y los *llanos*, que se extienden desde el Chaco hasta El Beni e incluyen una parte del Escudo brasileño central.

La región andina, por su parte, comprende, de oeste a este, las altas cumbres de la Cordillera Occidental y de la Cordillera Real (u Oriental) que en muchos casos alcanzan los 6.000 metros de altura, como el Sajama o el Illimani, con promedios de temperatura por debajo de los cero grados. Entre estas dos cordilleras se encuentra el Altiplano, con un promedio de altura de 4.000 metros y temperaturas que varían entre los 0°C y 10°C. Por último, las montañas limitando esta región están entrecortadas por numerosos valles situados entre 2.000 y 3.000 metros de altura, donde reina un clima templado con temperaturas que oscilan entre los 18°C y los 30°C.

La zona subandina comprende la parte este de la Cordillera Oriental, con valles que descienden rápidamente hacia las llanuras orientales. Esta región, conocida con el nombre de Yungas, es muy húmeda, tiene temperaturas elevadas y una rica vegetación.

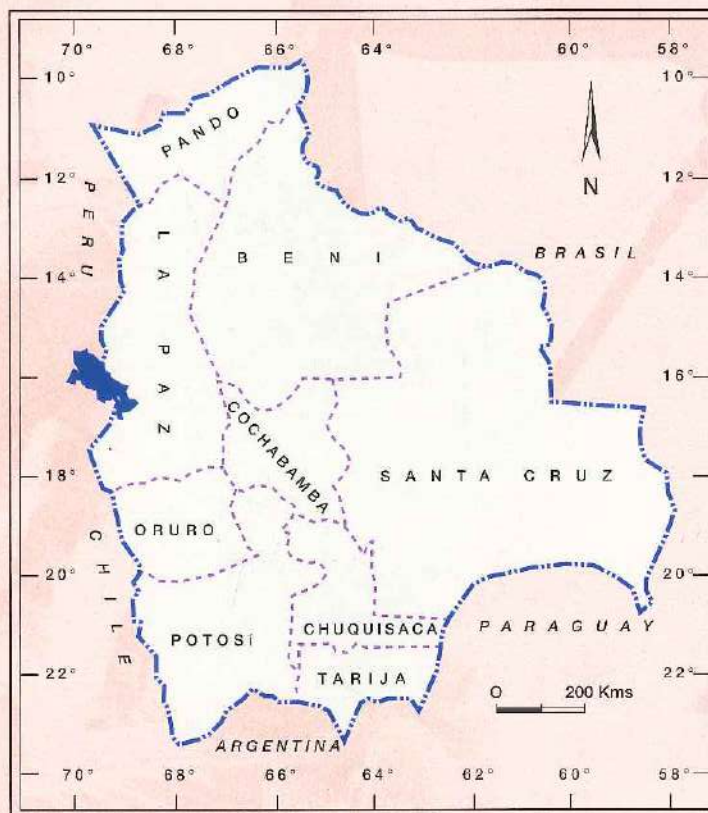
Los *llanos*, finalmente, que ocupan la mayor parte del territorio boliviano y se extienden desde las llanuras amazónicas de los departamentos de Pando y El Beni, hasta las zonas cálidas y secas del Chaco, en el sur del país. Esta región de características tropicales comprende una zona natural llamada Escudo brasileño central. A pesar de las elevadas temperaturas, de entre 25°C y 45°C, toda la región está expuesta a bruscas variaciones térmicas debidas, en particular, a los vientos del sur (*surazos*) que pueden hacer bajar la temperatura hasta 5°C.





Una división ecogeográfica más general – que podría servir de articulación general para este texto – distinguiría dos grandes zonas: las “Tierras Altas” y las “Tierras Bajas”. Las primeras se refieren a toda la región andina (el Altiplano y sus valles) y subandina (Yungas), mientras que la segunda definiría a toda la región de los llanos.

## MAPA DE BOLIVIA

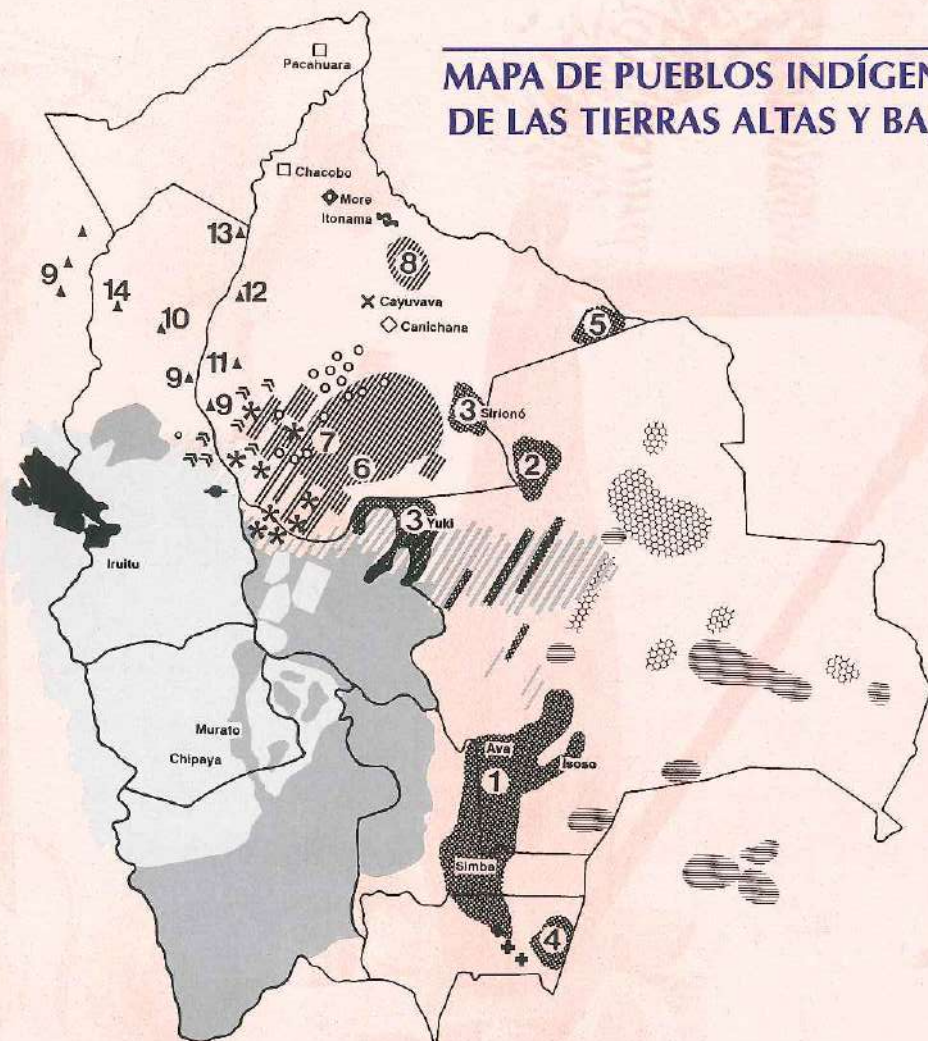


Bolivia tiene además tres grandes cuencas hidrográficas: la amazónica, la del Río de la Plata, en la que se vierten las aguas del Pilcomayo, y la cuenca lacustre de los lagos Titicaca y Poopó y el río Desaguadero que nace en el lago Titicaca.

Según el censo nacional de 1992, la población total del país era de 7.610.000 de habitantes. Actualmente llega a unos 8.300.000 de habitantes. El aymara, el quechua y el chipaya – lenguas autóctonas – son habladas por más de 4.000.000 de personas con una alta tasa de bilingüismo. Estas cifras revelan la importancia de la población y de la cultura indígenas. Según el censo indígena de las Tierras Bajas, donde viven unas 35 entidades socioculturales, la población indígena alcanza allí un total de aproximadamente 250.000 personas, lo que corresponde al 25% - 30% de la población actual de las Tierras Bajas. La población negra, que no fue considerada en ese censo, supera las 20.000 personas.



## MAPA DE PUEBLOS INDÍGENAS DE LAS TIERRAS ALTAS Y BAJAS



### GRUPOS LINGÜÍSTICOS CLASIFICADOS

- AYMARA
- QUECHUA
- GUARANI
  - 1 Chiriguano (Ava, Isoso, Simba)
  - 2 Guarayu
  - 3 Sirionó/Yuki
  - 4 Tapieté
  - 5 Guarasugwe
- ARAWAK
  - 6 Moxo trinitario
  - 7 Moxo ignaciano
  - 8 Baure
- TAKANA
  - 9 Esseja o Chama
  - 10 Takana
  - 11 Reyesano
  - 12 Cavinena
  - 13 Araona
  - 14 Toromona

- CHAPACURA: Moré
- PANO: Chacobo, Pacahuara
- MATACO: Noctene
- ZAMUCO: Ayoreo
- NUEVOS asentamientos con migrantes, sobre todo aymaras y quechuas (y algunos guarani, chiquitano, moxos)

### GRUPOS LINGÜÍSTICOS NO CLASIFICADOS

- CHIMANE/MOSETEN
- CHIQUITANO
- MOVIMA
- CAYUVAVA
- YURACARE
- CANICHANA
- LECO
- ITONAMA

Fuente: Xavier Albó



## 2. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL BOLIVIANA

El vasto territorio ocupado por el actual Estado boliviano estuvo poblado por diversas culturas desde épocas muy remotas. En las Tierras Altas se desarrollaron importantes grupos sociales. Durante el período pre-cerámico o paleo-indio (8000 a.C.) vivían grupos nómadas de la caza y de la recolección en lugares como Viscachani (departamento de La Paz), Sayari, Matarani, Vila Vila, Mizque, Cayarani (Cochabamba), Laguna Colorada y Laguna Hedionda (Potosí). Nuevas civilizaciones agropastorales habitaron la zona en un período comprendido entre 2000 a.C. y 400 d.C.. Las más destacables de ellas fueron las de los Wankaranis en el Altiplano Central y la de los Chiripas junto al lago Titicaca. En la era formativa (de 1700 a.C. a 300 d.C.), ciertas sociedades locales que practicaban la agricultura y la alfarería desarrollaron una sorprendente actividad musical con flautas globulares (*ocarinas*), *quenás* y otros tipos de trompetas y silbatos.

El Estado de Tiwanaku, cuya influencia en todo el espacio andino boliviano es indiscutible, alcanzó su apogeo entre 400 y 1100 d.C.. La música tuvo allí un intenso desarrollo. De su riqueza y complejidad son testimonio hoy muchos restos arqueológicos: flautas de Pan (*sikus*), de caña o piedra, flautas de hueso (tipo *quena*), tambores (*wankaras*), silbatos y trompetas de diversos tipos, así como campanillas y cascabeles. Según algunos investigadores, el ocaso de esa civilización se debió a la invasión de grupos pastorales de lengua aymara. Venidos del sur, estos grupos iban a ocupar más tarde todo el Altiplano, donde crearon las entidades sociopolíticas autónomas que los españoles – por no encontrar una mejor definición – llamaron “Señorías”. Su música fue notable. Cronistas y evangelizadores como los padres Ludovico Bertonio o Torres Rubio señalaron a comienzos del siglo XVII la importancia de instrumentos musicales como el *pingollo*, el *ayarachi*, el *siku*, el *matti phusaña*, el *wankara*, así como la gran diversidad de cantos y danzas.

La presencia del Estado incaico (1450-1532 d.C.) en el actual territorio boliviano, llamado entonces *Collasuyu*, fue tardía. Datos arqueológicos y etnohistóricos demuestran que la región fue conquistada por Tupac Yupanqui recién hacia 1450 d.C.. Los Incas llevaron a Bolivia muchos de sus instrumentos musicales: *runatynia*, *pomatynia*, *pingollo*, *antara*, *quena quena*, *pipo*, *catauari*, *uaroro*, *chiuca*, *ayarichic*, *guaylla quepa*, *zacapa*, *guira gualca*<sup>2</sup>, como así también un nuevo sistema ritual relacionado con el Cuzco y en el cual el maíz pasó a ser un elemento de limitación temporal.

También las Tierras Bajas estuvieron densamente pobladas. La zona del Chaco, comprendida entre los ríos Pilcomayo y Piray, estaba dominada por grupos Arawak. Entre ellos se destacaban los Chanés, una tribu sedentaria que cultivaba el maíz y la mandioca. Hacia el siglo XV y a comienzos del XVI, este grupo estuvo en constante interrelación con los Incas y adoptó muchos de sus instrumentos

<sup>2</sup> En *Gruszczynska-Ziólkowska* 1995 : pág. 113-115.



musicales y ciertas danzas y ritos. En el siglo XV, la invasión de guerreros guaraníes provenientes del Chaco paraguayo y brasileño introdujo profundos cambios en la región debido al mayor contacto entre las etnias que causó un rápido mestizaje guaraní-chané. Los sonidos de guerra y los silbatos pasaron a ser los instrumentos sonoros de esta sociedad guerrera incipiente que, extrañamente, recibió el nombre de Chiriguanos: "descendientes de una Chané y un Guaraní". Se desarrollaron así civilizaciones evolucionadas regionales en los llanos de Moxos (departamento del Beni). Su recuerdo todavía está presente hoy en las grandes terrazas destinadas a los cultivos, las zanjas, diques y canales que construyeron para reducir los efectos de las inundaciones que suelen afectar la región. El explorador sueco Erland Nordenskiöld, quien desenterró varios sitios, indica que los fragmentos arqueológicos hallados presentan elementos comunes con la cultura arawak. Los primeros misioneros llegados en el siglo XVII hicieron referencia a la existencia de una gran riqueza musical en los distintos pueblos que encontraron. Como en otras sociedades amazónicas, la danza y el canto eran las expresiones culturales más importantes, tal como lo revelan las máscaras rituales de cerámica. Hacia el Oriente, por fin, en el Escudo brasileño central, vivían grupos de cazadores nómadas y guerreros próximos a los Tupis-Guaraníes.

Los efectos de la invasión española, alrededor de 1530, fue diferente de una región a otra. En las Tierras Altas, el sistema colonial se impuso rápidamente con el propósito





de someter a las sociedades indígenas. Por otra parte, en 1776 el actual territorio de Bolivia dejó de pertenecer al Virreinato del Perú y pasó a formar parte del Virreinato del Río de la Plata.

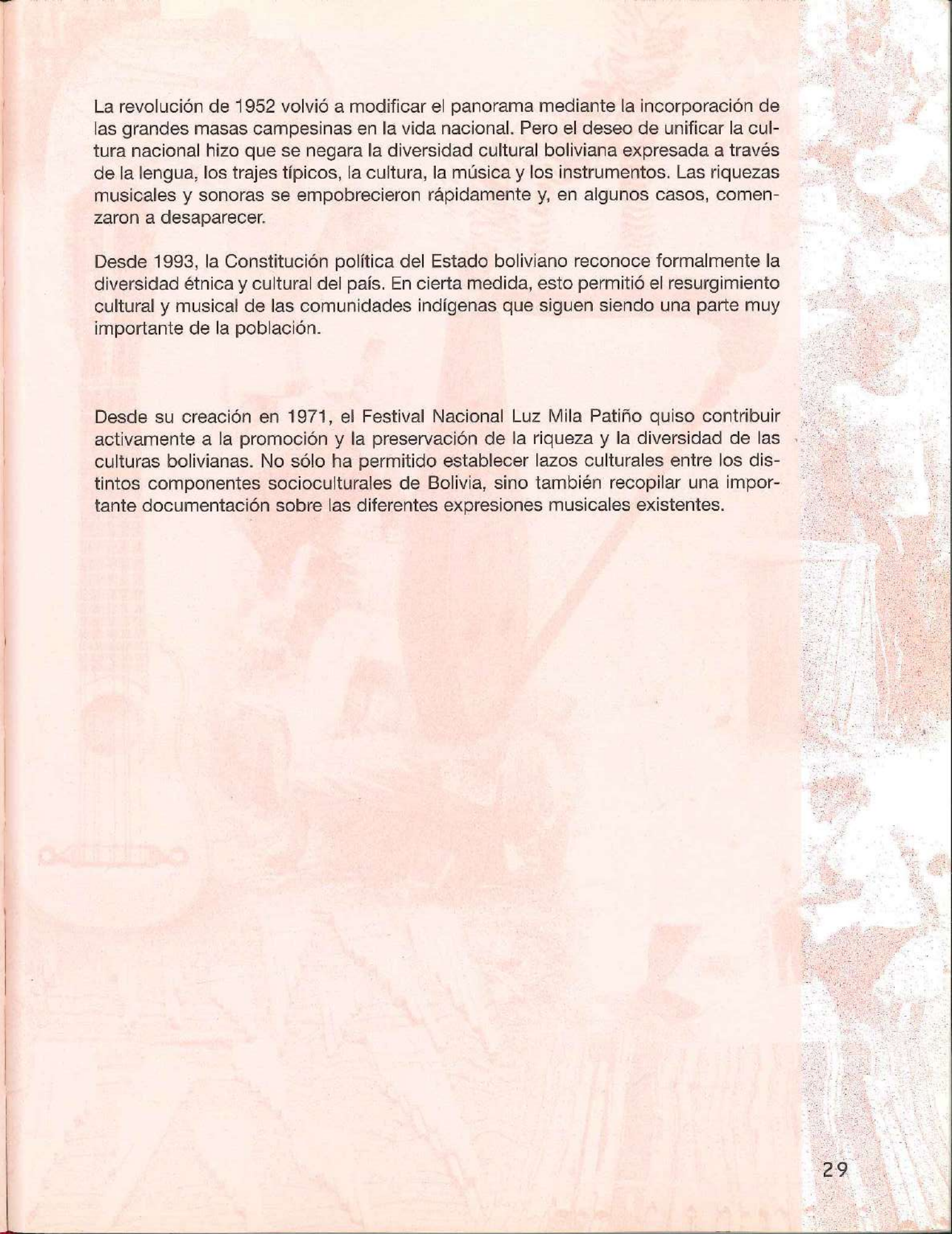
La colonización española modificó todos los aspectos de la vida de las sociedades indígenas que habitaban las Tierras Altas. Se produjo una ruptura del antiguo sistema de poblamiento debido a la concentración de los Indios en las "reducciones" de tipo español y urbano. El establecimiento de órdenes religiosas en todo el territorio del *Collasuyu* dió lugar a una intensa evangelización y a la persecución de las creencias locales para "extirpar las idolatrías". Obligadas a pagar tributos y a trabajar en las minas de Potosí, las sociedades autóctonas vieron fisurarse sus sistemas de solidaridad. La huida hacia otras regiones para escapar a esta opresión provocaría rápidamente un gran mestizaje cultural y biológico. Por ser considerada como idólatra, la música indígena fue reprimida y la influencia hispánica se tradujo en un proceso de mezcla intercultural similar, como resultado del cual aparecieron instrumentos híbridos como el *charango* y las *guitarrillas*, formas musicales compuestas como *yavaris* y nuevos sonos.

El proceso histórico en las Tierras Bajas fue diferente. Se sabe de incursiones españolas tempranas (hacia 1515) provenientes del Río de la Plata, como la de Alejo García quien, acompañado de guerreros guaraníes, habría llegado hasta la frontera del imperio incaico en las estribaciones de la Cordillera. Pero el avance español en esa dirección recién fue posible cuando se consolidó la conquista de las sociedades andinas y se impuso el orden colonial. La conquista de las Tierras Bajas, consideradas salvajes (*chunchos*), fue dejada en manos de las órdenes religiosas. El trabajo de los jesuitas se concentró en dos zonas: los *llanos* de Moxos y los *llanos* de Chiquitos, y dió sus frutos en ambos lugares no sólo mediante el establecimiento de las "aldeas de Dios" sino, sobre todo, a nivel cultural y musical. Por el contrario, la incursión misionera hacia el Chaco fracasó. Recién a mediados del siglo XVIII los franciscanos lograron implantarse allí y pudieron comenzar con su labor misionera, aunque grupos locales como los Chiriguanos lograron conservar una relativa autonomía hasta fines del siglo XIX.

El nacimiento de la República de Bolivia en 1825 sentó las bases de un nuevo orden. Mientras las primeras décadas pueden considerarse como una especie de prolongación de la Colonia, la consolidación republicana logró modificar el sistema territorial, al nivel de la organización y las instituciones y en la forma de establecer las relaciones con las sociedades indígenas.

Hasta la década de 1870, el Estado, que seguía dependiendo del tributo indígena, mantuvo una economía proteccionista basada en un "pacto de reciprocidad" con las comunidades, tanto en las Tierras Bajas como en las Tierras Altas. La liberalización de la economía en 1873 para permitir la libre circulación de la plata llevó al proceso de expropiación de las tierras comunitarias. Al mismo tiempo surgió una actitud de desprecio por la cultura y la música indígenas: a partir de entonces se las empezó a considerar como "supervivencias". Recién hacia 1920, algunos especialistas del folclore y la cultura indígenas comenzaron a tratar de promoverlos y protegerlos.



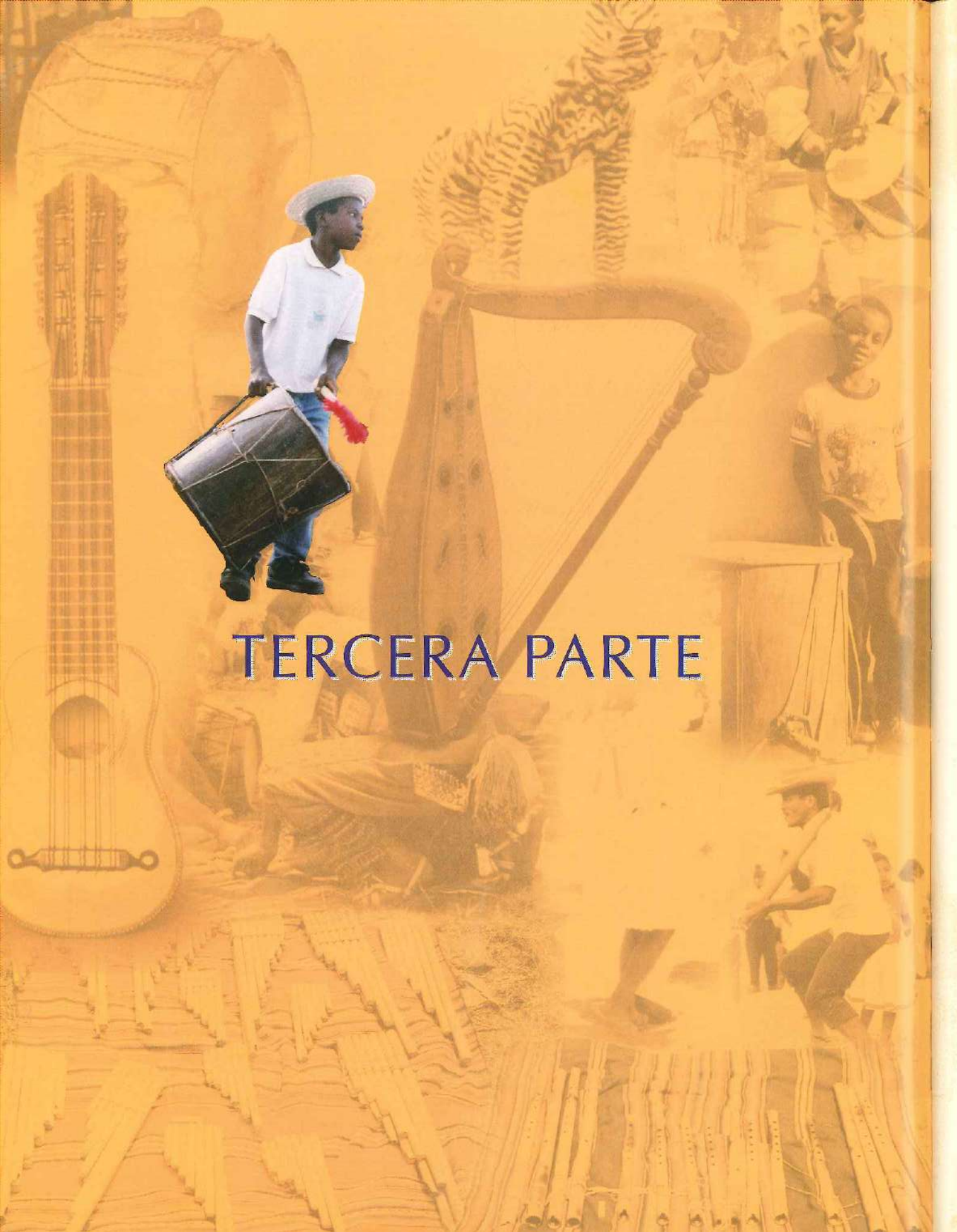


La revolución de 1952 volvió a modificar el panorama mediante la incorporación de las grandes masas campesinas en la vida nacional. Pero el deseo de unificar la cultura nacional hizo que se negara la diversidad cultural boliviana expresada a través de la lengua, los trajes típicos, la cultura, la música y los instrumentos. Las riquezas musicales y sonoras se empobrecieron rápidamente y, en algunos casos, comenzaron a desaparecer.

Desde 1993, la Constitución política del Estado boliviano reconoce formalmente la diversidad étnica y cultural del país. En cierta medida, esto permitió el resurgimiento cultural y musical de las comunidades indígenas que siguen siendo una parte muy importante de la población.

Desde su creación en 1971, el Festival Nacional Luz Mila Patiño quiso contribuir activamente a la promoción y la preservación de la riqueza y la diversidad de las culturas bolivianas. No sólo ha permitido establecer lazos culturales entre los distintos componentes socioculturales de Bolivia, sino también recopilar una importante documentación sobre las diferentes expresiones musicales existentes.





# TERCERA PARTE



# LA DIVERSIDAD MUSICAL Y SONORA DE BOLIVIA

Bolivia es una república multicultural y plurinacional cuya característica principal es la diversidad. Esta se expresa a través de la lengua, la música y una amplia gama de formas culturales, tal como ha quedado demostrado en las distintas ediciones del Festival Nacional Luz Mila Patiño. Este evento puso en evidencia la gran riqueza musical e instrumental, la cual ha sido estudiada y archivada desde las primeras ediciones del Festival.

Resumiremos a continuación someramente las principales características culturales de la producción sonora indígena en Bolivia, limitándonos para ello a las entidades socioculturales más importantes que participaron en el Festival y al macro-contexto de la producción musical de cada una de ellas.

## 1. CULTURA MUSICAL Y PRODUCCIÓN SONORA EN LAS TIERRAS BAJAS

Desde el período colonial, las Tierras Bajas se han caracterizado por una gran diversidad sociocultural expresada actualmente a través de los 35 pueblos indígenas que viven en la región. Estos tienen diferentes grados de integración en la sociedad nacional pero, desde hace unos años, vienen afirmando su propia identidad, su cultura y su lengua, revindicando también su territorio.

Pueblos indígenas de las Tierras Bajas según el censo de 1993:

Pueblo indígena	Población > 15'000	Pueblo indígena	Población >5'000	Pueblo indígena	Población <5'000
Chiquitano	46'330	Guarayo	7'230	Ayoreo	800
Guarani-Chiriguano	36'863	Movima	6'439	Reyesano	4'112
Moxeño	16'474	Tsimane	5'695	Joaquiniano	2'459
		Itonama	5'077	Yuracaré	2'136
		Tacana	5'058	Cavineño	1'960
				Mosetén	1'177
				Loretano	1'104
				Cayubaba	793
				Chacobo	759
				Baure	590
				Esse-Ejja	583
				Canichana	582
				Siriono	415
				Weenhayek	2'054
				Tapiete	67
				Otros	2'449





Nos referiremos a continuación a la cultura musical de varios pueblos indígenas localizados en tres regiones biogeográficas claramente determinadas donde fue muy importante la influencia misionera, tanto jesuítica como franciscana.

- Moxeños, Baures, Canichanas, Xaverianos, Itonamas y Sirionos (llanos de Moxos)
- Chiquitanos (Escudo brasileño central)
- Chiriguanos (llanura del Chaco)

El caso de los Sirionos (Mbyas) de los llanos de Moxos es particular por tratarse de un grupo que vivió la influencia misionera de modo marginal, durante la colonización.

### 1.1 LA MÚSICA DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS DE LOS LLANOS DE MOXOS SUJETOS A LA INFLUENCIA MISIONERA

Estos *llanos*, conocidos desde la colonización con el nombre genérico de “Moxos”, son una inabundante sabana de unos 145.000 km<sup>2</sup> con islotes selváticos y atravesada por ríos serpenteantes, de los cuales, el más importante es el Mamoré.

Esta inmensa llanura está habitada por varios pueblos indígenas, entre otros, los Cayubabas, Canichanas, Moxeños, Itonamas y Movimas, Cada uno de ellos tiene una identidad bien definida y ciertas características y expresiones culturales comunes que se ven en los instrumentos de música, las danzas y los ritmos. Estas coincidencias son el resultado de la presencia de los misioneros a partir del siglo XVII. Por tal razón, y a pesar de las diferencias internas, pueden ser considerados como una macro-entidad cultural.

#### *El calendario ritual y musical*

Una constante rige la vida de los pueblos que viven en las llanuras del departamento del Beni: la inundación anual debida al desborde del Mamoré, que empieza en diciembre y se prolonga hasta mayo.

Por eso, en la época anterior a las misiones, los pueblos indígenas construyeron una compleja red de canales que les permitían seguir realizando sus actividades aún durante la subida de las aguas. Con las reducciones fundadas por las misiones jesuíticas a partir del siglo XVI, esta forma de vida ligada al agua se modificó y los indígenas se concentraron en aglomeraciones de carácter urbano. Aprovechando los largos períodos del año en los cuales las reducciones estaban aisladas, los padres jesuitas realizaron su tarea evangelizadora apoyándose para ello en piezas de teatro basadas en la vida de Jesús. Estas manifestaciones culturales, que eran



verdaderas representaciones al aire libre, contaban con la participación de todos los indios que habitaban la aldea unida a la misión.

Esta tradición que todavía persiste es vivida con devoción por los habitantes de las antiguas misiones y constituye un verdadero sistema que controla la vida religiosa, simbólica, ritual y musical de las aldeas del Beni.

El ciclo de representaciones teatrales comienza en Navidad con la interpretación del nacimiento de Jesús. Bailarines "angelitos" simbolizan los ángeles del cielo que anuncian el nacimiento del Niño Dios. Entre los Canichanas aparece también el "Toro Bayo" para calentar con su aliento al Niño Jesús. El día de los Inocentes (28 de diciembre) se asiste a la representación tradicional que recuerda la matanza de niños ordenada por Herodes. En el centro de la plaza, el Rey, protegido por soldados y agricultores *chacareros*, ordena la "muerte" de todos los niños de la aldea. Después del asesinato, la muchedumbre sigue a Herodes y a su escolta en una procesión que, partiendo de la plaza, se dirige hacia la casa del Consejo Indígena frente a la cual los soldados bailan y adoran la imagen del Niño Jesús. Llamada "la caza de Herodes", esta danza es acompañada por un conjunto musical compuesto por fagotes, violines, *sancutis* y *achopees*. Las "Bárbaras" interpretan también una danza femenina en dos filas. El día de Reyes (6 de enero) se representan dos misterios. El primero evoca la creencia según la cual los jesuitas habrían seguido la estrella de Belén para adorar a Jesús. El segundo, por la noche, (San Antonio de Moxos) muestra a los Reyes Magos. En otros lugares se interpreta "El Barco", representación teatral de la llegada de los Reyes Magos desde tierras lejanas viajando en carreta. Se ven también bailarines cómicos "los Graciosos" adorando al Niño Jesús, acompañados por la misma música que la de Herodes.

El ciclo continúa en la Semana Santa con la representación de varios misterios. Todo comienza el domingo de Ramos. Ese día, en San Ignacio, la gente transporta una estatua de Cristo montada en un burro en una procesión a través de la plaza. Desde el miércoles de Cenizas hasta el domingo de Resurrección se revive el drama de la Pasión. El miércoles, una estatua de Cristo crucificado es expuesta a la adoración de los fieles. Por la noche, los judíos llevan en procesión otra estatua de Cristo, seguida de penitentes y acompañada por los cantos del coro de la capilla. Al amanecer del Viernes Santo, Cristo es crucificado. Por la tarde, cuando muere, todos cantan el "Gloria" y el "Santo, Santo, Santo". Las campanas enmudecen y el sonido de la matraca acompaña a los fieles hasta el domingo de Resurrección.

Esta última representación teatral cierra el ciclo de la liturgia católica. En esta época del año, las aguas comienzan a bajar y las comunidades inician sus preparativos para desplazarse a pie o en carretas.

Se inicia un nuevo período, el de las fiestas patronales. Mientras en el ciclo precedente las danzas y los personajes estaban ligados a los misterios de Cristo, ahora le toca intervenir al mundo profano. En la *Chope Fiesta* (gran fiesta) se ejecutan danzas como la de los *Achus* y entran en escena "el Sol y la Luna", "las Máscaras", "los Versos", "Juan y Juana Tacora" (gigantes que representan al *Jichí*, la divinidad pro-



tectora de los estanques), los animales de la selva, cérvidos y corderos, los *ichinisis*, con máscaras de *corocho* y una falda hecha con plumas del ala del *piyu* (ñandú), los *pismeos* (también cubiertos de plumas de ñandú), los *chunchos* y los *arucharaquis*, entre otros. La selva penetra en la antigua aldea misionera. Aparecen también los *pusimiras*, cuyas máscaras están hechas con el nido negro del *turiro*, los *cavitu cusiris* (nariz de corteza), el *jucumari* u oso negro de las montañas (“se dice que este animal desciende la montaña, es muy fuerte y se come a la gente”, R. De Ott, 1971), el *Jú'ari*, gigante mitológico que se alimenta de seres humanos, o los *tamucumiras* (cara de perro). En otros lugares como Baures, los hombres se disfrazan de plantas y árboles de la selva.

Desde el punto de vista ritual, la fiesta patronal de la aldea simboliza la articulación de los pueblos indígenas con la sociedad “superior”: la Iglesia, con sus dioses oficiales, la Plaza, el Ayuntamiento, etc. La selva (con sus animales salvajes y sus plantas exóticas) es un espacio liminal que se convierte en protagonista durante la *Chope Fiesta* y se confunde con la sociedad estatal del espacio misionero.

La danza característica en todos los *llanos* de Moxos, que está presente en todas las fiestas del año, es la de los *Macheteros*. Es acompañada por el flautín o pífano, aunque en San Ignacio se usan también el *chuyu'i*, el *cayure* y el *jerure*. Es posible que la relación simbólica con los pájaros (plumas de *paraba* en los tocados de los bailarines, flautín confeccionado con el hueso del ala de un ave zancuda, el *bato*) sea una referencia a antiguos ritos. Otra danza acompañada por el flautín es la de los *Sopiris* (gigantes) en Baures. La danza característica de Magdalena (grupo lingüístico de los Itonamas) es el *Yorebabasté* que se canta y baila en homenaje a María Magdalena. Otras dos danzas importantes son la de los *Toritos* y la de los *Venados*. En Exaltación (grupo de los Cayubabas), una de las antiguas misiones más apartadas, jóvenes y adolescentes ejecutan una danza de adoración, conocida con el nombre de baile de los *Macheteritos*, que es acompañada por un pequeño instrumento de percusión y el ritmo de los *paichachís*.

Aunque muchas de las reglas introducidas por los jesuitas se han relajado, todavía se sigue respetando rígidamente la reglamentación del uso de los instrumentos musicales. Estos pueden dividirse en dos grupos:

- Los instrumentos del coro de la capilla (violines, fagotes, flautas traveseras, *yuru'is* – pequeños fagotes –, tambores) que son consagrados, “juramentados” y, por lo tanto, sólo pueden usarse en ritos religiosos o procesiones ;
- Los instrumentos “profanos” que se usan para cualquier danza, pero fuera de la iglesia: flautas traveseras, flautines, *sancutis*, *achopees*, entre otros.



## 1.2 LA MÚSICA DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS DE LOS LLANOS DE MOXOS NO SUJETA A LA INFLUENCIA MISIONERA. EL CASO DE LOS SIRIONOS (MBYAS).

En los *llanos* de Moxos también existen tribus que no han estado sujetas a la influencia colonial y misionera. Uno de ellos es el los Sirionos que pertenecen al grupo lingüístico de los tupi-guaraníes. Actualmente, viven hacia el Oeste, a unos 40 km de la ciudad de Trinidad, en el departamento del Beni.

Se trata de un grupo dedicado a la caza y a la pesca, que se “integró” en la vida nacional como resultado de una evangelización sistemática iniciada en la primera mitad del siglo XX. Este grupo habría venido del Chaco, en una migración de sur a norte, hasta llegar al Beni. Otras hipótesis sugieren una migración proveniente del oeste. Debido al auge del caucho en el siglo XX que atrajo a un gran número de *siringueros*, los Sirionos fueron perseguidos hasta su extinción casi total. Actualmente, el único grupo sobreviviente está concentrado en Casarabe, cerca de la antigua misión de Iviato, fundada en 1932 por misioneros pentecostistas.





## Música y canto

Según Hanke, quien realizó un estudio etnológico con los Sirionos a mediados del siglo XX, éstos “no conocen los instrumentos musicales”. Para investigadores como Rogers Becerra C. eso parecía indicar “el salvajismo más completo característico de esta tribu”. Este tipo de visiones etnocéntricas impidió a los investigadores descubrir el complejo sistema sonoro utilizado por los Sirionos. Como otros grupos de origen guaraní, es probable que utilizaran distintos tipos de silbatos para la guerra o la caza. Hanke menciona incluso el *djuwyússa*, una especie de flauta de bambú que, según los ancianos, servía para “señalar la presencia de animales de caza”.

El canto, que tenía una función ritual, era muy complejo. “En Salvatierra – dice Hanke – se escuchaba cantar a la salida del sol o poco antes”. Esta tradición tiende a desaparecer como resultado del proceso de cambio cultural: “Los Sirionos de Iviato olvidaron las antiguas canciones que habíamos escuchado en Salvatierra”. Según Kelm, esos cantos matinales al alba o a la salida del sol tenían por objeto mantener un constante equilibrio entre los hombres y la naturaleza y diferían de los que acompañaban las danzas o el *tyuruki*, y podían cantarse por la tarde. Según Holmberg, quien vivió con los Sirionos poco antes de 1950, los “jefes” (que no tenían poder sobre la tribu) eran los “mejores compositores de canciones”

Los cantos del atardecer acompañaban a menudo las danzas rituales masculinas. Hacia 1986, los Sirionos conservaban todavía una danza ritual cantada reservada exclusivamente a los hombres (el *Jito Jito*). En ella, los bailarines formaban una ronda con las manos cruzadas en la espalda. La danza, acompañada también de cantos, podía consistir también en pequeños saltos circulares (Iviato). Este tipo de manifestaciones está desapareciendo, tal como lo observó ya Wanda Hanke en 1952, quien señaló entonces que “es raro que bailen de noche como la hacían con tanto entusiasmo antes”. Sin embargo, esta decadencia pudo no haber sido tan radical, si creemos las declaraciones de Holberg en uno de sus artículos:

*“Dancing is a very common way of passing parts for the long tropical nights, particularly during the full moon. The men do a circle dance, arms linked, stamping the ground to the accompaniment of songs. These dances usually begin with everyone singing standard songs ; later a leader makes impromptu songs which the other repeat after him”<sup>3</sup>.*

Actualmente, los Sirionos ya “civilizados” de Casarabe e Iviato (Beni) han olvidado gran parte de su antigua cultura musical, pero aprendieron a tocar la flauta travesera o el *sancuti*, y adoptaron ritmos moxeños como la *chovena*.

<sup>3</sup> En inglés en el texto original.



### 1.3 LA MÚSICA DEL PUEBLO CHIQUITANO

Los Chiquitanos pertenecen a un grupo lingüístico no registrado en repertorio. Sus comunidades están dispersas en gran parte del territorio del departamento de Santa Cruz, sobre todo al este, en el Escudo brasileño central. Se trata de una región de características tropicales, donde las temperaturas suelen ser superiores a los 30°C, aunque pueden bajar en ciertas épocas del año por influencia de los vientos del sur (*surazos*). Esta región está atravesada por grandes cursos de agua como el río Grande.

#### *Música y organología*

Actualmente, gran parte de la música y las danzas se ejecuta en las fiestas religiosas. En los últimos años, fueron promovidas por las autoridades locales, departamentales o nacionales, pero en menor medida que las de tradición europea.

Como en las otras zonas que también estuvieron bajo la influencia de las misiones, las expresiones musicales indígenas siguen calendarios determinados, introducidos por los misioneros como un sistema para ordenar el tiempo. Existe, en efecto, una "reglamentación" para el uso de los instrumentos, tanto profanos como religiosos. Todos los instrumentos son usados esencialmente por los hombres aunque, en épocas anteriores, las mujeres tocaban instrumentos como el *ioresoma* y el tambor.

Debemos señalar al respecto el claro predominio de la flauta travesera (*burrir*) durante todo el año. Cuando es acompañada por dos o tres tambores (*tamboras*), forma un pequeño conjunto instrumental. Este instrumento, introducido por los misioneros jesuitas, se usa tanto en la iglesia como fuera de ella, con un repertorio ligado tanto a la música religiosa como a la danza. Esta flauta desempeña un papel muy importante en las celebraciones de la Semana Santa y, todavía más, en las fiestas patronales de las aldeas. Por ejemplo, en San José de Chiquitos, el 1° de mayo acompaña a los bailarines durante la procesión alrededor de la plaza. En esta fiesta, como en toda la Chiquitania, bailarines enmascarados (*yarituses*) aparecen coronados con plumas de ñandú. La flauta travesera está presente también en las fiestas de Semana Santa, donde es tocada por los *pitocas*, un grupo musical ligado a la iglesia y que acompaña a los miembros del Cabildo indígena, los caciques y *lanceros*. El conjunto instrumental está integrado por flautas y tambores que acompañan los trayectos de estación en estación, durante las procesiones. El origen de este conjunto se remonta a la época de las misiones jesuíticas. En ciertas aldeas, por voluntad de los misioneros, el *burrir* se usa con el violín.

Otro instrumento que también fue introducido por los jesuitas, es el *pifano* de caña, también conocido con el nombre de *naturaisch* o *natürreirr* y que se usa en los festejos de Año Nuevo y Carnaval hasta el miércoles de Cenizas, acompañado por el bombo y el tambor. Durante el Carnaval, queda en el local donde se guardan las



banderas dentro de la iglesia. Además de sus funciones acústicas, tiene reservada, precisamente, la de acompañar las banderas al final del Carnaval.

El *ioresorr* o *seko seko*, una flauta de Pan o siringa formada por dos tubos complementarios llamados “madre e hijo”, es también un instrumento cuyo período de utilización está reglamentado: desde el miércoles de Cenizas hasta el día de San Pedro (29 de junio). Su intervención también es importante en la procesión de Pascua. El *ioresoma*, otra siringa con seis tubos pegados, se usa sobre todo como acompañamiento de danzas y su período de utilización se extiende desde el Día de Todos los Santos (1° de noviembre) hasta fin de año. Por estar ausente en los ritos religiosos, se supone que tiene carácter profano.

El *topurr* es otra flauta travesera con dos orificios digitales en el extremo, utilizada desde julio hasta octubre, en la época de la siembra. El uso durante ese período del año indica que se trata de un instrumento importante para esta sociedad, ya que está ligado al cultivo del maíz. Este cereal, no sólo es un alimento básico, sino que se emplea además para elaborar la chicha. Esto lo relaciona también con los ritos de las “invitaciones”, destinadas a consolidar la cohesión social en el seno de comunidad.

Debemos indicar, por último, que el violín (*violin*) es el único instrumento de cuerdas que sobrevivió a la época jesuítica, ya que otros, como el arpa, desaparecieron de la cultura indígena. Sin embargo, como su uso es muy promocionado ahora en los festivales de música barroca y folklórica, el arpa vuelve a ser utilizada por los indígenas.

Otros instrumentos relacionados con las danzas ejecutadas en las fiestas son las campanillas y los cascabeles que los indios sujetan a sus pantorrillas: son estos los *paichachis* o *chininis*, cascabeles que producen un sonido rítmico debido a los movimientos de la danza. El *caracachá* es otro idiofono. De origen chamánico, actualmente se usa como una simple maraca aunque todavía conserva en parte su función ritual.

Por regla general, las danzas *chiquitanas* presentan una configuración circular mixta de hombres y mujeres o, en algunos casos, sólo de mujeres que bailan tomadas de la mano. Las dos más importantes son la *chovena*, muy popular en todo el este de Bolivia, y la de las cintas (*sarao*).

Para concluir, podemos decir que la música, la danza, los instrumentos musicales y el calendario de las festividades rituales de los Chiquitanos, aunque están muy influenciados por el contexto local, se encuentran mayormente arraigados en el rito cristiano.



## 1.4 LA MÚSICA DEL PUEBLO GUARANÍ-CHIRIGUANO

En este pueblo se distinguen tres macroidentidades: los Guaraníes-Izozeños, los Avas y los Simbas. También forman parte de él obreros agrícolas y emigrados que han perdido mucho de su identidad cultural. A pesar de las diferencias internas, todos estos grupos tienen similitudes que permiten reconocerlos como miembros de una macroentidad sociocultural con una identidad propia.

Están organizados en “capitanías”, de las que existen más de veinte. Las tres capitanías históricas son las del Izozog, la de Kaipipendí Karowaychu y la de Chuquisaca, localizadas actualmente en los departamentos de Santa Cruz, Chuquisaca y Tarija.

### *Música, organología y calendarios musicales*

El complejo musical, organológico y ritual de las actuales *tétas* (comunidades) sigue un orden establecido, no rígido, cuyo origen es claramente misionero y que divide el año en períodos muy concretos. Esta división musical a lo largo del año es tripartita y puede caracterizarse del siguiente modo: períodos del *Arete*, de Pascua y del *Tairari*. Este sistema fue impuesto por las misiones que lo consideraban como un subterfugio para ordenar el tiempo y disciplinar a los “salvajes”.

Durante el período del *Araette* (Gran Tiempo, Tiempo Solemne, Tiempo Separado) se realizan las fiestas colectivas llamadas *Arete Guasu* (Grandes Fiestas). Antiguamente, este período se iniciaba en mayo y se prolongaba hasta octubre (Sánchez, 1998). Su llegada era anunciada por el florecimiento de una flor amarilla (*taperigua*) en el mes de octubre. En el Izozog, la señal está dada ahora por el florecimiento del *toborocho*, entre febrero y abril.

Actualmente, una condición importante para la celebración del *Arete* es que la cosecha de maíz haya sido buena. En los años de sequía, el *Arete* se suspende y, por el contrario, en épocas de abundancia, todas las comunidades lo celebran durante un período que puede durar varias semanas, hasta que se acaba el *cangüi* (chicha). En tales circunstancias, los pobladores se desplazan mucho de un lugar a otro.

Cuando se decide realizar la fiesta, aparece “el que habla de fiesta”: el *Ñeengari* (Izozog), el *Carnavara iya* (Tentayapi), el *Angarewicha* (Ñaurenda / Ingre), autoridades responsables de la fiesta. Comienza entonces a prepararse la chicha (*cangüi*). Los hombres van a la montaña para cazar animales o traer leña y las mujeres se ponen a moler el maíz. Las mujeres, las niñas y las adolescentes mastican el maíz que llenará los calderos donde se cuece a fuego suave. Una vez enfriada, la chicha se pone a fermentar.

Así como la preparación de la chicha es tarea de las mujeres, la de los instrumentos de música (*mĩmbĩ puku*, *pinguyu*, *mĩmbĩ iepiãsa*, bombo y *angua*) y de las más-



caras (*güirapepos* y *ndechis*) corresponde a los hombres.

El día fijado para el comienzo de la fiesta, los músicos van a un lugar “secreto”, donde comienzan a tocar la música. Nadie, salvo ellos, conoce el lugar del que saldrá la música. En Kapeatindí (Izozog), los músicos se dirigen a un lugar ritual especial, el *noerenda* (“lugar de entrada”), en plena montaña, de donde saldrá el *Arete* con los músicos y los bailarines. Es entonces cuando comienzan a tocar el *Ñere-noë Arete* y todo el mundo debe seguir un rito muy estricto. Primero, hombres y mujeres (incluidos los extranjeros en la comunidad) deben pintarse la cara de verde (*ogüi*), el color ritual. A continuación, van a visitar las casas bailando la danza *Oyëroata Pegua* y terminan en la casa del “Capitán”, la máxima autoridad de la aldea, llamado *Mburubicha*. Después de esa visita, toda la comunidad regresa a la plaza donde se toca música, se baila y se desarrolla el *Arete*. Los músicos se ponen a la sombra de un algarrobo, el *cupesí*, alrededor del cual se bailará durante varios días.

Por la noche comienza a sonar el *pinguyu* cuyo sonido característico se debe al zumbido agudo del *emimbí* (hecho de ala de pájaro o de bambú).

La presencia de los antepasados, representada por máscaras aladas (*güirapepos*) y los *ndechis*, es otro de los momentos culminantes de la fiesta. Estas “máscaras” llegan a la aldea desde la montaña y asustan a los niños. Los *güirapepos* entran interpretando el *mimbí puku*, cuyo timbre guerrero evoca una sonoridad de tiempos remotos.

Las máscaras comienzan a hablar a la gente con voz chillona, a burlarse y explican que llegan de un “lugar lejano”: del Matimoroso (Matogrosso para los Izozeños), situado al este. Se trata de una migración ritual de los antepasados que partieron de la “Tierra primitiva” para llegar a su espacio de vida actual y acompañar a los hombres y mujeres con los que bailarían, comerán y beberán chicha (*cangüi*).

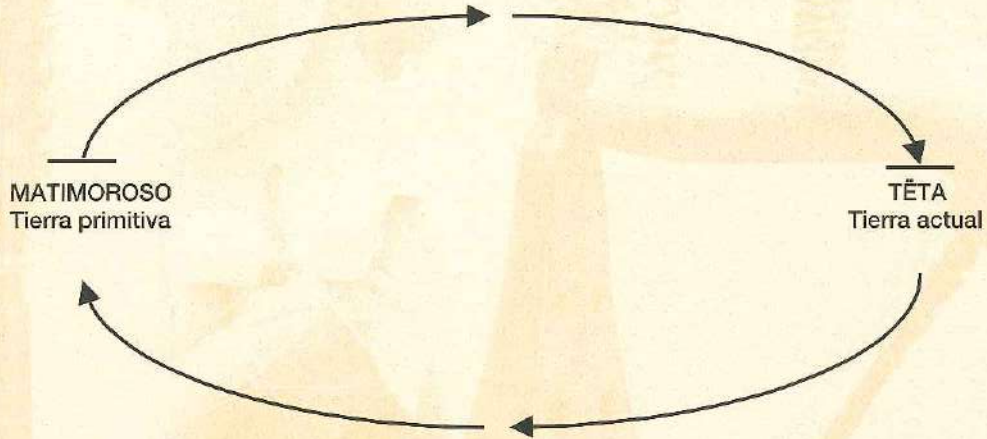
Cuando el *Arete* termina, los antepasados regresan a su tierra por el río, “hasta el mar”. Por eso, durante la despedida del *Arete*, en Kapeatindí, las máscaras tiran sus disfraces a un pequeño estanque llamado *Íupa* (“lecho de agua”, “lugar de agua”) en el sur de la aldea; ese estanque está unido por un canal al río Parapetí, que fluye hacia el este, hacia el Matimoroso.

Puede afirmarse que este proceso de migración ritual de los ancestros durante el *Arete* es la consecuencia de los cambios socioculturales que experimentó la sociedad guaraní-chiriguana hacia fines del siglo XIX, como consecuencia de la pérdida de sus territorios y su sumisión a los misioneros. Mientras, en los siglos XV y XVI, las primeras migraciones provenientes del Este se dirigieron hacia las llanuras chaqueñas (lugar imaginario de la “Tierra sin mal”), cuando éstas quedaron bajo el dominio de los misioneros, las comunidades indígenas que las habitaban tuvieron que enfrentarse a otra realidad: un lugar de todos los males (entre ellos, la esclavitud) y, además, “sin tierra”. La imagen fastasmagórica de la búsqueda de la “Tierra sin mal”, contenida en el mito de *Kandire*, fue reemplazada por el regreso a los orígenes:



## MIGRACIÓN RITUAL DURANTE EL ARETE

Migración ritual de los antepasados hacia la têtta actual durante el Arete (por la montaña)



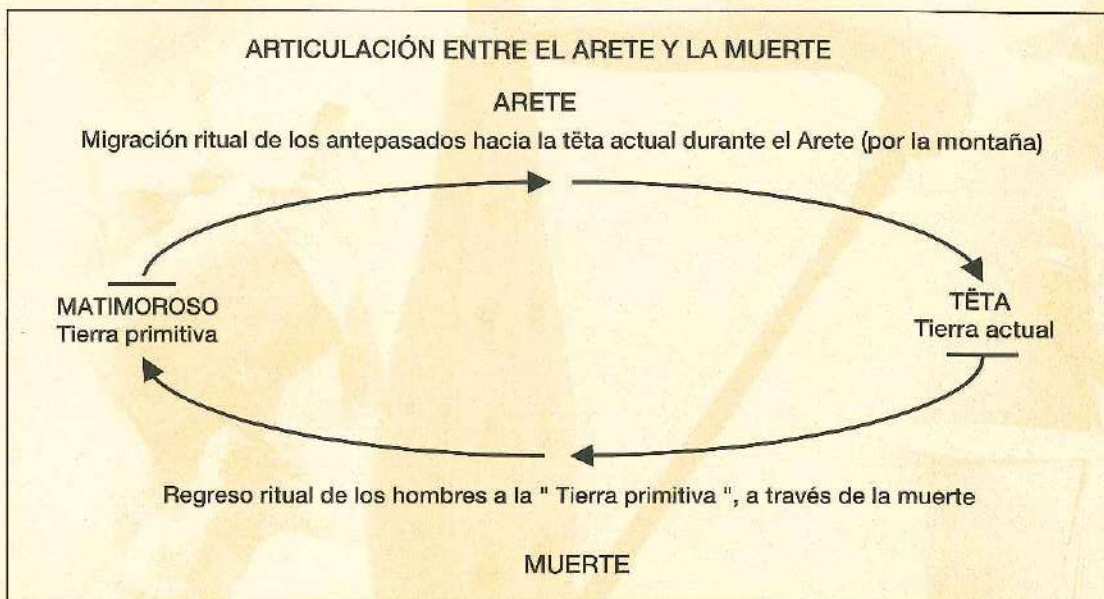
Regreso ritual de los antepasados a la " Tierra primitiva ", al concluir el Arete (por el río Parapiti)





la nueva "Tierra sin mal" sería entonces la Tierra de los antepasados. Y la imposibilidad real de regresar a ella se compensaría, entonces, con una posibilidad ritual, en el *Arete*.

Otra vía para alcanzar esa "Tierra primitiva" es la experiencia de la muerte, cuyo ciclo se cerraría nuevamente cada año con el regreso ritual durante el *Arete* de los antepasados transformados en máscaras.



Los "juegos" son un elemento importante del *Arete*. En forma de representaciones teatrales, fueron introducidos por las misiones a comienzos del siglo XX. Esta incorporación resulta más evidente por cuanto la descripción del *Arete* hecha por Thouar en 1885 y las efectuadas en 1898 por los padres franciscanos para otras zonas de Avas (véase Giannecchini, 1996) muestran que las fiestas colectivas se desarrollaban entonces de un modo diferente, con las danzas de *Ayarise* y *Mbapa paure* (véase Sánchez 1997, 1999).

Entre los "juegos" figura el de *Toro Toro* (en Izozog), que representa el ataque de un toro contra las máscaras *güirapepos*. En esta representación, el toro (símbolo del poder del *karaí* u hombre blanco) ataca a los *güirapepos* (antepasados) quienes se burlan de él. Las mujeres, mientras tanto, protegen al toro con pañuelos. Otro juego es el del *Guasu Guasu*, que pone en escena el corzo autóctono (*guasu*), animal considerado como *queremba* (guerrero) y que simboliza el pueblo Guaraní-Chiriguano. Es un animal de tendencia agresiva, potente y rápido. Su complemento es el jaguar (juego del *Yagua Yagua*), animal también potente pero temeroso y tonto. En la pieza, ambos deben poner a prueba su destreza. Una versión similar es la que se interpreta en Laguna Kamatindi y en otros lugares como Tentayapi: el *Yagua Nao* que confronta al toro (símbolo del hombre blanco, el *karaí*) con el jaguar (que simboliza al Chiriguano).



Estas piezas representadas por los Guaraníes-Chiriguano el último día de la fiesta colectiva, justo antes del fin del *Arete*, son, en general, divertidas y con un alcance autopedagógico en el plano de las relaciones de este pueblo con la sociedad nacional: muestran su carácter indomable y libre, en una especie de declaración política frente al “otro”, el *karai* y la sociedad blanca.

En el Izozog, el sonido característico del *Arete* es el del *mĩmbĩ puku* (trompeta autóctona también llamada *coroneta*), tocada por los *gũirapepos* que interpretan una música de otros tiempo, el de los ancianos (*agũeros*) y antepasados. Dos instrumentos importantes son el *mĩmbĩ ñemboĩ* – especie de *quena* que se acompaña con el *angua guasu* (bombo) y el *angua raĩ* – y el *pinguyu*. De sonalidad melodiosa que invita a la danza, representan nuestro mundo actual. En Ñaurenda y la región del Ingre (más precisamente en Tentayapĩ), se toca el *temĩmbĩ ñemboĩ*, el tambor y el *angua guasu*.

Durante el *Arete*, la música del *mĩmbĩ ñemboĩ*, de la *tambora* (*angua guasu*) y del *angua raĩ* comienza en un lugar “secreto”. Las danzas se inician a la “salida” del *Arete*. Se baila en círculo, asidos por los hombros, o en pareja, con los dedos enlazados. Las principales danzas tienen lugar en la plaza (una explanada), a la sombra de un *cupesĩ*, alrededor del cual se forma un círculo. Las principales danzas del Izozog son:

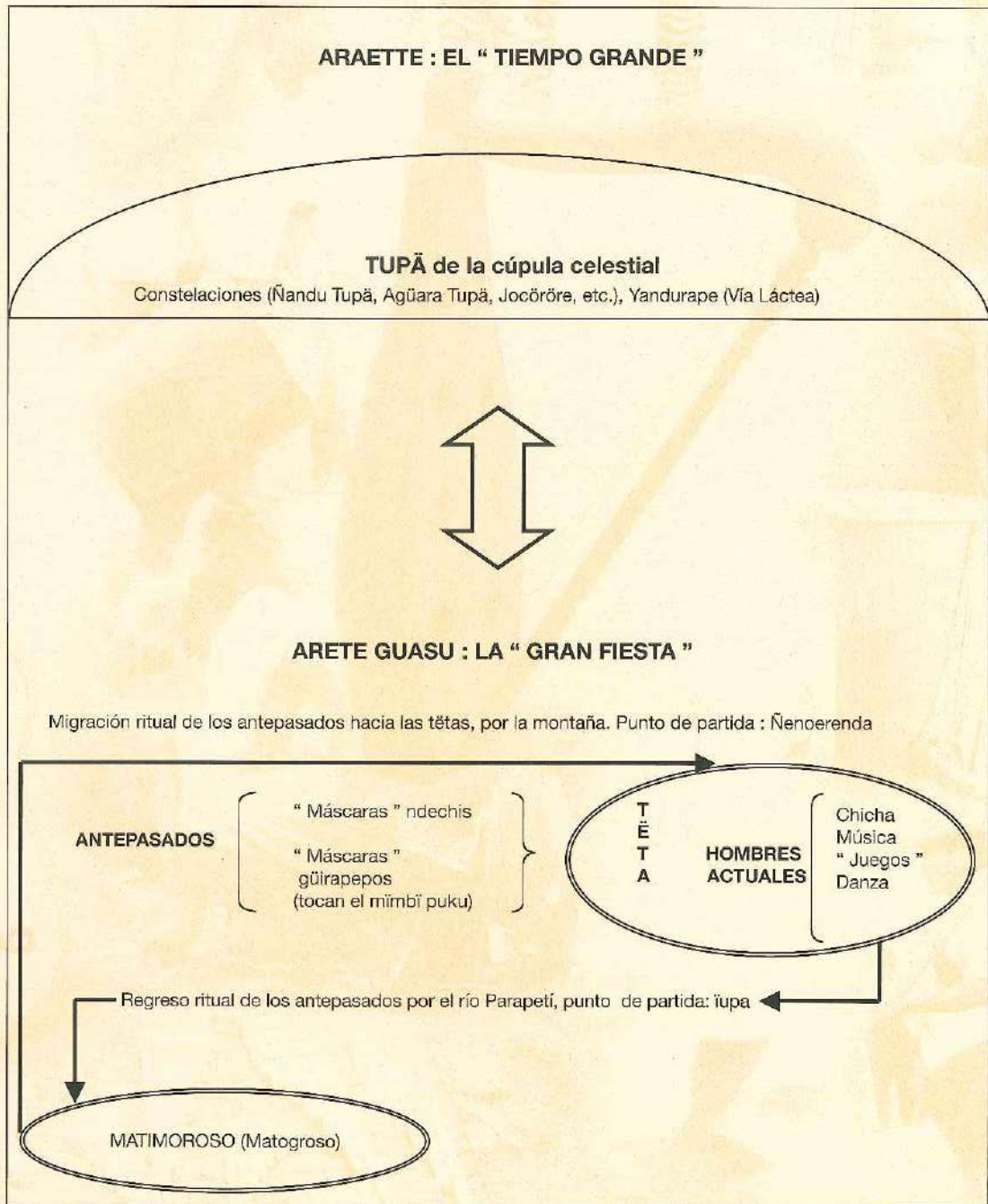
- la *Jocõcõe* (bailarines enlazados), que rememora quizás una danza ritual de carácter mítico;
- la *Japatea*, bailada en círculo, teniéndose de la mano.

La partida del *Arete* se realiza cuando se acaba la chicha y se terminan los juegos. Toda la comunidad se dirige entonces a los pequeños estanques artificiales en la montaña o el río, donde la gente se baña. Los instrumentos musicales son introducidos en el agua en la que flotan las máscaras. El *Arete* debe regresar a su “Tierra primitiva por el río y la gente se tiene que lavar para desprenderse de las pinturas rituales: el verde (*ogũi*). Todos se mojan para no enfermarse. La salida del espacio-tiempo anterior es considerada como peligrosa. El contacto con los antepasados y los *Tupã* (deidades que brillan en el cielo como estrellas o constelaciones y representan a todos los animales de la Tierra) durante la fiesta colectiva del *Arete* se ha establecido durante el “Tiempo grandioso” del *Araette*.

Poco a poco, una sensación de tristeza va invadiendo a la gente: el “Tiempo grandioso”, el “Tiempo separado”, el de la “Gran Fiesta” ha pasado. Se regresa al tiempo reglamentado del trabajo, de la disciplina, de la exclusión y la pobreza.



**ARTICULACIÓN DURANTE EL "TIEMPO GRANDE" (ARAETTE)  
Y LA "GRAN FIESTA" (ARETE GUASU), ENTRE LOS TUPÄ (DIOSES),  
LOS AGÜEROS (ANTEPASADOS) Y LOS HOMBRES.**





Las fiestas de Pascua son el centro de otro gran círculo con importantes festejos. Están en contraste total con el *Arete* por su concepción simbólica, sonora e instrumental. Mientras el *Arete* es una fiesta con "mucho ruido", los festejos de Pascua deben desarrollarse en "calma", en silencio. El *Arete* está en relación con los personajes del panteón sagrado guaraní-izozeño y la Pascua, con las divinidades cristianas.

	PASCUA	ARETE
Ritual	Misionario / católico	Guarani-Izozeño
Articulación ritual	Dios cristiano	Tupä / ancêtres (agüeros)
Tipo de música	"occidental"	Guaraní : "antiguo" y actual
Instrumentos de música	Violín, flauta travesera, voces (alleluyas)	Mĩmbĩ puku, pinguyu y otros mĩmbĩs

La Pascua limita otro tiempo: el de la reflexión y los lazos con la sociedad cristiana.

Los instrumentos musicales utilizados durante el período de Pascua son la flauta travesera (*yürupiaja* / *Izozog*), acompañada por el bombo y el *angua raĩ*. En la región del Ingre, en Ñaurenda, San Jorge de Ipatí, Tentayapí, se usa más especialmente el *temĩmbĩ ñepiasa* (flauta travesera), el *angua guasu* y el *angua raĩ*. Sin embargo, el instrumento característico es el violín, aunque hoy tiende a desaparecer.

El tercer ciclo, que comienza en Pascua y continúa hasta octubre, es el del *tairarĩ*, un repertorio de cantos sin textos acompañados por violín; este instrumento cambia de acorde, reemplazando el de Pascua por el del *tairarĩ*. Músicas como la del "trabajo", de San Juan u otras se refieren a hechos de la vida cotidiana y son características de este ciclo.

## 2. CULTURA MUSICAL Y PRODUCCIÓN SONORA EN LAS TIERRAS ALTAS

La inmensa mayoría de la población rural andina y subandina de las Tierras Altas de Bolivia es de lengua aymara y quechua. En las localidades urbanas, del 50 al 60% de los habitantes hablan una u otra lengua. El aymara es el idioma de casi dos millones de bolivianos. Más de las tres cuartas partes de los Aymaras bolivianos viven en el departamento de La Paz, un 11% en Oruro, un 6% en Potosí (sobre todo en ciertas zonas del norte) y un 2% en las montañas occidentales del departamento de Cochabamba (provincias de Ayopaya y Tapacari). Estas cifras demuestran que los grupos de habla aymara se sitúan principalmente en la Cordillera Real y el Altiplano, pero sin excluir ciertas regiones de la Cordillera Oriental.

Debemos observar, sin embargo, que hay zonas en las cuales actualmente se habla el quechua, pero cuyos modelos culturales y simbólicos y los sistemas de pensamiento responden a un molde fundamentalmente aymara.



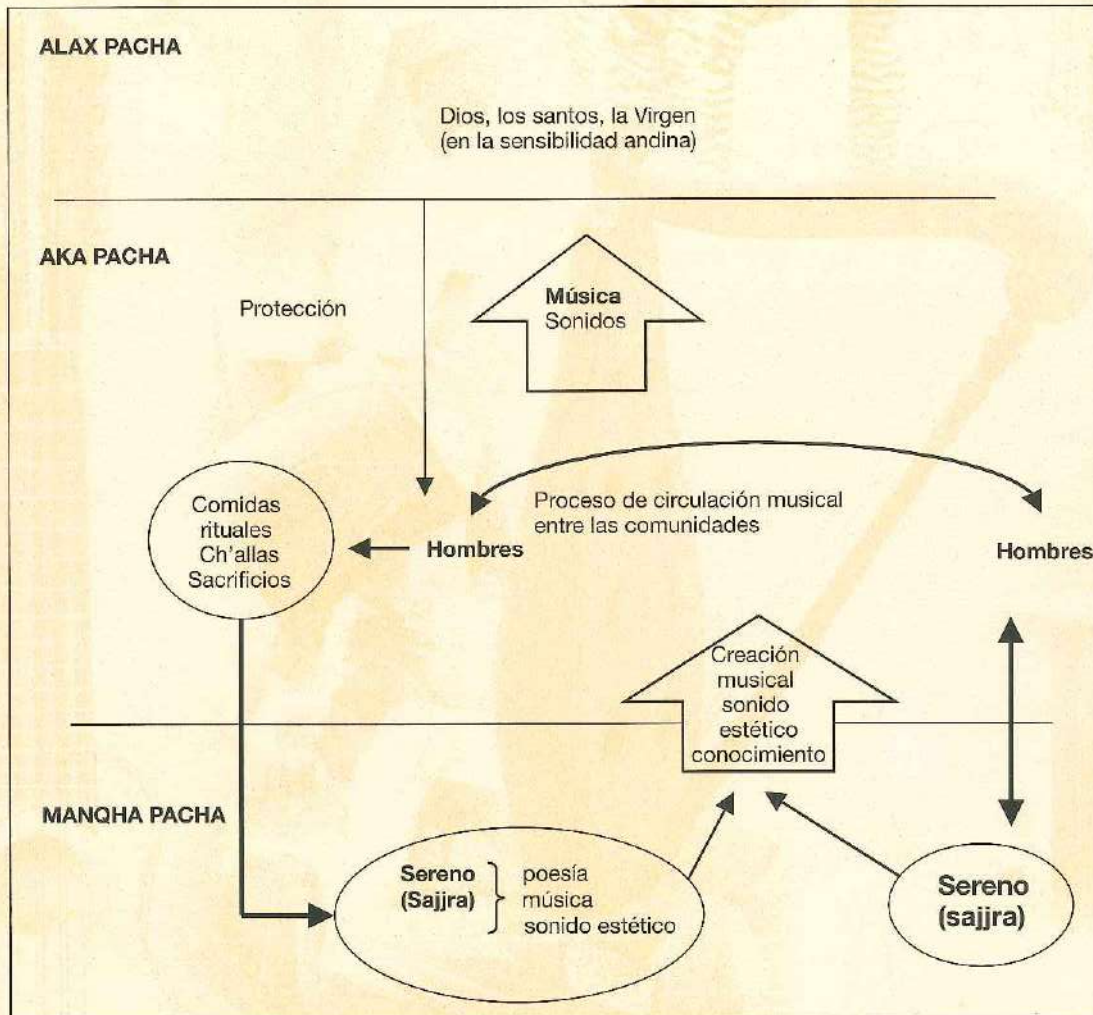
En los párrafos siguientes nos ocuparemos de la cultura musical de diversas regiones geográficas de las Tierras Altas, refiriéndonos a importantes entidades socio-culturales situadas en esta amplia franja agroecológica.

## 2.1 COSMOLOGÍA Y MÚSICA DE LOS AYMARAS

Los Aymaras tienen una concepción de universo que se basa en una división tripartita del espacio temporal contenida en los conceptos de *Alax Pacha*, *Aka Pacha* y *Manqha Pacha* (“cielo”, “tierra” e “subsuelo” respectivamente). Estas oposiciones, sin embargo, no necesariamente se excluyen unas a otras, contrariamente a la lógica occidental y a la moral maniqueo-cristiana. Las relaciones de los seres humanos con los seres del *Alax Pacha* y del *Manqha Pacha* se basan en la reciprocidad y la dependencia mutua, que deben renovarse constante y cíclicamente. *Aka Pacha*, el mundo habitado por las personas, es el nivel intermedio donde confluyen las fuerzas del *Alax Pacha* y del *Manqha Pacha*. Es “nuestro mundo”. En ese espacio se encuentra la tierra, domesticada por el trabajo: es el espacio humano. *Alax Pacha*, “el mundo de arriba”, es una esfera poblada por divinidades cristianas y corresponde al espacio de los “dioses oficiales” que representan y legitiman el poder. Es el mundo de la energía controlada y sometida a un orden. En él se encuentran los santos y Dios / el Sol. Esta esfera tiene relación con lo neto, lo iluminado. El *Manqha Pacha*, por el contrario, está poblado por los “diablos”: los muertos, las fuerzas de la naturaleza y los otros seres del panteón aymara. Es un mundo subterráneo y oscuro que representa la energía incontrolable, renovadora y creadora. La relación de los seres de ese mundo con los humanos no obedece a una actitud moral sino a un “hambre” que obliga a las personas a ofrecerles constantemente “comidas” rituales y ofrendas (en quechua: *ch'allas*). A pesar de identificarse con lo indómito, lo salvaje, el desorden y los antivaleores, este mundo constituye el nivel de la génesis creativa del conocimiento, del arte, de las transformaciones y la fecundidad. De allí, del *Sereno* (*Sirena*, *Sereno Mallku* y *Sereno T'alla*) provienen la poesía, la música, el sonido estético y la creación artística.



## ARTICULACIÓN DE LOS TRES PACHAS A TRAVÉS DE LA MÚSICA



El *Sereno*, divinidad poético-musical por excelencia, pertenece al mundo del *Manqha Pacha*, y habita sus profundidades. Sale de allí por la noche para ir a los precipicios, los *pajchas* (cascadas), las vertientes y los cursos de agua rápidos donde las personas van a escuchar la música que él “arroja” a las aguas. A través de los sueños, el *Sereno* también puede presentarse a los maestros de la música (*juriris*). El *Sereno* es el “dueño” de la música, del sonido estético y de la poesía. Por eso, un instrumento *serenado* es un instrumento “encantado”, con un sonido bello, fino, claro (*ch'uita*), que “toca por su cuenta”, que tiene el poder de atraer. Los hombres que se vuelven músicos adquieren el “encanto” del *Sereno*, estableciendo una relación peligrosa que debe ser siempre rigurosamente respetada. La transgresión de ciertas reglas podría ocasionar la muerte o la locura del músico.

En analogía con el sistema de pensamiento, el carácter dualista de la música aymara se expresa en la conformación instrumental - por ejemplo, en la relación



*ira-arca* – y en la ejecución musical. Esta lógica también se inscribe en la estética sonora propiamente dicha a través del hecho que los músicos conceden una gran importancia a los sonidos *tara* (“doble” armónico, denso). En realidad, esta dualidad andina puede observarse en distintos niveles que participan en la creación, la formulación estética y la interpretación musical.

Este dualismo aparece en la división anual del tiempo en dos períodos: el “tiempo seco” (*Awti Pacha* en aymara, *Ch'akiy Pacha* en quechua) y el “tiempo de las lluvias” (*Jallu Pacha* en aymara, *Paray Pacha* en quechua). Según el rito, el primero se extiende desde Carnaval (febrero-marzo) hasta el Día de Todos los Santos (noviembre), con ritos ligados a las deidades andinas de *Alax Pacha* ; el segundo, desde el Día de Todos los Santos hasta Carnaval, está reservado a ritos relacionados con las deidades del *Manqha Pacha* , el panteón aymaré. En muchos lugares, en el período que va de Cuaresma hasta Pascua, no se usa ningún tipo de instrumento musical y la producción sonora es inexistente.

Una transgresión de las reglas de uso de los instrumentos (o sea la utilización de los mismos “fuera de época”) podría tener consecuencias catastróficas, no sólo para la persona en falta, sino también para toda la comunidad. Por eso se toman grandes precauciones al respecto.

En los Andes, el uso de los instrumentos musicales es una actividad esencialmente masculina. Por el contrario, el canto, como elemento complementario, está fundamentalmente reservado a las mujeres.

El contexto resultante es un gran complejo musical compartido por todos los Aymaras, ya que integra numeros elementos comunes. Estos se refieren al sistema de pensamiento, las formas de ordenar el mundo y de reconocerse en él, las técnicas de ejecución y los calendarios, sin perder, por ello, las particularidades internas que se expresan a través de calendarios específicos, las medidas, los “tonos”, etc. Abordaremos ahora, en forma rápida, la producción musical de dos regiones “geográfico-musicales” que ilustran muy bien la diversidad musical aymara:

- el Altiplano Central ;
- el Norte del departamento de Potosí, al que conviene agregar las provincias de Bolívar, Arque y Tapacarí, del departamento de Cochabamba.

### 2.1.1 EL ALTIPLANO CENTRAL

Si bien no constituye en sí mismo una macroentidad cultural, las comunidades que lo habitan presentan importantes características que vale la pena describir. Su territorio cubre la zona del lago Titicaca y la parte central del Altiplano (atravesada



por el eje lacustre del río Desaguadero y el lago Poopó) y se extiende hasta el departamento de Potosí. Este amplio espacio está situado a una altura que varía entre los 3.500 y los 4.000 metros. Algunas pequeñas islas socioculturales corresponden a los grupos Urus (Irohitas, Yanapatás, Chipayas y Moratos), cuyo hábitat es la zona lacustre y salada.

### *El calendario festivo, musical e instrumental*

Como en todo el espacio andino de Bolivia, las comunidades del Altiplano tienen un calendario climático con dos períodos anuales: el *Awti Pacha* o período seco y el *Jallu Pacha* o período de lluvias. Este calendario natural determina las actividades agrícolas, los ritos y el uso de los instrumentos musicales.

La primera característica de este espacio es la inexistencia de instrumentos de cuerda como la *guitarrilla* o el *charango*, salvo en un grupo no aymara: el de los Urus-Chipayas.

Por el contrario, abundan los instrumentos de viento y, en particular, las flautas de Pan tipo *siku*, las *quenás* y las flautas rectas de tipo *pinkillu* o *tarka*.





Usados durante el período del *Jallu Pacha*, los instrumentos de viento como el *pinkillu* (*alma pinkillu*, *anata pinkillu*, etc.) traen la lluvia y evitan las heladas ; los de tipo *tarka* (*kurawara*, *ullara* o *salina*), con su sonido ronco, atraen el tiempo seco y evitan las lluvias. Según Buechler, en ciertas zonas, durante el *Jallu Pacha*, se alterna el uso del *pinkillu* y el de la *tarka*, en función de las necesidades, para atraer o alejar la lluvia.

Hay una gran variedad de *pinkillus*. Citaremos sólo los más importantes: el *pinkillu porteño* (llamado también *huaycheño*), usado por las "tropas", puede tener dos tamaños diferentes: el *tayka* de 48 cm y el *mala* de 30,5 cm ; se lo usa en Puerto Acosta (departamento de La Paz) y en las provincias de Larecaja y Los Andes del mismo departamento para atraer las lluvias y propiciar las buenas cosechas. El *pinkillu comanche* también tiene dos tamaños (el *tayka* de 52 cm y el *mala* de 36 cm), y se toca acompañado por el *wankara* (tambor) . Se usa en la provincia de Pacajes y en Caquiaviri (departamento de La Paz) durante el Carnaval, para *ch'allar* (hacer ofrendas) a la papa para obtener una buena cosecha. El *pinkillu pak'ochi* es otra flauta empleada en la provincia de Omasuyos (departamento de la Paz) con acompañamiento de *wankara*. El *pinkillu taypi tama* es una flauta vertical con cinco agujeros por delante y uno por detrás que tiene dos tamaños: el *tayka* de 44,5 cm y el *mala* de 22 cm ; es usada por "tropas" de 10 a 15 músicos acompañados del *wankara*. El *ch'usu pinkillu* (llamado también *kumu*, *charqueda* o *pinkillu curvo*) es común en el departamento de Oruro ; en Potosí se le conoce con el nombre de *sari-palka* o *rollano* y en La Paz, con el de *charca*. Se toca en grupos de más de dos personas, que pueden llegar a tener hasta quince músicos, como en la comunidad de Venta y Media del departamento de Oruro. Es un instrumento muy difundido en todo el Altiplano boliviano, sobre todo en las provincias de Poopó, Avaroa y Pantaleón Dalence (departamento de Oruro), donde es uno de los instrumentos básicos

Los *sikus* y otras flautas de Pan pertenecen al período del *Awti Pacha*. Su uso durante el *Jallu Pacha* provocaría las heladas características del *Awti Pacha* y causarían la pérdida de las cosechas ; algo similar ocurriría si se usaran los *pinkillus* durante el período del *Awti Pacha*, cuyas heladas son necesarias para la elaboración del *chuño* (papa deshidratada por la helada), ya que el sonido de este instrumento atraería la lluvia que haría imposible esa transformación (Mamani Laruta 1991: 185).

La aldea de Italaque, en la provincia de Camacho (departamento de La Paz) tiene una importante actividad musical. Se destacan allí las "tropas" de *sikuris* de *Italaque* que gozan de gran prestigio entre los *ayllus* de los alrededores. Su producción musical se desarrolla durante el mes de agosto, período de transición entre el *Awti Pacha* y el *Jallu Pacha*. Esas "tropas" de *sikuris* ejecutan *marchas* para entrar y salir del patio, *saras*, para ir bailando por el camino ; la *jaima*, una diana tocada al comienzo de la fiesta a modo de saludo o cuando se intercambian regalos ; los *quchos* que son piezas de música religiosa interpretadas en la puerta de la iglesia. Las "tropas" también tocan *wayñus* para hacer bailar a la gente.



La *sikura* es también una asombrosa flauta de Pan, con 17 tubos en dos hileras. Se usa para alegrar las fiestas con su ritmo rápido y jovial, y en las fiestas cívicas (2 de agosto, día del Indio ; 6 de agosto, Fiesta nacional). Su zona de difusión se extiende desde el Altiplano de La Paz y Oruro hasta el Norte de Potosí y las montañas occidentales (Tapacarí y Ayopaya) de Cochabamba.

Las *quenás* son otros instrumentos importantes empleados en la época posterior a la cosecha: *quena quenás*, *lichwayus*, *choquelas* y *paceños*.

## 2.1.2 EL NORTE DEL DEPARTAMENTO DE POTOSÍ

Esta región es considerada hoy como un espacio unitario en el plano cultural, aunque incluye varias entidades socioculturales – entre las cuales figuran los *ayllus* de Macha, Laymi, Jucumani, Pukwata, Chayantaka, etc. – con importantes diferencias en lo relacionado con la cosmovisión y la interpretación filosófica del mundo.

En una descripción a grandes trazos, diremos que el macizo montañoso del norte de Potosí presenta tres zonas agroecológicas que se escalonan verticalmente en la Cordillera de los Frailes: los Valles, desde 2.000 a 3.000 metros de altura, la Puna, de 3.000 a 3.500 m, y la zona de pastoreo de los camélidos y rebaños de ovinos, de 3.500 a 4.200 m. La racionalidad vertical de los diversos niveles agroecológicos complementarios constituye una característica de la organización productiva de los *ayllus* de esta región.

### *El calendario festivo, musical e instrumental*

Como en otras zonas, también aquí el año agrícola comprende dos grandes períodos: la estación de las lluvias o *Jallu Pacha* y la seca o *Awti Pacha*. Cada período tiene sus propias actividades económicas, rituales y festivas, con aspectos sociales diferentes. Dentro de este marco, las festividades son los jalones que inician o cierran un nuevo período, reafirmando valores determinados, ciertos aspectos de la organización social y de la relación con los elementos sagrados. La música, por lo tanto, sigue esa lógica y los instrumentos, los géneros, los acordes son diferentes en cada período, cumpliendo a su vez funciones muy precisas que trascienden el campo estrictamente musical y responden a la lógica global de cada período.

La temporada de lluvias se abre ritualmente con la festividad del Día de Todos los Santos y termina en Carnaval (fin de febrero - comienzos de marzo). Es un período crucial para esas sociedades agrícolas. Está relacionado con los elementos más tradicionales y más autóctonos y con los seres del panteón aymara. Por tratarse de una fase crítica para el crecimiento de los cultivos, las comunidades viven concentradas en sí mismas. Los ritos que favorecen la fertilidad de la tierra son los más importantes, por ejemplo, el de la *Rama P'ista* o el de la *Candelaria*, u otros, dedicados a la *Pachamama* (madre tierra) o a los seres sobrenaturales que habitan la



esfera subterránea. La actividad ritual de este período tiene un carácter local, o incluso familiar, y apunta al éxito de la producción agrícola. Esa mitad del año está asociada al *Manqha Pacha*, esfera de la fecundidad y la renovación.

El instrumento por antonomasia es el *pinkillu*, considerado como instrumento del “diablo” y que se toca sólo en esta época. La transgresión de esta regla puede tener graves consecuencias para el músico, a quien pueden crecerle cuernos, por ejemplo. El ritmo dominante es el *wayñu*. Los *pinkillus* aparecen el Día de Difuntos, que es cuando las almas regresan al mundo de los vivos. Pequeñas tropas de cuatro o cinco músicos tocan el *pinkillu* cuando van a visitar a las familias de los muertos del año en curso o del año anterior. La danza característica es la *qhata* en la cual hombres y mujeres forman un círculo alrededor de los músicos. El 2 de noviembre, los rituales se trasladan al cementerio, donde se levantan altares adornados con estatuillas confeccionadas con harina de trigo o maíz (llamadas *t'anta wawas* y *urpus*) que representan a personas o animales. Ese día, la música del *pinkillu* que acompaña los rituales es triste, porque debe emocionar a los espíritus de los antepasados para que ayuden a los hombres a obtener buenas cosechas. Por considerarse que atrae la lluvia, el *pinkillu* es usado en épocas críticas de sequía. Su música también acompaña los ritos consagrados a la fertilidad y a la reproducción del ganado, como el *quillpa* o el *t'ikanchacu* que consisten en adornar las orejas de llamas y ovejas.

Durante este período se usan también varios tipos de *guitarrillas* (*jitarrón*, *qhonqota*, *talachi*, etc.) para la galantería y la conquista amorosa. Interpretadas por pequeñas “tropas”, acompañan el canto de las jóvenes. A diferencia de los *pinkillus* que se pueden usar dentro del cementerio, esas *guitarrillas* sólo pueden tocarse fuera de él.

El Carnaval (*Anata*) marca el fin de este período. Esta fiesta, sin duda la más importante del calendario agrícola y ritual aymara, dura una semana y comienza el lunes (*Juch'uy Pujllay*) esperando a las almas en las casas de los enfermos. Por la noche aparecen “tropas” de intérpretes de *pinkillu* con bandas que bailan la *qhata*. Las “tropas” de *pinkillus* son acompañadas por un instrumento característico, el *pututu* o la *tira tira*. La noche del lunes al martes (*Juch'uy Pujllay Tuta*) está dedicada al *Sereno*, deidad que recibe *ch'allas* y otras ofrendas complejas. El martes (*Jatun Carnaval*), la gente se separa de las almas y los muertos del año. Para ello, en el *ayllu Macha*, un *banderero* (abanderado) toma la ropa del difunto y se retira tocando el instrumento preferido del muerto. En el *ayllu Laymi*, las almas representadas por los *kiramyaykus* (personajes vestidos con pieles de cabra) son abandonadas el domingo de la Tentación en los ríos, el lugar de los muertos: es entonces cuando los jóvenes dejan de tocar de repente el *pinkillu* para “atrapar” el *charango*. Con gran alegría comienza entonces un nuevo período donde la música es alegre (ritmo *kirkí*). Según el rito, el cierre del Carnaval marca el comienzo de la estación seca, dedicada a la cosecha y la circulación de alimentos.

A diferencia del ciclo precedente, cuyas fiestas y ritos tienen un carácter netamente local, durante la estación seca las comunidades se abren, salen de su espacio habitual para reunirse con otras comunidades y reafirmar su participación en los dife-



rentes niveles de la pirámide social. Es la época de los *tinkus* (combates rituales) en los que se reconstituye simbólicamente la unidad de la organización segmentaria, el orden social en sentido amplio, que es el del *ayllu*. Por ocurrir dentro del marco de la aldea colonial, esto permite expresar la adhesión a la sociedad dominante, la del Estado. El traslado de las festividades del espacio comunitario al de la sociedad dominante implica además un cambio en el plano ritual. Si durante la temporada de lluvias se concede importancia a las antiguas deidades aymaras ligadas al *Manqha Pacha* y en las que se concentra la actividad ritual, durante la estación seca la atención recae en las del *Alax Pacha* ligadas al orden social dominante. *Jula jula* o *sugusu*, *charango*, *siku* y *sikura*, al igual que el *phululu* o *phulu pututu*, son los instrumentos musicales de este período.

Los instrumentos de cuerda respetan también la misma división temporal. El *charango*, del que se cree que atrae las heladas y la sequía, se usa durante esta época, mientras que la *guitarrilla*, capaz de provocar lluvias e impedir heladas y granizo, es empleada - como ya hemos indicado - en la temporada de lluvias. Estos instrumentos de cuerdas, de uso individual, se asocian a la juventud, el amor y el canto.

Pero no sólo los instrumentos ordenan los períodos del año. Los *temples* (acordes) de *charangos* y *guitarrillas* son procedimientos culturales importantes para ordenar





el tiempo. Así, en el *Jallu Pacha* se usa el *temple diablo*, después el *kinsa temple*, en Pascua el *temple pascua*, y después el *toro temple* o el *temple piano*. La sonoridad del *charango* limita así muy sutilmente las microtemporalidades.

Debemos señalar por último que la música del Norte del departamento de Potosí también diferencia las identidades. Los diversos “tonos” empleados por las comunidades o *cawildos* que participan en las fiestas regionales permiten saber – al igual que las telas – si las “tropas” vienen de las “alturas” (*Alasaya*) o de los “valles” (*Majasaya*). Más aún: la distinción se opera incluso al nivel de cada choza.

## 2.2 LA MÚSICA DE LOS “ALTEÑOS”

Con el nombre de “Alteños” (los habitantes de la aldea de Aiquile los llaman *Ch'ampas*), se designa una entidad sociocultural de lengua quechua, formada por comunidades que comparten las mismas características, tanto en relación con la organización socio-productiva como con los signos de identidad visibles (vestimenta, música) y la conciencia de pertenecer a un mismo grupo cultural.

Su territorio comprende cuatro cantones de la provincia de Mizque (departamento de Cochabamba): Molinero, Tin Tin, Vicho Vicho y San Vicente del cantón Quiroga, y Molinero de la provincia de Campero, en el mismo departamento. Cada familia tiene acceso a dos niveles ecológicos: las *pampas* (entre 2.900 y 3.200 m de altura) donde se cultiva la papa, y los valles cálidos (llamados montes y situados entre 2.100 y 2.900 m de altura) donde se cultiva el trigo y el maíz. Esta entidad sociocultural de 29 comunidades está organizada en tres sub-centrales, las de Raqaypampa y Laguna que forman el núcleo regional con más del 90% de la población y el territorio. La otra subcentral “1<sup>o</sup> de Mayo” reagrupa a comunidades que no están totalmente incorporadas a las dos anteriores pero poseen las mismas características culturales y de identidad. De todas estas comunidades, la de Raqaypampa es la más representativa y constituye el principal centro de encuentro de la entidad sociocultural, lo que explica que, por extensión, a menudo los “Alteños” sean llamados “Raqaypampeños”.

### *Música, organología y calendarios musicales*

Las características culturales, rituales y musicales de los “Alteños” se articulan alrededor del calendario agrícola que determina en gran medida la vida cotidiana y la actividad productiva. Si bien comparten con las otras sociedades de las Tierras Altas ciertos aspectos del calendario de uso de los instrumentos musicales y ciertas técnicas de ejecución, se diferencian también de ellas por otros aspectos que les confieren una identidad específica. Vamos a explicar a continuación esos rasgos distintivos.



El ciclo de ritos y festividades y el músico-instrumental están fundamentalmente ligados a la producción. Puede afirmarse que el calendario agrícola de los "Alteños" está construido en función de una agricultura en secano determinada por las condiciones climáticas. La temporada de lluvias comienza entre octubre y noviembre y con ella se inicia la siembra. Este período de intensa actividad en los campos concluye en marzo-abril. Comienza entonces la cosecha que se prolonga, como máximo, hasta la fiesta de Santiago (*Tata Santiago*), el 25 de julio.

El período que va de octubre-noviembre hasta marzo-abril es muy importante para esta sociedad agrícola y, por eso, se concentran en él las principales fiestas y rituales dedicados a las deidades andinas, los que cuentan con la participación de toda la población local. Las fiestas más importantes de esa época son: el Día de Todos los Santos en noviembre, el Carnaval (febrero-marzo) y la Pascua, en marzo-abril. Después de esta última fiesta comienza un nuevo período consagrado a las fiestas patronales dedicadas en honor de los santos y las divinidades cristianas y en las que participan directamente una o varias comunidades. Para esas fiestas consagradas a un santo patronal cristiano andinizado se designan a *pasantes*, *mayoras* o *alféreces* encargados de la organización y las invitaciones. Estos van por las distintas comunidades. A diferencia del primer período, las fiestas patronales exigen la presencia de un sacerdote católico que viene de la aldea de Aiquile (a unos 20 km de Rakaypampa), para promover una serie de sucesos relacionados con la iglesia.

En este macrosistema climático y sociocultural se organiza el calendario músico-instrumental.

Entre los instrumentos de cuerda, el *tabla charango* está ligado a la temporada de lluvias, mientras que el *k'ullu charango* se relaciona con el período seco. Los diferentes *temples* (afinaciones) usados en esos instrumentos limitan las microtemporalidades a lo largo del año y están previstos para acompañar un tipo preciso de canciones. El *tabla charango* aparece en la fiesta del Día de Todos los Santos, con la que se inicia ritualmente el período agrícola que continúa hasta Pascua. El *tabla charango* puede considerarse como el instrumento emblemático de la identidad *alteña*. Tiene cuatro afinaciones: dos "temples de Carnaval", que se tocan entre el Día de Todos los Santos y Carnaval, y dos "temples de Pascua", tocados entre Pascua y Carnaval. Este instrumento es usado individualmente o por "tropas" de músicos acompañados de cantantes. Aunque se interpretan piezas del repertorio tradicional, cada año aparecen nuevos tipos de *wayñus*, lo que demuestra el dinamismo musical de la región. El uso del *k'ullu charango* se inicia junto con el del *tabla charango*, pero, a partir del Carnaval, el primero de estos instrumentos tiene una clara preponderancia. Así será durante todo el período de cosechas hasta septiembre. Los tonos y los *temples* utilizados varían según las fiestas. Desde el Día de Todos los Santos hasta el Carnaval prevalecen dos "temples". Después de Carnaval y hasta Pascua, se usan otros dos (*temples de Pascua*) que son variantes de los de Carnaval. Después de Pascua, durante y después de las cosechas y hasta septiembre hay tres acordes: el *natural*, el *vicho vicho* y el *fiesta wayñu* o *sambita*, que es el más difundido y también se conoce en el Norte del departamento de Potosí con el nombre de *kinsa temple*.



Las flautas siguen el mismo calendario. Las *lakitas* y *lichipayus* se tocan en el período seco y posterior a la cosecha, desde mayo hasta octubre. Las flautas de pico (*much'a lawatas*), al final de la temporada de lluvias y durante las cosechas. Las primeras atraen los vientos y las otras alejan las lluvias excesivas.

Los *lichipayus* se usan desde mayo (fiesta de la Cruz) hasta octubre, pero con mayor intensidad entre la fiesta del *Tata Santiago* (25 de julio) y la del Rosario (4 de octubre) que marca el comienzo de la siembra. Los *lichipayus* se imponen fuertemente en la comunidad de Santiago durante su fiesta patronal. Alcanzan su mayor esplendor durante la fiesta interregional de la *Mamita Sik'imira*.

La *lakita* también tiene un calendario claramente definido. Los campesinos dicen que se puede usar a partir de la fiesta de la Cruz (3 de mayo), pero es evidente que alcanza su plenitud en la fiesta del Día del Indio (2 de agosto). En la comunidad de Raqaypampa, el uso de la *lakita* se intensifica en la fiesta de la Virgen de las Mercedes (24 de septiembre). Por tratarse de un instrumento festivo, está presente en casi todas las fiestas patronales de las comunidades.

La *much'a lawata* es un instrumento característico del período de cosecha. No todo el mundo sabe tocar la *much'a lawata*, y tampoco todo el mundo puede llegar a hacerlo. Casi todos sus músicos son "guías" de una "tropa" de *lakitas* o *lichipayus*. La música de la *much'a lawata* acompaña sobre todo las *tatalas* o *tata pukaras* – cruces naturales hechas con árboles y preparadas jóvenes para que conserven esa forma – en determinados rituales del Carnaval, desde el miércoles de Cenizas hasta el domingo de la Tentación, y, para la Semana Santa, el domingo de Pascua.

Debemos hacer aquí una mención especial a la devoción a la Virgen *Mamita Sik'imira* (*sik'imira* significa "hormiga" en quechua), por tratarse de una fiesta de gran importancia. Se expresa con ella un culto muy antiguo rendido a una poderosa deidad regional cuya influencia sigue siendo muy fuerte en nuestros días, a pesar de su apariencia cristiana. Esta fiesta es una de las grandes fechas de la identidad *alteña*.

La Virgen "marcha" durante más de un mes por el territorio *alteño*. En 1988, ese viaje duró desde el 23 de agosto hasta el 10 de octubre. El 23 de agosto, la Virgen partió hacia Ch'awarani, de donde regresó el 25; el 27 salió hacia Pantipampa para volver a Tin-Tin el 29. El 30, observando una larga tradición, fue a Molinero y estuvo de vuelta el 17 de septiembre. A continuación, el 22 de septiembre, se dirigió a Cauta para regresar el 24 y hacer su entrada tradicional, antes de ir a la comunidad de Higueral, el 1° de octubre, y retornar el 10, terminando así sus "marchas". A lo largo de esos trayectos, *ramadas* esperaban a la Virgen. Estos son altares adornados con una manta en forma de arco sobre los que se colocan banderines de diferentes colores y flores de árboles llamados *chilijchi* y *tarko*: "Sin duda en signo de reconocimiento a la Virgen; porque han florecido bien y el año va a estar bien" (CENDA 1989). En todos estos recorridos, "tropas" de músicos tocando *lakitas* y *lichipayus* acompañan al *pasante* (anfitrión de la fiesta) y a la Virgen hasta la próxima *ramada*.



Como en el Norte del departamento de Potosí, hasta hace unas décadas, esta fiesta incluía *tinkus* (combates rituales) entre las comunidades del Este - Uchama, Condorpata, Chilijchi - y del Oeste - Pantipampa, Chankapata, Ch'awarani y Cullpani. Esto parece confirmar la existencia de una macroorganización socioterritorial hoy desaparecida, probablemente un antiguo gran *ayllu*. En ese caso, el papel de la Virgen sería el de reactualizar con sus "marchas" este antiguo espacio que suscita procesos de cohesión intercomunitaria y reciprocidad, sin excluir, por ello, funciones rituales ligadas a la producción agrícola. De hecho, es éste un momento crucial para esta sociedad agraria, ya que estamos en el mes de agosto cuando comienzan los preparativos para la siembra. Los campesinos dicen: "Ella nos ayuda en todo. Es ella quien decide cuándo se va. En sus desplazamientos, provoca la fiesta. Nos ayuda en el trabajo. La "mamita" nos da su bendición para el trabajo, las cosechas y la lluvia. Durante todo el año. Con su coraje siembra y cosecha... Es completamente *khalincha*. Marcha acompañada de 'lechewayos'". (*Ibid*).

Hay también otras festividades, con otras músicas, a través de las cuales la comunidad demuestra sus lazos con la sociedad nacional: las fiestas cívico-políticas (6 de agosto, día de la Independencia) y las que recuerdan las luchas de la sociedad campesina (2 de agosto, día del Indio). Todas ellas se acompañan del sonido de las *lakitas*.

### 2.3 LA MÚSICA DE LOS "CHAPACOS" DE TARIJA

Con el nombre étnico de "Chapacos" se designa a poblaciones del departamento de Tarija consideradas como herederas de una tradición y una cultura mestizas que surgieron en una situación conflictiva durante la Colonia. Los "Chapacos" forman una población heterogénea de campesinos de lengua española. Habitan un territorio ecológicamente diferenciado que comprende la Puna y las partes superiores de los valles, en cultivo seco o de irrigación. Como lo indica L. María Calvo, "los que se consideran hoy en día como "Chapacos" no tienen entre ellos ningún sistema formal de organización que los articule como grupo... Evidentemente, y a pesar de esto, forman un grupo que se diferencia claramente de sus vecinos", tanto los que viven en las llanuras del Chaco en el Este (Guaraníes-Chiriguano, Weenhayeks o Tapietes), como los que hablan quechua y están establecidos en las montañas andinas del Oeste.

#### *Calendario musical y calendario organológico*

La música "chapaca" actual es el resultado de la conjunción de por lo menos cuatro factores históricos sucesivos, a saber:

- la tradición hispánica;
- la tradición andina;



- la tradición chaqueña, en particular de grupos locales como los Tomatas;
- la tradición proveniente de poderosos invasores extranjeros chiriguanos, de origen guaraní.

En lo referente a la influencia andina, debemos señalar el calendario instrumental y musical, el cual se corresponde con el calendario agroclimatológico y ritual, aunque el primero presenta dos fases distintas y claramente limitadas en el tiempo: una ligada al período de las lluvias y, la otra, a la estación seca. Estas dos fases se completan con dos períodos de transición: el de pre-siembra y el de cosecha.

El período de lluvias se caracteriza por el uso del *erke* que acompaña la *Rueda chapaca*. Este se extiende tradicionalmente desde el Día de Todos los Santos hasta Carnaval. En esta época del año, la música está dedicada a las deidades andinas, entre las que se destaca la *Pachamama*, y se interpreta para atraer las lluvias. En la *Rueda chapaca*, hombres y mujeres bailan tomados de la mano al ritmo del tambor y del *erke*. Es posible que esta danza haya sido influenciada por el *Mbirae Guasu* de los Guaraníes-Chiriguanos, antigua danza en círculo, hoy desaparecida, que se bailaba en las *têtas* (aldeas) al final del *Arete*. La *camacheña* es otro instrumento relacionado con la temporada húmeda e interviene, sobre todo, en la fiesta del Día de Todos los Santos, aunque también puede usarse antes, en particular a partir del día de San Juan, acompañada por el ritmo del tambor.

La *caña* es otro instrumento musical importante, pero que está relacionado con el período seco y las divinidades cristianas “andinizadas”. La mayor parte de los intérpretes de *caña* son *promesantes* (personas que han hecho una promesa) que ofrecen su música al santo patrón. Este instrumento – especie de trompeta natural de gran tamaño – es el símbolo de la identidad musical del “chapaco”; su uso es ceremonial y religioso, o sea temporario. Se toca en la fiesta de la Cruz (3 de mayo) y en la de Santiago (25 de julio), pero es para la fiesta de San Roque (septiembre) cuando alcanza su mayor esplendor en la ciudad de Tarija, donde se reúnen cientos de aldeanos venidos de todas partes para tocar la *caña* y acompañar con su música a la estatua del santo patrón. Su utilización raramente llega hasta la fiesta del Rosario, el 4 de octubre. La *caña* es un instrumento que tiene el poder de hacer venir el frío (Calvo 1993:10).

La danza característica de la fiesta de San Roque, la celebración más importante de Tarija, es la de los *Chunchos promesantes*. Comienza en la víspera del primer sábado de septiembre cuando se anuncia la fiesta con petardos y fuegos de artificio. Pero la apoteosis tiene lugar al día siguiente. El segundo domingo de septiembre se repite el mismo programa. Después de visitar varios santuarios, los *chunchos promesantes* ponen fin a la fiesta en la iglesia cantando el “Adiós” o el “Entierro”. El tercer domingo se festeja San Roquito en el barrio de La Pampa, mientras las celebraciones van disminuyendo progresivamente. Durante la procesión de la fiesta central, parejas de baile, en dos filas a uno y otro lado del santo, avanzan ejecutando diversas figuras: pasacalle simple, pasacalle doble, *camba*, *caluyo* y pantomima.



El violín, por su parte, es el instrumento relacionado con la fiesta de Pascua. Fue introducido por los padres franciscanos y tenía, originalmente, una función religiosa referida al canto. Paradójicamente, hoy no se usa en ningún ritual religioso sino como distracción en las ferias. En muchos lugares, es un instrumento de “año redondo”.

La *copla* es otro elemento cultural representativo de la música de Tarija. Este término genérico se debe a que consiste en improvisar versos únicamente regidos por la rima. Según las fiestas en las cuales se las ejecutan, los campesinos las clasifican como *coplas* de Pascua, *coplas* de Carnaval, *coplas* de la Cruz, teniendo cada una sus propias características.

La *copla* marca y señala microtemporalidades dentro del calendario festivo-musical anual. La *copla* se caracteriza también por el “contrapunto”, desafío cantado durante el cual el *coplero* improvisa versos en alusión a su contrincante ocasional hasta que llega a “vencerlo”.





## 2.4 LA COMUNIDAD AFROBOLIVIANA

Los principales lugares de residencia de la comunidad afroboliviana son: Tokaña, Mururata, Chijchipa, Coscoma, Cala Cala, Dorado Chico, Chicaloma. También hay una población de poca importancia en las localidades de Coripata, Irupana y La Asunta, repartidas en las dos provincias de Nor Yungas y Sur Yungas del departamento de La Paz. De las 20.000 personas que menciona el censo realizado por el Movimiento cultural afroboliviano Saya, 6.700 viven en las dos provincias antes mencionadas y el resto en las ciudades de La Paz, Cochabamba y Santa Cruz o en las zonas de colonización de Caranavi y el Chapare. (Movimiento cultural Saya, 1997)

### *Música afroboliviana e identidad*

A pesar de diferencias rítmicas, las comunidades afrobolivianas poseen una tradición musical común en el plano de la danza, el canto, el ritmo y los instrumentos de música. Sus formas musicales y sus danzas no siguen ningún calendario relacionado con el ciclo agrícola, a diferencia de lo que ocurre con los Aymaras, a pesar de que ambas comunidades comparten el mismo territorio. Estas prácticas están relacionadas con ciertas labores agrícolas importantes y, sobre todo, con sucesos importantes para el pueblo negro como los casamientos o las festividades de los santos, a menudo negros - San Benito, en Tokaña, San Joaquín, en Chijchipa, San Martín de Porres, en Mururata.

Sin duda, la música de este grupo étnico responde a una tradición africana que ha persistido hasta nuestros días y se expresa, sobre todo, en el uso de los tambores y la matraca (*guanacha, coancha*), así como del canto y la danza.

El tambor es característico de la identidad musical de la comunidad negra. Su presencia ya se menciona en las primeras crónicas coloniales. Ante la heterogeneidad étnica de las colonias americanas, la sociedad negra necesitaba imperiosamente un medio para comunicarse. Debido a ello, a partir del siglo XVI el tambor (una de las principales actividades recreativas) se convirtió en un importante medio de comunicación que daría origen a una identidad musical propia, diferente de otras "sonoridades", tanto indígenas como hispánicas. La elección del tambor de membrana no fue producto del azar. En las tradiciones negro-africanas este instrumento tiene funciones rituales y sociales y es signo y símbolo del poder del jefe. Por tal razón es, generalmente, tocado sólo por los hombres. El tambor expresa además una profunda identidad como música íntimamente ligada al lenguaje hablado. Los tambores africanos son los instrumentos "parlantes" por excelencia que utilizan códigos precisos para la transmisión de mensajes (Tranchfort 1980: 75). En el territorio de la audiencia de Charcas, y a pesar del fuerte control ejercido, los tambores y las danzas permitieron conservar oculta una cierta forma jerárquica y organizativa en la base de un proceso de cohesión social. Aunque el uso del tambor no estaba prohibido, el control ejercido por las autoridades y los amos esclavistas no permitió un



desarrollo verdaderamente diversificado. En la ciudad de La Plata (la actual Sucre), la Navidad era la fiesta donde se escuchaban los tambores africanos. En Potosí, ciudad donde convergían indios de diferentes razas sometidos a la *mita*, negros esclavos o libres y españoles, la tradición negro-africana del tambor se mantuvo y fue uno de los elementos de la “mestura” sonora de las fiestas principales. Su carácter exótico era, incluso, motivo de interés.

Actualmente, el tambor – de tres tamaños: tambor grande, tambor pequeño y *gangingo* – sigue asumiendo un importante papel en reuniones festivas, rituales y sociales. Su uso está sujeto a una determinada jerarquía y observa un orden interno basado en la noción de autoridad que incluye, no sólo al conjunto de la *saya*, sino también a los miembros de la comunidad, y que se concentra en el que toca el gran tambor.

Junto con la danza y la música de percusión, el canto – por su papel narrativo – fue otro factor importante para crear la identidad social negra. Los raros datos disponibles indican que la esencia narrativa del canto era la transmisión de mensajes. Se trata de una tradición africana originaria de los antiguos hechiceros, una antigua casta de narradores al servicio del jefe (Friedman 1995). A través del canto, estos cantores que eran esclavos y estaban lejos de su lugar de origen, deseaban tal vez evocar la historia del grupo étnico y su nueva situación, y narrar los sucesos que afectaban la vida de toda la comunidad.

En nuestros días, el canto continúa ejerciendo esa función de comunicación, no sólo en lo que se refiere a la vida cotidiana, sino también en relación con el proceso de retorno a la memoria histórica:

*Con la luz que me ilumina  
Entono yo mis canciones,  
Que son recuerdos de antaño  
De esclavos y de peones.*

Mientras que la *saya* de la época colonial y de la época republicana hasta 1952 centraba sus temas principales en la resistencia al sistema político, económico y social, la de la época actual destaca la necesidad, para el pueblo negro, de reconstruir su identidad social y crearse espacios dentro de la sociedad boliviana que tiene una fuerte tradición segregacionista:

*Todo es de fruta  
Café y coca.  
El lugar donde vivimos  
Se llama Coroico (bis).*  
(Composición: Vicente Gemio)

Las coplas de la *cueca negra* son una especie de comentario cantado sobre la condición de la pareja casada o sobre hechos que afectan a la familia o la comunidad:



*Apuesto que yo me voy para no volver,  
Apuesto que yo me voy para no volver,  
Es muy triste mi vida, ay ! zamba,  
¿Para qué preguntas ? (bis)*

Los cantos de los *huayños negros*, por su parte, son una especie de recomendación para el matrimonio dirigida a los recién casados, que se canta en las bodas y con la cual se les desea buena suerte:

*Laira laralalala, laralalaralalala  
Ahora que dices, doña Aurora,  
La Raimundita se está casando,  
¡Ay caray !, se está casando  
¡Ay caray !, la Raimundita se está casando.*

La *semba* cuenta la historia del rey Bonifacio que cantaba mientras bailaba dando instrucciones y recomendaciones a su pueblo:

*Al cielo me he de quejar  
Mi sentimiento...  
El que vive en Mururata  
Es su desgracia...  
La fuerza del labrador  
Ya se acabó causa ¡ay !  
Tanta tiranía de los patrones.*

Encontramos aquí muchas referencias a la existencia de una identidad cultural y musical afirmada en la comunidad afro-boliviana.

## 2.5 LA MÚSICA DE LOS JALQ'AS

Los Jalq'as son un grupo numéricamente importante de lengua quechua que ocupa un amplio territorio, una mitad del cual está situada en la provincia de Oropeza, departamento de Chuquisaca, y la otra, en las provincias de Chayanta, Charcas y Saavedra, en el departamento de Potosí. Se distinguen en él tres zonas agroecológicas: los Altos Valles y Valles, entre 2.000 y 3.000 m de altura ; la Puna inferior, de 3.000 a 3.500 m, y la Puna superior, de 3.500 a 4.000 m.

### *Música, instrumentos musicales y calendario instrumental y musical*

La música de los Jalq'as fue estudiada por Rosalía Martínez<sup>4</sup>. Según ella, comprende dos grandes categorías: la primera, esencialmente vocal, sería el canto acompañado de instrumentos de cuerdas (a veces, también, del *siku*). La segunda sería básicamente instrumental. Hoy, sin embargo, existe un fuerte predominio de la música vocal.

<sup>4</sup> Esta parte es un resumen de varios trabajos de Rosalía Martínez, completados por los escritos del gran antropólogo Gabriel Martínez.



Al igual que en otras zonas andinas, los papeles de la producción musical están claramente asignados: la fabricación de los instrumentos, la "composición" y la ejecución son funciones propias de los hombres. El canto, por regla general, está reservado a las mujeres, aunque a veces los hombres también cantan. Debemos señalar que existe una subordinación del canto al instrumento de música, lo que demuestra que las mujeres sólo desempeñan aquí un papel secundario.

Cabe señalar también que para los Jalq'as los instrumentos musicales son importantes herramientas culturales para ordenar el tiempo, ya que cada período exige el uso de determinados instrumentos y acordes. Esto se aplica, en particular, en el caso de los *charangos*.

Según el punto de vista de los Jalq'as, y en relación con su calendario anual, podemos distinguir tres grandes categorías de instrumentos:

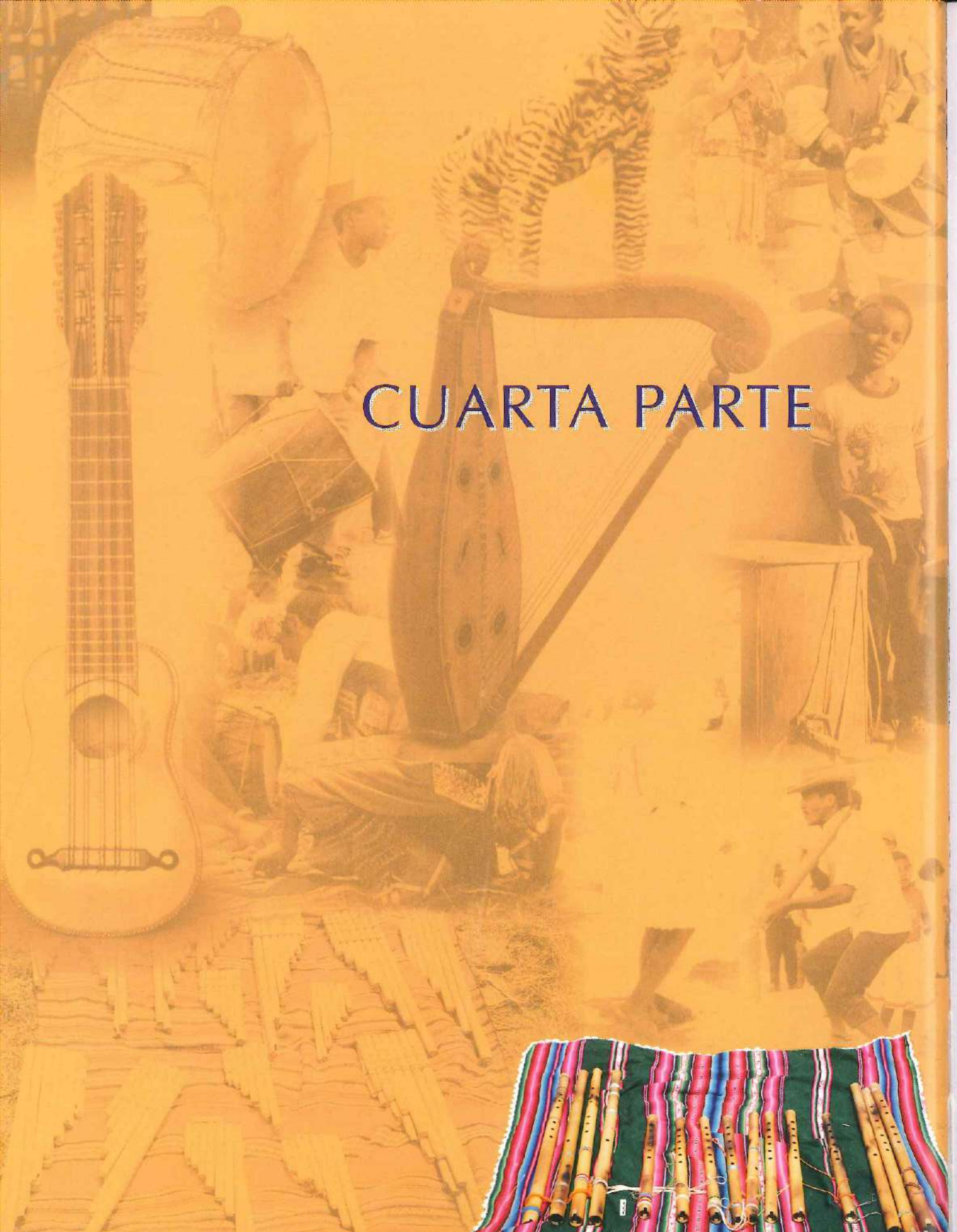
- los instrumentos de *sapa tiempo*, o sea de cada uno de los tiempos que dividen el año en períodos durante los cuales se interpreta un repertorio particular con los instrumentos específicos;
- los instrumentos "de año redondo", que son los que se tocan durante todo el año;
- los "otros instrumentos", o sea los que no pertenecen a ninguno de los grupos anteriores y que intervienen en determinadas fechas.

Los instrumentos de *sapa tiempo* más importantes son el *erke*, el *thurumi* y el *hatun charango*. Están fuertemente relacionados con el *sajjra* (diablo), deidad central del Carnaval. En efecto, y como lo señaló Martínez en 1991, "el Carnaval es la época del *sajjra* o *supay*, un demonio en relación directa con la música y el baile". Los bailarines, vestidos como el *sajjra*, y los instrumentos de los músicos poseen los poderes de esta deidad, del *Ukhu Pacha*.

El domingo de la Tentación, cuando ya pasó el Carnaval y se acallaron el *erke* y el *thurumi*, hace su aparición el *juch'uy charango*. Este instrumento se usa en tres períodos: el de Pascua, que dura hasta Pentecostés (en mayo), el de San Juan, cuyo ciclo termina en el mes de julio, y el de Santa Rosa, que se prolonga hasta octubre en algunas comunidades. Como en las otras zonas andinas, la música, la elección de los instrumentos y de los acordes y los *wayñus* son procedimientos culturales que permiten una limitación temporal. Podemos señalar también que el *juch'uy charango* es un instrumento relacionado con el *sajjra*, divinidad que le da su sonoridad estética y los *wayñus* con el cual se los interpreta.



# CUARTA PARTE





# LAS GRABACIONES DE LOS TRES DISCOS COMPACTOS

Las grabaciones reunidas en los tres discos compactos que acompañan esta publicación fueron realizadas *in situ*, con ocasión de los preparativos de las diferentes ediciones del Festival Nacional Luz Mila Patiño, entre 1977 y 2000. Forman parte de la colección del Centro de Documentación de la Música Boliviana, unido al Centro pedagógico y cultural Simón I. Patiño.

Varios criterios determinaron la elección de las piezas musicales, en particular su representatividad y su antigüedad, así como su valor estético y documental. Muchas de ellas son temas únicos. Aunque en su mayoría son inéditas, algunas de las piezas presentadas ya han sido objeto de una edición anterior.

Los tres discos compactos se presentan del siguiente modo:

- CD 1: “Música en las Tierras Bajas de Bolivia” presenta temas de ocho pueblos indígenas: 1) Guaraníes, 2) Chiquitanos, 3) Moxeños, 4) Canichanas, 5) Cayubabas, 6) Itonamas, 7) Baures y 8) Sirionos (Mbyas).
- CD 2: “Música en las Tierras Altas de Bolivia (Valles y Yungas)” agrupa temas de cuatro entidades socioculturales: 1) Afrobolivianos, 2) “Alteños”, 3) “Chapacos” y 4) Jalq’as.
- CD 3: “Música en las Tierras Altas de Bolivia (Altiplano y Cordillera)” con temas de grupos de expresión aymara y quechua.

Resumimos a continuación los temas de cada CD, lo que permitirá orientarse al escuchar los discos.





# 1. MÚSICA EN LAS TIERRAS BAJAS

## GUARANÍES

### 1. JOCÖRÖRE

Intérprete: José Yandura (canto)

Lugar: Kapeatindí (Izozog)

Año de grabación: 2000

Este canto, desaparecido en nuestros días, era entonado por los niños en sus juegos nocturnos. Relata un antiguo mito guaraní referido a una humanidad anterior. Según el *cherami* José Yandura, el canto-danza del *Jocöröre* sería una forma primitiva de celebración del *Arete*.

Por su sonido, el *Jocöröre* es una especie de artificio cultural destinado a crear una articulación entre nuestro mundo y el de los *Tupã* que habitan la bóveda celeste. El antiguo mito, que los abuelos cuentan a sus nietos, relata la forma en la que *Nandú Tupã*, que está en el cielo y cuya cabeza es representada por la Cruz del Sur, habría atraído a jóvenes cantores hacia el "mundo de arriba". Estos niños son representados por la constelación del *Jocöröre*, muy brillante durante el *Araette*, el "Gran Tiempo" o "Tiempo Primitivo", cuando la Vía Láctea (*Yandurapé*) alcanza todo su esplendor y comienzan las fiestas (*Arete*).

### 2. MÚSICA PARA IR AL CHACO

Intérprete: Gonzalo Yandura

Instrumento: *Mĩmbĩ Raĩ*

Lugar: Kapeatindí (Izozog)

Año de grabación: 2000

Este tipo de música es ejecutada por los niños de la región en la temporada de cosecha del maíz. Ellos interpretan aires similares cuando parten para ocuparse del *chaco* (los campos de sus padres) o si salen de sus casas para cazar pájaros. Según Gonzalo Yandura, esta música recreativa señala a los otros la presencia de esos pequeños ayudantes en los campos.

El *mĩmbĩ raĩ* es un pequeño instrumento de viento de caña, de 10 a 15 cm de largo, tocado exclusivamente por los niños y adolescentes.

### 3. MÚSICA DEL ARETE

Intérpretes: Músicos de Kapeatindí

Instrumentos: *Temĩmbĩ ñemboĩ* (flauta india), *angua raĩ*, *tambora*

Lugar: Kapeatindí (Izozog)

Año de grabación: 2000



Llamado Carnaval en castellano y *Arete Puku* ("Fiesta larga") o *Arete Guasu* ("Gran Fiesta") en guaraní, el *Arete* designa a las fiestas de la *cangüi* (chicha), organizadas durante el "Gran Tiempo", el *Araette*. A diferencia del *Arete* de otro tiempo que podía durar desde mayo hasta octubre, el *Arete* actual se celebra en marzo o abril y finaliza en Pascua. El *Arete Guasú* representa la unidad del pueblo Guaraní-izozeño como así también la relación mítica con las *Tupã* (divididades sagradas) y los antepasados, quienes acuden enmascarados a la fiesta. En la región del Izozog, la preparación del *Arete* es responsabilidad del *Ñeengari*, "el que habla de las cosas de la fiesta". Después de fijar la fecha, se comienza a preparar la chicha y a confeccionar los instrumentos musicales y las máscaras. En Kapeatindí, los músicos van a buscar el *Arete* a un lugar "secreto" llamado *Ñenoerenda* ("lugar de entrada"), en plena montaña, y luego hacen un recorrido por las casas donde se preparó la chicha, antes de llegar a la del *Mburubicha* (Capitán). A continuación, toda la comunidad se dirige a la plaza principal donde el *Arete* alcanza su máxima expresión con bailes acompañados por las interpretaciones de los músicos. En esta fiesta se oye el sonido melodioso característico del *pinguyu* y de la *quena* (*temĩmbĩ ñembõĩ*), acompañados por la *caja*, el *angua raĩ* y el *miĩmbĩ puku* o gran *coroneta*. La presencia de los antepasados se manifiesta a través de las máscaras *gũirapepos* y *ndechis*, con sus bailes y con sus gritos que se pueden oír esta grabación. Los "antepasados" venidos desde lejos, del *Matẽ Göroso*, un lugar primitivo, regresan al mundo de los seres humanos para intercambiar y beber entre ellos la chicha. Cuando regresan a sus casas al final del *Arete*, hombres y mujeres lloran su partida.

Las danzas ejecutadas por los jóvenes al son de esta música se llaman *Japatea* y *Jocöröre*.

#### 4. JUEGO DEL TORO TORO

Intérpretes: Músicos de Kapeatindí

Instrumentos: *Pinguyu*, *angua raĩ*, *tambora*

Lugar: Kapeatindí (Izozog)

Año de grabación: 2000

Los "juegos", que constituyen un elemento importante del *Arete*, tienen lugar al final de la fiesta. Son representaciones teatrales donde aparecen animales. Estos juegos fueron integrados en las misiones franciscanas hacia fin del siglo XIX, pero el *Arete* guaraní tradicional se caracterizaba por los cantos-danzas del *Ayarise*, ejecutados por los guerreros (*kereimba*) y los *cuñas*.

El juego del *Toro Toro*, llamado también *Yagua Nao* o *Yagua Yagua* en otras regiones, es una especie de representación ritual de la confrontación colonial entre el hombre blanco ("*karai*"), simbolizado por el toro, y los Avas-Guaraníes representados por el jaguar (*yagua*). En este juego, el vencedor es siempre el jaguar. Una música particular, tocada por el *pinguyu*, marca la entrada y la presencia del toro y la del jaguar. Este último llega de la montaña realizando los movimientos acrobáticos del felino sin perder nunca de vista al toro, el cual realiza movimientos intimidatorios frente al jaguar hasta que, por fin, es espantado por éste.



## 5. MÚSICA DE PASCUA

Intérpretes: Músicos de Ñaurenda

Instrumentos: *Temimbi ñe piasa*, *angua raí*, *angua guasu*

Lugar: Ñaurenda

Año de grabación: 1996

La organización de la fiesta de Pascua y su concepción sonora e instrumental se remontan al siglo XVIII, época en la cual, por razones políticas, los misioneros franciscanos decidieron interrumpir el período del *Arete* por motivos políticos. Esto explica la ruptura acústica e instrumental con esa festividad. La Pascua - pensada como una fiesta de la "tranquilidad" - está consagrada a un retiro social e individual y limita otra temporalidad: la de la reflexión pasiva y la relación con la sociedad cristiana. Su principal articulación con el cristianismo está asociada a los santos. Los instrumentos musicales utilizados durante el período de Pascua son el *temimbi ñe piasa*, y un conjunto instrumental formado por *tamborsa* y *anguas raís*.

El *temimbi ñe piasa* es una flauta travesera con seis agujeros frontales y un orificio más grande detrás para soplar, hecha de bambú y que tiene unos cuarenta centímetros de largo. Es uno de los instrumentos llamados "del período de Pascua", durante el cual acompaña los aires de danza. Sin embargo, se lo toca hasta octubre o noviembre. Esta flauta que está presente en todo el territorio Guaraní-Chiriguano y se llama *yurupijaja* en la región del Izozog fue introducida por los misioneros franciscanos.

## 6. PASCUA

Intérprete: Alejandro Chávez

Instrumento: Violín

Localidad: Ñaurenda

Año de grabación: 1996

El instrumento característico de Pascua, cuyo uso se prolonga hasta octubre con los *tairaris*, es el violín. Cronistas franciscanos de la época de las misiones destacaron la importancia de los violinistas indígenas en los oficios religiosos. Con la secularización de las misiones, el uso de este instrumento declinó. En la región del Izozog, una figura destacada del violín es Alberto Cuellar, *Mburubicha* (Capitán) de Kapeatindí. En la zona de Ava, los violinistas prácticamente han desaparecido y es ciertamente en la región del Ingre (Zimba y Peones) donde se encuentran los mejores intérpretes de este instrumento. En Tëtayapi, el más conocido es el *Mburubicha* Kusaire y, en la zona de Peones, Bonifacio Rivera y Alejandro Chávez.

El violín, llamado *miori* en guaraní, es de tipo europeo y fabricación local. Mide entre 60 y 70 cm, tiene una caja de resonancia de madera de pino o cedro y está dotado de un alma. Las cuerdas, que antes era de tripa de cabra, hoy son de plástico. El arco mide de 60 a 62 cm. En la región de Abapúa, de San Jorge de Ipaty y de Ñaurenda, se distinguen dos *temples* (formas de afinación), correspondientes cada una a épocas muy precisas: el *temple pascua* y el *temple tairari*. Este instrumento, que se toca desde Pascua hasta octubre, acompaña también los *tairaris*.



Esta grabación fue realizada por Don Alejandro Chávez, uno de los violinistas más conocidos del pueblo guaraní.

## CHIQUITANOS

### 7. TOQUE DE SEKO SEKO

Intérpretes: Conjunto "Los Mingueros"

Instrumentos: *Seko seko* o *ierosorr*, *tambor*, *bombo*

Comunidad: El Carmen del Ruiz (San Ignacio de Velasco)

Año de grabación: 1976

La flauta de Pan, llamada *seko seko*, es uno de los instrumentos de música y danza más antiguos de los Chiquitanos. Esta flauta complementaria está formada por tres pequeños tubos de *takuarilla* de diferentes tamaños, el más largo de los cuales mide una decena de centímetros. Por regla general, se usan tres *seko seko*. Se trata de un instrumento del calendario cristiano: desde el miércoles de Cenizas hasta el día de San Pedro (29 de junio). Se lo escucha sobre todo en la procesión de Pascua. El día de San Francisco (3 de diciembre) su uso es también muy importante en algunas comunidades.





El *toque* (sonido) del *seko seko* que escuchamos aquí es característico de una pulsión rítmica diferente de las de influencia misionera o religiosa y revela una base rítmica indígena más antigua.

### 8. MARCHA RELIGIOSA

Intérpretes: Conjunto "Los Mingueros"

Instrumentos: *Pifano* (flauta travesera), *tambor*, *bombo*

Comunidad: El Carmen del Ruiz (San Ignacio de Velasco)

Año de grabación: 1976

Ritmo: Marcha.

Las marchas religiosas fueron creadas por los misioneros para acompañar las procesiones, los desfiles de Semana Santa o las fiestas patronales. Estas marchas son interpretadas por grupos de músicos – los *pitocas* – integrados por flautistas y tambores y encargados del acompañamiento musical de dichas festividades. Estos grupos son distintos de los que están habitualmente asociados a las funciones litúrgicas *solfa*, los que se componen generalmente de violinistas, tambores y bombos.

En la pieza presentada aquí, miembros de la comunidad de Carmen del Ruiz interpretan una marcha de procesión en la fiesta patronal de San Ignacio de Velasco, con *pifanos* (flautas), *cajas* y *bombos*.

## MOXEÑOS

### 9. JOSÉ MANERU (JOSÉ MANUEL)

Intérpretes: Francisco Guaji Noé (violín) y los músicos del Cabildo indígena

Instrumentos: violín, *sancuti*, *achopee*

Localidad: Trinidad

Año de grabación: 1986

Ritmo: Taquirari

Como dice el maestro Francisco Guaji Noé, este *taquirari*, de carácter profano, sólo se toca en la "Chope Piesta" o "Gran Fiesta" de la Santa Trinidad. Originalmente era interpretado por un conjunto musical formado por flauta travesera, conocida con distintos nombres según los dialectos (*nubobó* en moxeño, *svivre* en loreto, *sh-vivre* en javeriano o *sivivre* en ignaciano), y percusiones (*tambora* y *bombo*).

Según el musicólogo Rogers Becerra Casanovas, el *taquirari* sería una danza muy antigua y un ritmo indígena moxeño dedicado a la flecha (*taquiriquire*). No sólo tendría una significación ritual, sino también el carácter guerrero de los pueblos de los llanos de Moxos.



## 10. EL BARCO

Intérprete: Francisco Guaji Noé (violín) y los músicos del Cabildo indígena

Instrumentos: violín, *sancuti*, *achopee*

Localidad: Trinidad

Año de grabación: 1986

En esta grabación, el maestro Francisco Guaji Noé al violín nos ofrece una versión de la melodía que acompaña la *danza del Barco* así como los cantos interpretados en las calles durante el desfile y que simbolizan a los "Portugueses" negros.

La danza se desarrolla como una representación en la calle y dura varias horas. Julia Elena Fortún hizo una excelente descripción de la misma en 1957, en la cual mostró muy bien su carácter teatral:

"El barco es levantado por seis parejas de indios, llamados esclavos, con tirantes horizontales colocados en posición perpendicular con respecto al eje anterior del carro. Sobre esos tirantes se sientan los remeros que marcan el ritmo de la música con sus remos. Los esclavos tienen la cara pintada de negro y llevan, por regla general, una gran barba.

En el lugar del pescante del cochero, el carretero avanza a pie y, dado que también interpreta el papel del capitán, lleva un látigo en la mano y con golpes rítmicos simula los castigos infligidos a los galeotes que tiran del barco. Este personaje, también llamado rey, avanza flaqueado por dos ministros.

El carro está totalmente decorado con flores; dentro de la cabina (la parte más destacable del carro), están las princesas a las que, generalmente, se llama reinas. Llevan vestidos lujosos (*tipoy camba*) y flores en el cabello.

Esta primera parte del desfile recorre las calles de la ciudad y representa la *búsqueda del Niño*. Llega después a la plaza de la iglesia donde todo el mundo descende para sentarse en sillas de manos traídas por los esclavos. Después de encontrar al Niño, regresan al punto de partida. A partir de ese momento, la reina lleva a un niño en la mano, en lugar de su sombrilla."

Delante del carro, los reyes marchan en frac seguidos por un cortejo de esclavos y de *moperitas* (jóvenes mujeres) con la cara pintada de negro que ejecutan pasos de danza ondeando un pañuelo rojo.

## 11. EL TORITO

Intérpretes: Músicos de San Javier

Instrumentos: *Sh-vivre* (flauta t), *tambor*, *achopee*

Localidad: San Javier

Año de grabación: 1986

La melodía presentada aquí acompaña la danza del *Torito*, característica de las fiestas patronales "Chope Piasta" en todo el territorio de Moxos. Esta danza es ejecutada en las distintas comunidades que han sido influenciadas por las misiones jesuíticas: los Movimas, los Canichanas, los Cayubabas, los Itonamas, los



Moxeños. Algunos investigadores opinan que esta danza representaría el tributo de sangre ofrecido al Dios de los cristianos.

En ella intervienen varios personajes – el *Japutuki*, el *Yavarito*, el *Kavitokusiri* y las *moperitas* y *mamas* – estas últimas llevan un *tipoy* (especie de blusa) y un sombrero bordado con cintas de todos los colores – y danzan desafiando a los *Toritos*.

El bailarín que representa al toro lleva una máscara de madera con un espejo redondo entre los cuernos y cintas multicolores que le caen en la frente. Un gran pañuelo atado a la máscara cubre la cabeza y la cara del toro y desciende como una capa sobre sus hombros. Esta máscara da la impresión de que el toro mira al cielo como en posición de adoración. Los bailarines también tienen sujetos casca-beles detrás de las rodillas (*paichachis*), con los que marcan el ritmo de sus danzas.

Las comparsas de los *Toritos* avanzan por las calles en columnas de a dos y, de vez en cuando, forman pequeñas rondas y efectúan pasos de baile hacia adelante y hacia atrás.

## CANICHANAS

### 12. DANZA DE LOS ANGELITOS

Intérprete: Nemesio Chayana (violín)

Instrumentos: Violín, *tambor*, *bombo*

Localidad: San Pedro de Canichanas

Año de grabación: 1986

En 1986, el equipo del Centro de Documentación de la Música Boliviana tuvo la suerte de grabar con el maestro de capilla Nemesio Chayana lo que es, tal vez, uno de los últimos vestigios de la música misionera y profana. La grabación se hizo en la “Chope Piesta” (fiesta patronal) de San Pedro de Canichanas. Nemesio Chayana, quien por entonces tenía más de 60 años, fue el último maestro de capilla de la aldea. Parecía resignado: “Ya no queda nadie y soy el único que sostiene nuestra música”. Eso era cierto porque los músicos jóvenes partían a trabajar en las *haciendas* o hacia Trinidad.

El maestro Chayana también se lamentaba porque los jóvenes no querían aprender solfeo. Había conservado un viejo cuaderno de solfeo y partituras de iglesia heredadas de Ismael Fresno, el anterior maestro de capilla. Los jóvenes tampoco estaban dispuestos a interpretar las antiguas piezas que, como recordaba el maestro, acompañaban danzas como *La Gaviota*, *El Toro Bayo* y *El Mocho*. A todo el que quería escucharlo el maestro Chayana decía que, cuando él muriera, nada quedaría de la tradición canichana y que con él partiría también la cultura musical de su aldea.

La pieza presentada aquí es la melodía de la danza de los *Angelitos* ejecutada en esta localidad por niños y adolescentes que representan el coro celestial. Todos



vestidos de blanco, reconocibles por sus alas, los angelitos llevaban una cinta brillante alrededor de la cabeza con una cruz en la frente y cascabeles en los tobillos. A su paso agitaban pañuelos multicolores.

Durante las representaciones teatrales de Navidad, formaban tropas en las calles que encarnaban a los adoradores del Niño.

### 13. CHOVENA DE SAN PEDRO Y SAN PABLO

Intérprete: Nemesio Chayana (violín y versos cantados en lengua canichana)

Instrumentos: Violín, *tambor*, *bombo*

Localidad: San Pedro de Canichanas

Año de grabación: 1986

Ritmo: *Chovena*

Los Canichanas, quienes durante los primeros años de contacto con los misioneros eran un grupo beligerante que atemorizaba a sus vecinos, a comienzos del siglo XX se habían convertido en un pueblo afable y generoso que había perdido su territorio y con él su identidad cultural y musical. En esta antigua misión jesuítica, la música fue un factor importante de catequización y favoreció la divulgación de la música académica occidental, en particular a través de la enseñanza prodigada a los niños más talentosos en el *coro de la capilla*. Don Nemesio Chayana, maestro de capilla del Cabildo indio, describió así la vida musical de su aldea y su pueblo, y su propia historia, a comienzos del siglo XX:

“Como antes, los corregidores del Cabildo se ocupaban también de la música. El corregidor había pedido a los padres de familia que enseñaran música a sus hijos y aquellos habían aceptado. Yo formaba parte de ellos. Éramos diez en total y los diez aprendimos música. Todo lo que somos hoy se lo debemos al solfeo. Aquí yo tengo mi solfeo original donde está todo explicado...Aprendimos todos el violín. Aprendimos también el *tiple* (pequeña guitarra) y la base binaria. Aprendimos así a tocar música. El maestro (Ismael Fresno) me dejó bien transcritos en solfeo algunos *toques del pueblo* (piezas musicales de danza) como el *Mochó*, el *Sarao* o el *Ovejo*, para las fiestas. El maestro también me enseñó a escribir música. Tengo partituras que yo mismo escribí y que se cantan en las procesiones.”

La *chovena* que presentamos aquí se ejecuta durante la fiesta patronal de San Pedro, el 29 de junio. Antiguamente se acompañaba con una flauta travesera, un *tambora* y un *achopee*.

### 14. DANZA DEL MACHETERO LOCO

Intérprete: Nemesio Chayana (violín)

Instrumentos: Violín, *sancuti*, *achopee*, *paichachis*

Localidad: San Pedro de Canichanas

Año de grabación: 1986

La danza de los *Macheteros* (*Tontochis*) es emblemática de la cultura moxeña actual. Como lo sugieren varios investigadores, su origen sería indígena, aunque fue



“recuperada” después por los jesuitas quienes, en la época colonial, la convirtieron en una danza de adoración ejecutada frente al altar dentro de la iglesia y, más adelante, en los límites exteriores de ésta. Los *macheteros* son los únicos bailarines que aparecen todo el año, es decir en las fiestas religiosas (Navidad, Semana Santa) y en las patronales, de carácter más profano (*Chope Piesta*).

Los *macheteros* están vestidos con una *camijeta* (camisa) blanca atada a la cintura. En los tobillos llevan cascabeles llamados *paichachis*, y en la cabeza, magníficos tocados con plumas de *paraba*. Usan también un machete de madera que mueven desde adelante hacia atrás. El ritmo es lento y marcial, aunque tiene también un movimiento mucho más rápido en el cual los bailarines danzan formando círculos. Es lo que se llama el *Machetero loco* y se escucha en esta grabación.

En 1986, con ocasión de los preparativos del Festival Luz Mila Patiño, en San Pedro ya no había macheteros, ni intérpretes de *pifano* (flauta hecha con el ala de un ave zancuda llamada *bato*), *sancuti* ni *achopee*. Por eso, este tema es un testimonio de esta antigua danza de San Pedro.

### 15. EL SARAO

Intérprete: Nemesio Chayana (violín)

Instrumentos: Violín, *tambor*, *bombo*

Localidad: San Pedro de Moxos

Año de grabación: 1986

Esta danza de las cintas, desaparecida hoy en muchas localidades de Moxos, era muy importante en San Pedro, sobre todo durante la fiesta patronal. Fue introducida por los misioneros jesuitas y es muy popular en Bolivia. Se baila también en Tarija, donde se le da el nombre de *Trenzao*, o en el territorio aymara, donde se la conoce con el nombre de *Cinta Kana* o *Tusuy Kaspi* (bastón de danza).

La danza consiste en hacer y deshacer trenzas de cintas multicolores fijadas en la punta de un bastón. Es ejecutada, generalmente, por mujeres jóvenes y adolescentes.

## CAYUBABAS

### 16. LOS MACHETERITOS

Intérpretes: Jóvenes indígenas de Exaltación

Instrumentos: *Sancuti*, *paichachis*, canto

Localidad: Santa Ana de Yacuma

Año de grabación: 1986

Los Cayubabas viven en el extremo norte de las antiguas misiones jesuíticas de Moxos. Se los encuentra hoy sólo en la aldea de Exaltación donde, al igual que otras misiones, el nivel de adaptación a la música occidental es muy elevado.



Los *Macheteritos* son un conjunto de jóvenes ligados a la iglesia que ejecutan esta danza en Navidad. Están vestidos con blusas blancas de una pieza (*camijeta*) y llevan un tocado de plumas en la cabeza. Cantan y bailan en dos filas, avanzando y reculando para simbolizar la adoración del Niño Jesús. Esta danza-canto es rítmica por el sonido de un pequeño instrumento de percusión (*sancuti*) y por los *paichachis*, atados a los tobillos de los bailarines.

Esta grabación se realizó en la aldea de Santa Ana de Moxos, durante la fiesta patronal de Santa Ana, madre de la Virgen María .

## ITONAMAS

### 17. YOREBABASTÉ

Intérpretes: Músicos y *mamas* del Cabildo indígena de Magdalena. Canto en Itonama.

Instrumentos: Flauta travesera, *sancuti*, *achopee*, silbato y canto

Localidad: Magdalena

Año de grabación: 1986





La danza del *Yorebabasté*, que significa "alegrémonos", es característica de esta aldea india y de la fiesta consagrada a Santa María Magdalena. Es ejecutada por las *mamas*, mientras las *abadesas* (coro de mujeres) cantan acompañadas por el conjunto musical del Cabildo. La pieza musical que se presenta aquí tiene una parte instrumental con una melodía interpretada con flauta, seguida del coro del Cabildo que canta el *Yorebabasté*, invitando a los participantes a alegrarse y a disfrutar de la fiesta de "Santa María Magdalena".

## BAURES

### 18. CHOVENA DE BAURES

Intérprete: Rubén Sosa (violín)

Instrumento: Violín

Localidad: Baures, provincia de Itenez

Año de grabación: 1986

Don Rubén Sosa es otro famoso violinista de los *llanos* de Moxos. Este hombre bonachón y corpulento quien, por entonces debía tener entre 55 y 60 años, posee una maestría y una técnica extraordinarias. Es un gran conocedor de la música de su aldea y, en el momento de esta grabación, el único violinista de Baures. Al recordar cómo aprendió a tocar el violín en el coro de la capilla, no pudo evitar una cierta tristeza al pensar en la forma en que un padre de la iglesia quemó las partituras que estaban en el antiguo coro y destruyó así gran parte de la memoria musical de Baures.

Más que un músico de capilla, Rubén Sosa era un conocedor y un extraordinario intérprete de la música popular de Baures. Interpretaba aires de danzas de la fiesta patronal de su aldea, piezas de origen o influencia brasileña, aires tradicionales y, en particular, *chovenas* y *taquiraris*.

Estas grabaciones se hicieron en su casa.

### 19. CHOVENA DE MI PUEBLO

Intérprete: Rubén Sosa (violín)

Instrumentos: Violín, *caja*, *bombo*

Localidad: Baures, provincia de Itenez

Año de grabación: 1986

La *chovena* que se presenta aquí tiene un ritmo de marcha; se tocaba en la fiesta patronal de la aldea acompañada sólo por un tambor y un bombo. Esta música habría acompañado a los miembros del Cabildo indígena durante sus ritos festivos.

Es un testimonio del espíritu religioso de la aldea de Baures.



## 20. CHOVENA DE MI PUEBLO

Intérprete: Rubén Sosa (violín)

Instrumentos: Violín, *caja*, *bombo*

Localidad: Baures, provincia de Itenez

Año de grabación: 1986

El carácter marcial de la *Chovena de mi pueblo* demuestra la importancia que tenía la música no eclesiástica durante las fiestas religiosas y revela también la solemnidad con la cual los miembros del Cabildo participaban, y lo siguen haciendo, en la fiesta patronal.

## SIRIONOS (MBYAS)

### 21. JITO JITO

Intérpretes: Ancianos de la comunidad de Iviato

Localidad: Iviato

Año de grabación: 1986

Los Sirionos bailaban intensamente en las largas noches tropicales, sobre todo en las de luna llena. Según Germán Coimbra Sanz, con el canto-danza del *Jito Jito* se iniciaban todas las ceremonias de los Sirionos: los hombres formaban un círculo y se tenían por la cintura acompañándose de un canto. Uno de los bailarines servía de guía y los otros seguían en una especie de coro. El *Jito Jito* era una danza guerrera que representaba el carácter viril de los *Mbyas* "la gente", considerados como una de las tribus más peligrosas de los *llanos* de Moxos.

Esta danza nocturna y masculina ya no existe hoy en la misma forma. Pertenece ahora al folklore y sólo es ejecutada por los escolares de Trinidad.



## 2. MÚSICA EN LAS TIERRAS ALTAS: VALLES Y YUNGAS

### AFROBOLIVIANOS

#### 1. A. DE SANTA ANA VOY BAJANDO

#### B. LA RAIMUNDITA

Intérpretes: "Movimiento Saya Afroboliviano"

Instrumentos: 4 tambores mayores y 6 tambores menores

Localidad: Nor Yungas

Año de grabación: 1998

Ritmo: a. *Baile de la tierra o cueca negra*  
b. *Huayño negro*

El tema que se presenta aquí tiene dos ritmos tradicionales de la comunidad afroboliviana: *baile de la tierra* y *huayño negro*.

El primer tema (*baile de la tierra o cueca negra*) es una danza de parejas ejecutada en las bodas con un acompañamiento de cantos en contrapunto, un coro y tambores. Las coplas son comentarios cantados sobre la nueva condición de la pareja y sobre los hechos que afectan a las personas o a la comunidad. Para interpretarla, los músicos se colocan el tambor entre las piernas y golpean la piel del instrumento directamente con la mano.

El segundo tema (*huayño negro*) es un género musical que acompaña una danza ejecutada en círculo, en forma de ronda, donde hombres y mujeres van tomados de la mano. Hasta hace algunos años, esta danza era una forma de despedirse de los recién casados. Hoy, las comunidades de Tokaña, Chijchipa y Mururata todavía la practican, pero ha desaparecido en otras regiones, como Chicaloma.

#### 2. ME MIRAS, TE RÍES (SAYA)

Intérpretes: "Movimiento Saya Afroboliviano"

Instrumentos: Tambor mayor, tambor menor, *gangingo*, *guanchara*

Localidad: Nor Yungas

Año de grabación: 1998

Ritmo: *Saya*

La *saya* se asocia a una danza esencialmente femenina y a un ritmo musical marcado por una composición poética. La *saya* moderna es una danza acompañada por instrumentos de percusión: tambor mayor, tambor menor, *gangingo* y *guanchara*. Uno de los principales personajes masculinos es el "Caporal", quien baila enérgicamente con un látigo en la mano y cascabeles atados a sus tobillos. Las mujeres visten una blusa con apliques cuadrados y motivos en el pecho, los hombros, la espalda y los puños. Los bordados, las figuras y los colores son característicos del arte negro-africano, mientras que la pollera – generalmente blanca



para resaltar los otros colores – demuestra la influencia aymara. Los hombres llevan un cinturón de varios colores. En Chicaloma, la blusa de los hombres y de las mujeres es roja. Las faldas, menos voluminosas que en otras comunidades, son de color crema. Los hombres llevan sombreros de paja o de la lana de oveja adornados con una cinta roja.

El canto de la *saya* tiene un gran poder de comunicación. Como lo indica Mónica Rey, directora del “Movimiento Saya Afroboliviano”: “todo es canto, los hechos importantes y menos importantes de la sociedad, la naturaleza o el pensamiento se expresan y transmiten a través de la música”. Este canto tiene además un componente sociopolítico muy importante.

### 3. SEMBA

Intérpretes: “Movimiento Saya Afroboliviano”

Instrumentos: Tambor mayor, tambor menor

Localidad: Nor Yungas

Año de grabación: 1998

Ritmo: *Semba*

La *semba* es una forma de danza-canto-música propia de la población negra y que se bailaba en pareja. Esta tradición ha desaparecido. En la comunidad de Mururata (Nor Yungas), abría la danza Don Bonifacio Pinedo, “Rey de los Negros”, al comienzo de la fiesta de Pascua, invocando a San Benito, “El Santo de los Negros”. Según la tradición oral, el “Rey” aprovechaba esta ocasión para instruir a su pueblo y hacerle recomendaciones cantando.

La *semba* estaba dedicada a la fecundidad, el hombre y la naturaleza. Hoy, sólo la conocen dos “ancianos”, Manuel Barra y Angélica Pinedo Vda de Zabala, y es ejecutada únicamente en representaciones folklóricas. El ritmo cambia según las estrofas.

Los tambores se golpean directamente con la mano.

## “ALTEÑOS”

### 4. WAYÑU FIESTA

Intérpretes: Campesinos de K'aspicancha

Instrumentos: *Lakitas* y *bombos*

Localidad: Raqaypampa

Año de grabación: 1993

Ritmo: *Wayñu*

La *lakita* es un instrumento que se toca durante y después de la cosecha, sobre todo en manifestaciones civiles o religiosas. El repertorio de la *lakita* invita a bailar a pesar del ritmo lento característico de esta región. Llama a la diversión a diferencia de los



aires interpretados en las procesiones dedicadas a los santos patronos o la Virgen, o en manifestaciones de carácter civil o político (Fiesta Nacional, Día del Indio, etc.) que tienen más bien un ritmo de marcha. En las fiestas suelen tocarse *cuecas*, una música influenciada por la población mestiza de la región, como la de Aiquile y Mizque.

El *wayñu* presentado aquí se escucha en la fiesta de la *Virgen de las Mercedes* y es interpretado frente a la iglesia, antes de la procesión, anunciando la fiesta.

### 5. LICHIMAYU WAYÑU

Intérpretes: Campesinos de Raqaypampa

Instrumentos: *Lichimayu*, *caja* y *pito* (pequeña flauta)

Localidad: Raqaypampa

Año de grabación: 2000

Ritmo: *Wayñu*

El *lichimayu* es un instrumento de carácter ritual que se toca después de las cosechas y está estrechamente ligado a las grandes festividades regionales. En la región andina, se lo oye sobre todo en la fiesta de la *Mamita Sik'imira*.

El *lichimayu* es una flauta vertical tipo *quena*, de caña, sin canal de insuflación. Tiene en su parte superior una pequeña muesca en forma de U para cortar el soplo de aire, seis orificios frontales para los dedos en la parte posterior y otro, en la parte inferior. Es tocada por "tropas" de 13 a 16 músicos con acompañamiento de bombo. La mitad de las flautas de un conjunto de este tipo son grandes (*guías*) y la otra, pequeñas (*ch'alis*). Las más grandes pueden tener hasta 70 cm de longitud y es difícil tocarlas. La "tropa" es precedida por el *machuld*, quien está provisto de un látigo y toca el *pito*.

El *lichimayu* se compra generalmente para las fiestas del Alto Valle de Cochabamba. Muchos fabricantes de *lichimayus* pertenecen a la comunidad de Wayña Qota, en la localidad de Santiváñez.

Con este instrumento se interpretan en las fiestas aires muy melancólicos en dos momentos precisos del día: al amanecer y a la puesta del sol.

### 6. SAMBITAY

Intérpretes: Campesinos de Raqaypampa

Instrumentos: *K'ullu charango*

Localidad: Raqaypampa

Año de grabación: 1986

Este tipo de *wayñu* de ritmo lento se llama *sambitay* porque acompaña un canto en el cual se repite mucho esta palabra. A semejanza de otros tipos de *wayñus*, el uso del *k'ullu charango* y la participación de las mujeres están asociados a la conquista amorosa y, consecuentemente, también a la fecundidad. Por tal razón, en las fiestas se puede ver a grupos de jóvenes tocando el *charango* para acompañar a las jóvenes cantantes. Se dice que el encanto del *k'ullu charango* atrae a las jóvenes.



Esta música se ejecuta en el *wayñu temple* (acorde llamado generalmente *sambitay* o *kimsa temple*). Este tipo de *wayñu* es característico de la época de la cosecha y post-cosecha.

### 7. TOQUE DE MUCH'A LAWATA

Intérpretes: Campesinos de Raqaypampa

Instrumentos: *Much'a lawata* y *tambora*

Localidad: Raqaypampa

Año de grabación: 1996

Aunque el especialista Carlos Espinoza sostiene que “el período en el que se toca la *much'a lawata* se limita concretamente a Carnaval y Pascua”, hasta hace unos años, esta música acompañaba también las corridas de la fiesta de la *Virgen de las Mercedes*.

La *much'a lawata* es una flauta vertical de caña basta, de unos 60 cm de largo, con 6 agujeros, un pico y un conducto que lleva el aire a la parte posterior. Para tocarla se requiere una técnica especial, a la que probablemente deba su nombre y que significa literalmente “besar la flauta” (*much'a* = besar y *lawata* = flauta). Su forma es muy semejante a la de los *pinkillus* de tamaño mediano usados en las comunidades de Apillapampa y Sikaya y en las provincias de Bolívar y Arque. La *much'a lawata*





es acompañada por una *caja* o *tambora* (instrumento de percusión que se bate con palillos).

Los intérpretes de *tambora* y *much'a lawata* deben tocar juntos antes, durante y después de vestir al *Tatala* o *Tata Pukara*, pero sobre todo al desvestirlo, en el momento en que llega el *pasante* del año próximo.

### 8. AY SIPACITA

Intérpretes: Campesinos de Raqaypampa

Instrumento: *K'ulla charango* y canto

Localidad: Raqaypampa

Año de grabación: 1996

Ritmo: *Wayñu*

El *wayñu*, que es un ritmo característico de las fiestas patronales interpretado por el *k'ulla charango*, acompaña sobre todo los cantos de tonalidades agudas interpretados por las mujeres. En este aspecto, la estética andina difiere de la occidental que prefiere los tonos medios o incluso graves.

El *k'ulla charango* es un pequeño instrumento de cuerdas, de madera (*llauk'eeda*), originario de la aldea de Aiquile. Se diferencia del *charango* popular por su tamaño, sus diapasones y sus clavijas de madera. Tiene cinco pares de cuerdas metálicas. A pesar de ser un instrumento foráneo, los campesinos lo han adoptado y le han conferido una acústica particular, inspirada en los *temples* de sus vecinos de los Valles y del Norte de Potosí. En ciertas piezas, los acordes característicos del *k'ulla charango* se acompañan de un *zapateo*.

### 9. WAYÑU FIESTA

Intérpretes: Campesinos de Raqaypampa

Instrumentos: *Lakitas* y bombos

Localidad: Raqaypampa

Año de grabación: 1986

Ritmo: *Wayñu*

La *lakita* es una flauta de Pan con doble hilera de tubos que se toca en conjuntos de 13 y, en ciertos casos, de hasta 24 flautas: 6 pares de *lakitas* de 6 y 7 tubos (7 y 8 en algunos casos), tocadas en pares (una *guía* y una *segunda*) y acompañadas por el *bombo*. Los tres tamaños de los instrumentos de un conjunto corresponden a la octava. En Raqaypampa se usa también un tamaño intermedio (45 cm) para la *guía* de 7 tubos. Entre los instrumentos, dos pares – es decir cuatro *ch'ullas* – son llamados *machu guías* (o *sanjas* en otras comunidades), y cuatro pares medios, de una octava inferior o *machu guías*, se llaman *ch'alis* (*mali* o *malta* en otras regiones). En 1986, en ciertas comunidades se usaba todavía una pequeña *lakita* llamada *ch'illi* que prácticamente ha desaparecido en la actualidad. Estos instrumentos, que se encuentran en Oruro o Sucre, son fabricados también en la comunidad de Salvía con tallos de *ch'uqlla* o *suqu* (cañas) de Chuquisaca.

Las “tropas” son dirigidas también por el *alférez* (organizador de la fiesta).



## 10. WAYÑU FIESTA

Intérpretes: Campesinos de Raqaypampa

Instrumentos: *Tabla charango* y canto

Localidad: Raqaypampa

Año de grabación: 1999

En la región *alteña*, se toca el *tabla charango* desde el Día de Todos los Santos hasta Pascua, pasando por el Carnaval, es decir durante la temporada agrícola. Este instrumento está asociado a los seres del *Ukhu Pacha* (el mundo de abajo) y la fertilidad. Su técnica de ejecución se caracteriza por arpegios tocados simultáneamente en los que se destaca el sonido agudo de la *uñancha*, una pequeña cuerda que vibra en vacío y es exclusiva de este instrumento. Las mujeres acompañan con sus cantos el *tabla charango*, tratando de igualar los tonos agudos de la *uñancha*. Durante la ejecución de la pieza musical o en el final o la repetición de una estrofa, el solista toca arpegios, las mujeres zapatean enérgicamente e interviene el intérprete de *tabla charango*.

El uso de este instrumento está asociado con la conquista amorosa y la fecundidad. Se trata de un instrumento del diablo (*supay*), muy importante para los campesinos (tanto hombres como mujeres).

El *tabla charango* es una pequeña guitarra típica de este grupo sociocultural. Tiene cinco diapasones de madera chapeada relativamente altos, cinco pares de cuerdas de tamaño normal de tripa de cabra, nylon o cáñamo, o hechas incluso con cintas de casetes de audio trenzadas. El instrumento posee una sexta cuerda metálica, llamada *uñancha*, dos veces más corta que las otras, fijada a la parte posterior de la caja de resonancia y que provoca un zumbido. El fondo y los lados de la caja son de madera de cedro chapeada y el mango de madera dura. Para la tabla se usa una madera fina y flexible. Los cinco diapasones son de madera de *tarko*. El cedro puede ser reemplazado por *mara*.

Parece ser que este instrumento fue introducido en el siglo XIX por el fundador de la artesanía de instrumentos de cuerda en Aiquile, Avelino Lopez Zurita, quien fabricaba *charangos* de madera chapeada.



## “CHAPACOS”

### 11. RUEDA

Intérprete: Francisco Mamani

Instrumento: Violín

Localidad: Huayco Seco

Año de grabación: 1993

El violín es un instrumento emblemático de la identidad *chapaca* y fue introducido por los padres jesuitas y franciscanos a comienzos de la época colonial.

El violín “campesino” es de una sola pieza (fondo, lados y mango) de madera de cedro, nogal o sauce hueco. La tabla es de pino, los diapasones de naranjillo y el cordal de cuerno. El arco se hace con madera de nogal y tiene una mecha de crines y un dispositivo con tornillos que permite regular la tensión de esta última. Este instrumento se afina al modo occidental, con algunas variaciones para ciertos aires.

Francisco Mamani revela su excepcional maestría y la belleza del violín “chapaco” en esta pieza que acompaña la *Rueda chapaca*, una ronda de parejas que realizan *zapateos*, los cuales varían según la ocasión (Pascua, Carnaval, Navidad, etc.)

### 12. TOQUE DE CAMACHEÑA Y CAJA

Intérprete: Serafín Gutiérrez

Instrumentos: *Camacheña* y tambor

Localidad: Emborozu

Año de grabación: 1993

La *camacheña* es un pequeño instrumento de viento longitudinal, de caña, sin conducto de insuflación, con cuatro orificios frontales, tres de los cuales son para los dedos. Tiene dos tamaños: el grande de unos 32 cm y el pequeño de unos 26,5 cm. El lado opuesto a la boca está cortado en chanfle formando pequeñas lengüetas con una muesca en U en el centro. Para producir su sonido, el intérprete aplica la boca de la flauta contra sus labios. Al hacerlo, el sople es canalizado directamente por los labios y choca contra el lado opuesto chanfleado. Durante la ejecución musical, el intérprete produce melodías de cuatro tonos con su mano izquierda, acompañándose de un pequeño tambor con la mano derecha.

Esta flauta se usa sobre todo en el período que se extiende desde la fiesta de la Cruz, en mayo, hasta el Día de Todos los Santos. Al igual que el *erke*, la *camacheña* acompaña el baile de la *Rueda* y es un instrumento muy apreciado para los bailes.



### 13. DANZA DE LOS CHUNCHOS PROMESANTES

Interpretación: Campesinos de Tarija

Instrumentos: 1 *camacheña*, 1 tambor, 22 *flechas* (estallas) y 3 *cañas*

Localidad: Tarija

Año de grabación: 1984

La danza de los *Chunchos promesantes* de la Fiesta Tarija es característica de San Roque, en el mes de agosto. Los bailarines la dedican a este santo que los protege de las enfermedades. Tradicionalmente, la danza era organizada por la familia Arce. Luz María Calvo recuerda que "según los miembros de esta familia, la fiesta se remonta al siglo XVI o XVII, época en la cual los jesuitas se instalaron en la cuenca del Pilcomayo. La lepra, que por entonces azotaba a la población, les hizo promover el culto de San Roque, el santo de los enfermos. La danza de los *Chunchos* simboliza también la lucha contra los Chiriguano, llevada adelante en la época colonial por los conquistadores y sus aliados indígenas, los Tomatas: los bailarines se enfrentan, cierran los puños y agitan su *flecha*. Hacen sonar la *flecha*, pequeño instrumento de percusión de madera que recuerda un poco a la matraca y tiene una parte fija de unos 50 cm de largo y 13 cm de ancho terminada en una punta triangular, y otra móvil, cuya lengüeta produce un sonido seco al golpear la base.

El melodioso instrumento que acompaña esta danza es la *camacheña*, al ritmo de la *caja*.

### 14. CONTRAPUNTO

Intérpretes: Tomás Valdés y Rosa Margarita Ortega

Instrumentos: *Caja* y canto

Localidad: Tarija

Año de grabación: 1993

El *contrapunto*, una especie de "duelo cantado", es muy popular en Tarija e ilustra situaciones de rivalidad o conquista amorosa, como es el caso en la pieza que se presenta aquí. Este género musical se basa en la improvisación y una estructura métrica y se compone de elementos que caracterizan los temas del canto o la estrofa precedente, las cuales se suceden alternativamente.

El canto es acompañado por la *caja*, pequeño instrumento de percusión de unos 30 cm de diámetro y 8 cm de espesor, con el que se marca el ritmo. El cuerpo de la *caja*, de forma tubular, es de madera chapeada. No posee anillos tensores. Las pieles (ubre de vaca) colocadas directamente sobre el instrumento están fijadas por lazos en forma de W. El parche posterior, que no se percute, está atravesado por una *charlera* (fibra de ágave) con espinal que, al vibrar, produce un trémolo. El músico toca la *caja* con una sola mano y con la otra, el *erke* o la *camacheña*.

La *caja* es el único instrumento *chapaco* autorizado a las mujeres, lo que constituye una reminiscencia precolonial andina.



### 15. TOQUE DE ERKE Y CAJA

Intérprete: Francisco Paredes

Instrumentos: *Erke*

Localidad: Sama

Año de grabación: 1993

El *erke* es uno de los instrumentos más característicos de la identidad "chapaca". Se toca en las fiestas religiosas, desde la del Rosario (octubre) hasta el domingo de la Tentación, en la época del Carnaval. Su uso está muy difundido en los valles de Tarija, sobre todo en las comunidades de Sama, San Andrés, Guerra Huayku, Tolomoza (Chica y Grande), Los Pinos, Rancho y Tablar Grande. Los habitantes de Tabladita y Tulumayu tienen fama de ser excelentes *erkeros*.

El *erke* es una especie de pequeño clarinete, con una lengüeta curva en el interior del tubo, el cual está abierto en una punta y termina por un cuerno hueco que sirve como caja de resonancia. Se toca con una sola mano, mientras la otra golpea la *caja*. El *erke* se puede tocar solo o para acompañar otros instrumentos y produce, generalmente, melodías de tres tonos.

### 16. TOQUE DE CAÑA

Intérprete: Hugo Torrez

Instrumentos: *Caña*

Localidad: Tolomoza

Año de grabación: 1984

La *caña* es una gran trompeta travesera de 3,5 a 6 metros de largo, formada por varios tubos de caña unidos por un lazo de piel de cabra. Termina en una especie de cuerno curvo, fino y transparente hecho con la piel de una cola de vaca que sirve para amplificar el sonido. El último tubo tiene una pequeña boquilla oval para soplar. El sonido se hace vibrando los labios, como en la trompeta, y varía según la intensidad del soplo, lo que permite tocar tres o cuatro notas graves características.

Este instrumento comienza a usarse para la fiesta de la Cruz en el mes mayo, y se deja de tocar hacia fines de septiembre u octubre, en la fiesta del Rosario. Su presencia acústica es muy importante en la fiesta de San Lorenzo y de la Virgen de Chaguaya, pero es muy apreciado también en Tarija, para la fiesta de San Roque (16 de agosto), en la cual participan cientos de *cañeros*.

Como lo indica Ramiro Gutiérrez, las melodías varían de una región a otra, según registros particulares: "por ejemplo, los registros de San Andrés son muy diferentes de los de la zona de Entre Ríos y estos, a su vez, difieren de los de los *erkeros* de Villazón, que tocan como los *erkeros* de Humahuaca (Argentina)".

El tipo de interpretación que se escucha en esta grabación destaca la ligereza y pureza del sonido emitido por Don Hugo Torrez, uno de los *cañeros* más conocidos de los valles de la región de Tarija.



## 17. COPLAS

Intérprete: Victoria Osorio

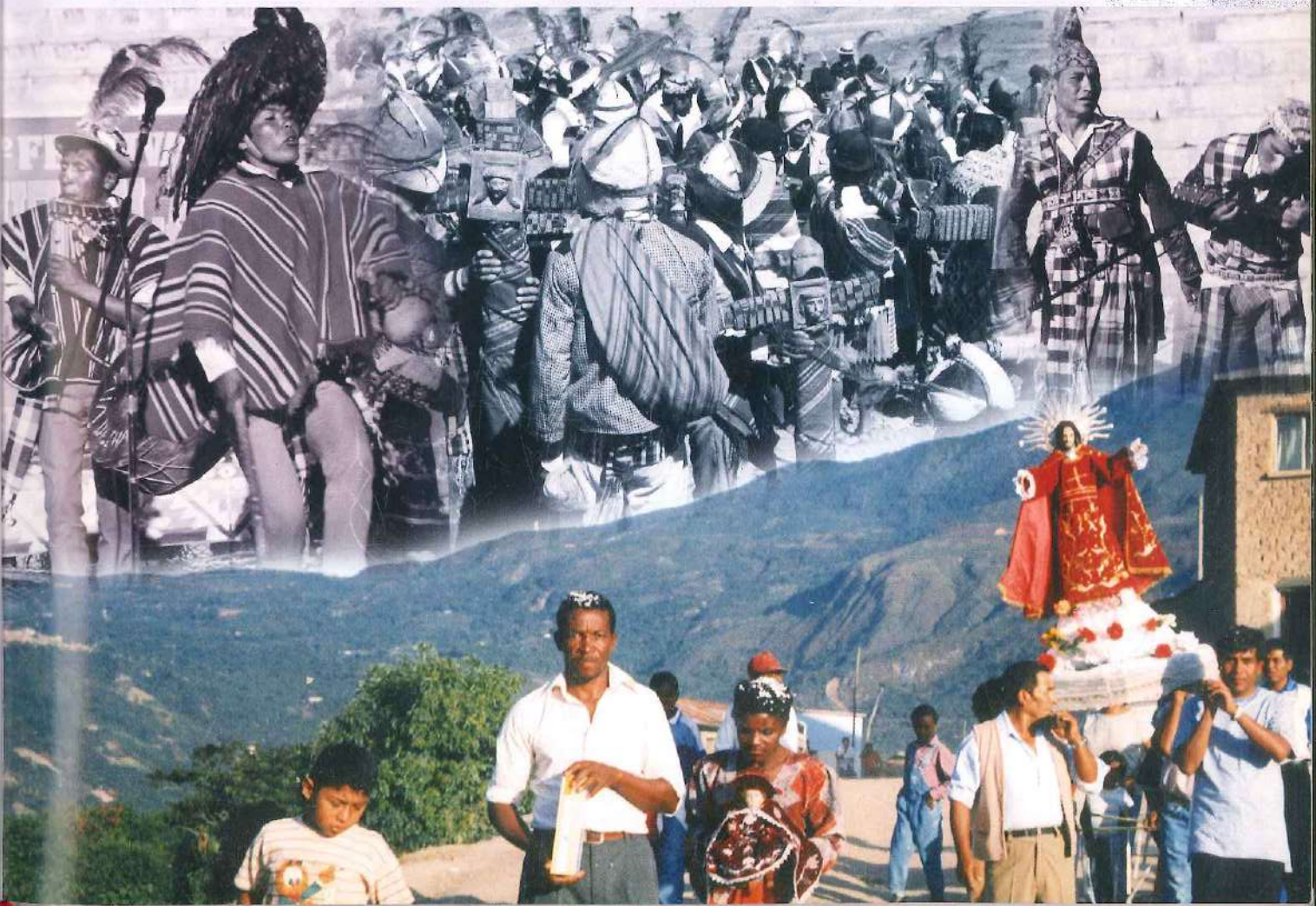
Instrumento: Canto a *capella*

Localidad: La Merced

Año de grabación: 1984

La cantante Victoria Osorio interpreta una serie de cantos a *capella*. Esta característica es importante porque limita el período del año durante el cual se puede cantar sin acompañamiento: después del Carnaval, es decir entre Pascua y las fiestas patronales. Esta particularidad se repite en otras épocas del año (desde el Día de Todos los Santos hasta Navidad), cuando las *coplas* son acompañadas por un instrumento de percusión, la *caja*.

Esta interpretación permite apreciar la calidad vocal del canto *chapaco*.





## JALQ'AS

### 18. WAYÑU MALAWIRA

Intérpretes: Campesinos Jalq'as

Instrumentos: *Hatun charango* y canto

Localidad: Ravelo

Año de grabación: 1988

El *hatun charango* es una música de la temporada de lluvias que, según el rito, comienza con la festividad del Día de Todos los Santos y termina, como en otras regiones, el domingo de la Pasión, con el Carnaval. Según Rosalía Martínez, esta música estaba asociada a los seres del *Ukhu Pacha* (el mundo de abajo) y era *sajira* (diabólica). Su repertorio rítmico también se relaciona con las deidades subterráneas, por eso se asocia al *wayñu*, cuya relación semántica con la muerte (*wayñu* significa morir) es evidente. En esta época del año, en ciertas zonas como las de pastoreo de llamas en el Norte de Potosí, los muertos regresan al mundo de las personas para ayudarlas en sus trabajos.

Fuera de este período, el *hatun charango* es acompañado por *wayñus malawiras*, cantos expresivos que se diferencian del repertorio propio del Carnaval. Rosalía Martínez, estudiosa de la música *jalq'a*, explica que “el signo más característico del repertorio *malawira* es tal vez su estilo vocal. La voz ejecuta una gran variedad de inflexiones expresivas: suspiros, lamentos, onomatopeyas, etc. que dan color al canto y vuelven el timbre extraordinariamente rico y sutil. Los *malawiras* son *wayñus* para solistas, interpretados por las mejores cantantes. Cuando se cantan en pareja, se llaman *takipayanakus*, como los torneos musicales entre niñas y niños.”

El tema que se presenta aquí pertenece al repertorio *malawira*, y los instrumentos han sido afinados especialmente para esa modalidad particular.

### 19. WAYÑU MALAWIRA

Intérpretes: Campesinos Jalq'as

Instrumentos: *Hatun charango*

Localidad: Ravelo, provincia de Chuquisaca

Año de grabación: 1988

En esta pieza, como en la anterior, la técnica de ejecución del *hatun charango* es propia y única en los Andes, porque no recurre a los arpeggios característicos. Los músicos tocan la melodía en la primera cuerda (y a menudo también en la tercera), con el dedo doblado para lograr efectos de “glissando” melódico, y rasgan las otras cuerdas. Rosalía Martínez precisa al respecto que “la técnica interpretativa del *hatun charango* en *malawira* es fundamentalmente melódica y no armónica. Se toca el instrumento sobre un acorde de base creado por cuerdas que vibran en vacío, el músico interpreta la melodía con una sola cuerda, al unísono con la cantante. Entre las estrofas, ejecuta partes musicales melódicas propias del



repertorio *malawira*". La melodía es acompañada por el canto de las mujeres, entonado con una técnica rica en inflexiones.

Este *wayñu malawira* pertenece al repertorio de todo el año.

### 3. MÚSICA EN LAS TIERRAS ALTAS: ALTIPLANO Y CORDILLERA

#### 1. SIKUREADA

Intérpretes: Miembros de las comunidades de Taypi Ayca, Morocarqa y Italaque

Instrumentos: *Siku* y *phutu wanqara*

Localidad: Italaque

Año de grabación: 1984

Ritmo: *Wayñu*

Según Oscar García, "la música de los *sikuris* de Italaque posee las características de un *wayñu* moderado, con un ritmo marcado, acentuado por la percusión que cumple ciclos precisos condicionados por la melodía de los *sikus*. La música de los *sikuris* de Italaque tiene tres partes de ritmo binario que pueden ser interpretadas por voces de hombres o mujeres, y una coda. Entre las frases se usa un "ritardando" que termina en la tónica".

La danza de los *sikuris*, ejecutada por los mismos músicos, se hace en círculo, girando en el sentido de las agujas del reloj. En el centro de ese círculo está el *Achachi Khunu*, el decano de la comunidad, tocando el *pututu*.

El *siku* de Italaque es una flauta de Pan con siete pares de tubos. El primer grupo, *siku ira*, tiene siete tubos, de los cuales sólo se usa uno. El segundo, el *siku arca*, tiene ocho y, a diferencia del *ira*, se usan todos. El *ira* empieza y cierra la melodía y el *arca* lo acompaña. Un conjunto está integrado por instrumentos de tres tamaños: *guía*, *mala* y *chuli*. El *siku* es acompañado por un *phutu wankara* de gran tamaño y se toca en la fiesta de *Corpus Christi* y de la Virgen del Carmen, en junio y julio, que corresponden a la estación seca (*Awti Pacha*).

#### 2. JANQ'U PALOMITA

Intérpretes: Miembros de las comunidades de Venta y Media

Instrumentos: *Lichiwayu* y *wankara*

Localidad: Venta y Media

Año de grabación: 1984

El *lichwayu* es un instrumento de viento sin conducto de insuflación, con seis agujeros frontales para los dedos y uno posterior. En la parte superior hay una muesca que permite producir el sonido. Un conjunto de *lichwayus* está formado por instrumentos de tres tamaños - *tayka*, *mala* y *ch'ili* - que producen una armonía de octavas y quintas paralelas. En la región de Oruro, este instrumento es acompañado por



*wankaras* y tambores, al igual que en las comunidades de Saukari, Andamarca o Venta y Media. En Wayña Pasto Grande, Bombo y Kalmarka, en la provincia de Poopó, los *lichwayus* se tocan con acompañamiento de *caja*.

Estos instrumentos son fabricados por los propios músicos o por artesanos locales. También se producen en el centro especializado de instrumentos de música de Condo. El material utilizado es el *tokoro kirki* proveniente de los valles cálidos de Yungas.

Esta música es interpretada durante la temporada seca (*Awti Pacha*), sobre todo en las fiestas religiosas del *Tata Santiago* (25 de julio), del Señor de Exaltación (14 de septiembre) y de la Virgen del Rosario (8 de octubre), período en el cual se preparan los campos para la siembra. Este instrumento es un elemento muy importante en los rituales agrícolas.

El *wayñu* de esta grabación se interpreta durante las fiestas patronales y otras festividades regionales.

### 3. SIKUREADA

Intérpretes: Miembros de las comunidades de Venta y Media

Instrumentos: Conjunto de *sikus* y *wankaras*

Localidad: Venta y media

Año de grabación: 1984

Ritmo: *Wayñu*

El *siku* es un instrumento muy popular en toda la región andina desde la época anterior a la Colonia. Ya el padre Ludovico Bertonio lo mencionaba en su *Vocabulario* (1612), describiéndolo como una flauta de Pan con la forma de "hileras de tubos de órgano". El *siku* está formado por tubos de caña atados en forma de balsa.

Este instrumento tiene dos hileras de tubos, la segunda es "falsa", es decir que no se puede usar porque la base de los tubos está abierta. El *siku* se toca en conjuntos con instrumentos de dos o tres tamaños: *sanqa*, *chaupi* y *liku*. La técnica de ejecución es el "diálogo", por eso cada instrumento tiene un par complementario, el *guía* o *ira*, de 8 tubos por hilera, y el *arca*, de 7 tubos por hilera. Los conjuntos de *sikus* son acompañados por un bombo y un pequeño tambor.

Si bien el uso de este instrumento se inscribe en la lógica del calendario musical tradicional de la región – y pertenece, como las otras flautas de Pan, al período de las cosechas, o sea la temporada seca del año –, los conjuntos de *sikus* se diferencian de los grupos que tocan los instrumentos tradicionales de la región como el *jula jula* y el *pinkillu* porque son contratados por los organizadores de las fiestas, llamados *mayoras* o *pasantes*.

Al igual que en otras regiones, los *sikus* de Venta y Media ejecutan *wayñus* alegres para bailar en la fiesta.



#### 4. WARITAY

Intérpretes: Jóvenes de la comunidad de Llallagüita

Instrumentos: *Qhonqota* y canto

Localidad: Llallagüita

Año de grabación: 1988

Ritmo: *Wayñu*

La *qhonqota* es una pequeña guitarra que se toca en la temporada de lluvias (*Jallu Pacha*). Es similar a una guitarra rudimentaria y está hecha de madera chapeada. Se diferencia de la guitarra española por su tamaño más reducido (las más grandes tienen 87 cm de largo), por su número de diapasones (generalmente 5) y por el espesor de la caja (hasta 10 cm). Se la llama también *jitarrón* o *pomputu*.

Suele escucharse el sonido ronco de la *qhonqota* en los días anteriores al Día de Todos los Santos. Durante toda la temporada agrícola y hasta Carnaval, es acompañada por jóvenes cantantes y *charangueros*.

Este instrumento está relacionado con la fecundidad. Cuando es consagrado ritualmente al *Sereno* (deidad musical), se dice que ejerce un poder de seducción en las solteras.

La pieza de esta grabación, ejecutada por jóvenes de la comunidad de Llallagüita, revela el canto sutil de las mujeres interpretado en tonos agudos, mientras la *qhonqota* marca el ritmo ronco y viril de su presencia.

#### 5. AGUSTINITA

Intérpretes: Jóvenes de Llallagüita

Instrumentos: *Qhonqota* y canto

Localidad: Llallagüita

Año de grabación: 1988

El *jitarrón* o *qhonqota* tiene 7 cuerdas, la 3ª (contando desde abajo) está acoplada a la 4ª, al igual que la 6ª a la 7ª. Son todas de nylon, salvo la primera, que es de metal. Este instrumento lleva una decoración artística, sobre todo en la tabla armónica. Motivos vegetales ilustran el puente que sostiene las cuerdas y la roseta tiene una decoración que representa al sol y la lluvia. Según Philippe Lyebre, esto estaría en relación con el sistema de organización del universo de los Aymaras, lo que explicaría el poder mágico atribuido a este instrumento: atrae la lluvia para que la tierra sea más fértil. La *qhonqota* estaría asociada al culto de la fecundidad porque acompaña cantos y danzas ejecutados alrededor de la guitarra por las jóvenes solteras.

La pieza de esta grabación hace referencia a esas características femeninas, elementos importantes del período del *Jallu Pacha*.



## 6. JULA JULA WAYÑU

Intérpretes: Campesinos de Vilcabamba

Instrumento: *Jula jula*

Localidad: Vilcabamba

Año de grabación: 1988

Ritmo: *Wayñu*

El *jula jula* es un instrumento emblemático del *tinku*, una lucha ritual entre las dos mitades de un *ayllu* (amplia unidad endógama correspondiente a un territorio). Al norte de Potosí, se lo toca durante el período posterior a la cosecha, cuando empiezan las fiestas regionales y las comunidades se preparan para asistir a ellas con su *Tatala*.

El ritmo del *jula jula* es guerrero y cadenciado. Los bailarines se visten especialmente para el *tinku*: gorro, *ñuqu*, cinturón y botas. Antes de asistir a la fiesta, los conjuntos de *jula julas* cumplen un importante ritual que consiste en vestir al *Tatala* y consagrar los instrumentos al *Sereno* "para ganar la guerra". En los días que preceden a la fiesta, los jóvenes se reúnen y comienzan a practicar al ritmo que tocarán en la fiesta. A continuación, una "tropa" comunal compuesta por unos treinta músicos entra a la aldea colonial serpenteando por las calles al ritmo del *jula jula wayñu*.

El *jula jula* (*sugusu* o *waucu*) es una flauta de Pan sin tubo secundario. Sólo las más grandes tienen un bisel. La técnica de interpretación es alternada (*hoquetus*). En realidad, esta flauta está formada por dos instrumentos complementarios: el *guía*, también llamado *sanja* o *ira* (con una hilera de 4 tubos), y el *arca* (con una hilera de tres tubos). Los *jula julas* son tocados por grandes "tropas" comunales con instrumentos de cinco tamaños diferentes. El número y el tamaño varían según el lugar. Estos instrumentos de diferentes medidas se afinan a la octava para que cada uno constituya la mitad teórica del otro. Es un instrumento típico de la temporada seca.

## 7. WAYÑU FIESTA

Intérpretes: Campesinos de Pujyu

Instrumentos: *Charango* y canto

Localidad: Pujyu

Año de grabación: 1984

Ritmo: *Wayñu*

La función musical del *charango* está íntimamente ligada a la del canto. Se lo emplea más como guía melódica y rítmica de los *wayñus*, sobre la base de arpeggios, que como instrumento solista.

Debido a su lugar y su función en el calendario, el *charango* puede considerarse como un instrumento dedicado a la conquista amorosa. Es tocado sólo por jóvenes campesinos. En las fiestas religiosas celebradas durante este ciclo del calendario, también pueden escucharse pequeños grupos de *charangueros* acompañados de muchachas que cantan (*imillas*).



Muy a menudo, el *charango* es sometido al *serenado* (ritual del *Sereno*, divinidad musical) para reforzar su poder de atracción. No es raro, entonces, que los campesinos introduzcan una pequeña cola de serpiente con campanillas (el *katari*, animal emblemático del *Sereno*) en la caja de resonancia para aumentar la seducción de su música. Este instrumento se toca desde el Carnaval hasta el Día de Todos los Santos.

### 8. WAYÑU FIESTA

Interpretes: Campesinos de Churitaqa

Instrumentos: *Siku*, *wankara*, *phululu* y *juchana*

Localidad: San Pedro de Buenavista

Año de grabación: 1988

El uso del *siku* es muy popular en toda la región andina y llega, incluso, hasta las comunidades de todo el Altiplano, a la cadena montañosa de Cochabamba y al sur de Chuquisaca. También está muy difundido en el Norte de Potosí.

El *siku* tiene dos hileras de tubos. La segunda es "falsa". Es interpretado por grupos y tiene dos o tres tamaños: *sanqa*, *chaupi* y *liku*. Cada uno de ellos presenta elementos complementarios: el *guía* o *ira*, con 8 tubos, el *arca*, con 7. Las "tropas" de *sikus* son acompañadas por un *wankara* o bombo.





En San Pedro de Buenavista, para la fiesta de San Pedro y San Pablo, el *siku* es acompañado por el *phululu* o *phulu pututu*, una trompeta de dos partes: una calabaza (*mat'i*), con un orificio frontal y unos 3 cm de diámetro (como caja de resonancia), y una pequeña caña (la *sugusa*), por la cual se sopla. El uso de este instrumento es ritual y está reservado al "tolqa", el yerno del *alférez*, quien a título de "honor y decoración" lleva un cóndor (*cóndor chucu*) embalsamado en el hombro. Este personaje, que toca el *phululu*, es acompañado por su esposa que toca la *juchana*, pequeño tambor circular de 7 a 10 cm de diámetro. Las pieles están fijadas directamente en el tambor. Una tela fina y delicada cubre las cuerdas de fijación.

### 9. SAUCISA ROSADA

Intérpretes: Jóvenes de Aqomarka

Instrumentos: *Charango* y canto

Localidad: Aqomarka

Año de grabación: 1988

Durante el período posterior a la cosecha, las comunidades del Norte de Potosí envían grupos de jóvenes *charangueros* y jóvenes cantoras (*imillas*) a las grandes fiestas regionales. El ritmo alegre de esas fiestas es el del *kirki*, que acompaña el canto de las solteras. Las jóvenes cantan las coplas propias de este período, en las que se repite un estribillo con la palabra "saucisa".

Estos *kirkis* son acompañados por el *charango*, que puede medir de 45 a 65 cm de largo y tiene, por lo general, 8 diapasones. El *kirki* se caracteriza por su caja de resonancia de madera cuya forma evoca el caparazón del armadillo o quirquincho.

Esos instrumentos tienen tradicionalmente 10 clavijas de madera para las cinco cuerdas metálicas. Desde hace varios años, el número de clavijas tiende a disminuir en ciertas regiones y hoy se ven *charangos* que sólo tienen 6. El *temple* varía según la época y la región. Los principales son: *natural*, *diablo*, *rosario*, *q'iva*, *diana*, *salaki*, *Cruz*, *San Pedro*.

### 10. LUNESTA, MARTESTA

Intérpretes: Jóvenes de K'isivillque

Instrumentos: *Charango* y canto

Localidad: K'isivillque

Año de grabación: 1988

Ritmo: *Wayñu*

En las grandes fiestas del calendario se pueden escuchar nutridos grupos de jóvenes interpretando los *mosoq wayñus* (nuevos *wayñus*) del año. Alrededor de un músico que toca el *charango*, estos jóvenes cantantes entonan infinidad de nuevas estrofas que hacen alusión a todos los hechos que afectaron sus vidas y la de la comunidad.



Estos encuentros entre jóvenes son importantes en la medida en que la fiesta es un espacio único de socialización y conquista amorosa, dos características que se encuentran en el tema de esta grabación.

### 11. WAYÑU DE TODOS SANTOS

Intérpretes: Campesinos de Churitaqa  
Instrumentos: *Pinkillu*, campanillas, *silvo* y canto  
Localidad: Churitaqa  
Año de grabación: 1988  
Ritmo: *Wayñu*

El *pinkillu* es un instrumento característico de la temporada de lluvias que se inicia el Día de Todos los Santos y dura hasta Carnaval. Está asociado a las deidades de *Manqha Pacha* ("el mundo de abajo") y es uno de los pocos instrumentos admitidos en los cementerios. Generalmente es acompañado por el canto de jóvenes mujeres.

El *pinkillu* (flauta o *flavato*) es una flauta con seis agujeros frontales. Por lo general, en una "tropa" hay instrumentos de cuatro tamaños: *machu* o *mucha*, *jatun k'ewa* o *malta*, *tara* y *juch'uy k'ewa*. Excepcionalmente, algunas comunidades agregan la *tarita*.

### 12. JIYAWAY

Intérpretes: Jóvenes de Churitaqa  
Instrumentos: *Charango* y canto  
Localidad: Churitaqa  
Año de grabación: 1988  
Ritmo: *Wayñu*

El *jiyawa* (también conocido con el nombre *kirki*) es un ritmo del Norte de Potosí, muy popular en los bailes. Debe su nombre a una fórmula poética en forma de coplas de seis sílabas que consiste en repetir "*jiyaway*" o "*jiyaway viritay*" al final de cada frase. Este ritmo y esta danza, característicos de la temporada seca (*Awti Pacha*) están asociados a los cortejos rituales de los jóvenes.

El sonido del *charango* es acompañado por las mujeres que cantan en un tono agudo, zapateando y batiendo palmas.

### 13. SIKURI WAYÑU

Intérpretes: Campesinos de Chijmu  
Instrumentos: Conjunto de *sikuras*, *cajas*, *pitos* y *phululus*  
Localidad: San Pedro de Buenavista  
Año de grabación: 1988  
Ritmo: *Wayñu*

*Sikura* es el nombre de la flauta de Pan con doble hilera de tubos usada en la región del Norte de Potosí. La segunda hilera es falsa y está compuesta por tubos abier-



tos en la base del mismo tamaño que los tubos principales. Un conjunto de *sikuras* tiene instrumentos de tres tamaños: *sanqa*, *liku* y *requinto* o, en ciertos casos, de sólo dos. Cada una de estas flautas tiene 17 tubos.

Estos grupos de flautistas se acompañan con la *wanqara* (bombo) y participan también en las fiestas patrias (Días del Indio y Fiesta Nacional). Son contratados por el *mayora* para alegrar la fiesta.

En la fiesta de San Pedro de Buenavista, el sonido del *phululu* y de los *pitos* se suma al de los *sikuras*.

#### 14. JIYAWAY VIDITAY

Intérpretes: Jóvenes de Aqomarca

Instrumentos: Charango y canto

Localidad: Localidad de Aqomarca. Norte de Potosí

Año de grabación: 1988

Ritmo: *Kirki*

Este ritmo propio del Norte de Potosí se remonta a la época precolombina y fue mencionado ya por el padre Ludovico Bertonio en su *Vocabulario de la Lengua Aimara* (1612): "Quirkitha... Bailar, tocar, zapatear con rapidez, como lo hacen los Uros, y también aquellos que bailan con cascabeles". El padre Torres Rubio destaca también la presencia de este ritmo en la región del Norte de Potosí, lo que prueba sus orígenes precoloniales.

En la actualidad, el *kirki* se comienza a tocar a partir del domingo de la Tentación, en la época de Carnaval. Los jóvenes abandonan los *wayñus* que los acompañaban desde el Día de Todos los Santos y sus *jitarrones* (*qhonqotas*), para animar los *charangos* con alegres *kirki*.

#### 15. INDIECITA BOLIVIANA

Intérpretes: Campesinos de la comunidad de Turisa

Instrumentos: *Rollanos*, *wankaras*, *bombos*, canto

Localidad: Turisa

Año de grabación: 1984

El *rollano* es una flauta con pico característica del período posterior a la cosecha. Tiene un conducto de insuflación, mide unos 64 cm de largo (o, como dicen los campesinos, cuatro dedos tres cuartos), y seis agujeros; uno en la base y seis por delante. Generalmente es arqueada aunque también puede ser derecha. Está protegida por un lazo de cuero.

La pieza de esta grabación es interpretada por un grupo de *rollanos*, apoyado por instrumentos de percusión y cantos y acompaña una danza típica de las fiestas patronales de esta localidad y de Calcha.



## 16. NAVIDAD WAUQU

Intérpretes: Campesinos de Turisa

Instrumentos: *Wauqu* o *jula jula*

Localidad: Turisa

Año de grabación: 1984

El *wauqu* o *jula jula* es un instrumento de viento que se usa sobre todo en la temporada seca (*Awti Pacha*) en muchas localidades de la región de Potosí, pero sólo para las fiestas importantes. Su técnica de ejecución es el *hocket*, que se caracteriza por la alternancia entre *jula jula ira* y *arca*.

Se lo asocia generalmente a la fiesta de la Cruz (mayo) y la del Rosario (octubre) y está directamente ligado al período de las cosechas y a las deidades del *Alax Pacha* (el mundo de arriba, el cielo) que desempeña un importante papel en esta época ya que puede provocar las heladas. El *tinku* también se relaciona con las luchas rituales dedicadas a la *Pachamama*, donde pelean las dos mitades de un mismo *ayllu* (*alásaya* y *majasaya*).

Esta pieza posee un ritmo excepcionalmente rápido para este tipo de instrumento.

## 17. SIKUREADA

Intérpretes: Campesinos de Larankota

Instrumentos: *Siku* y *wankara*

Localidad: Tapacari

Año de grabación: 1977

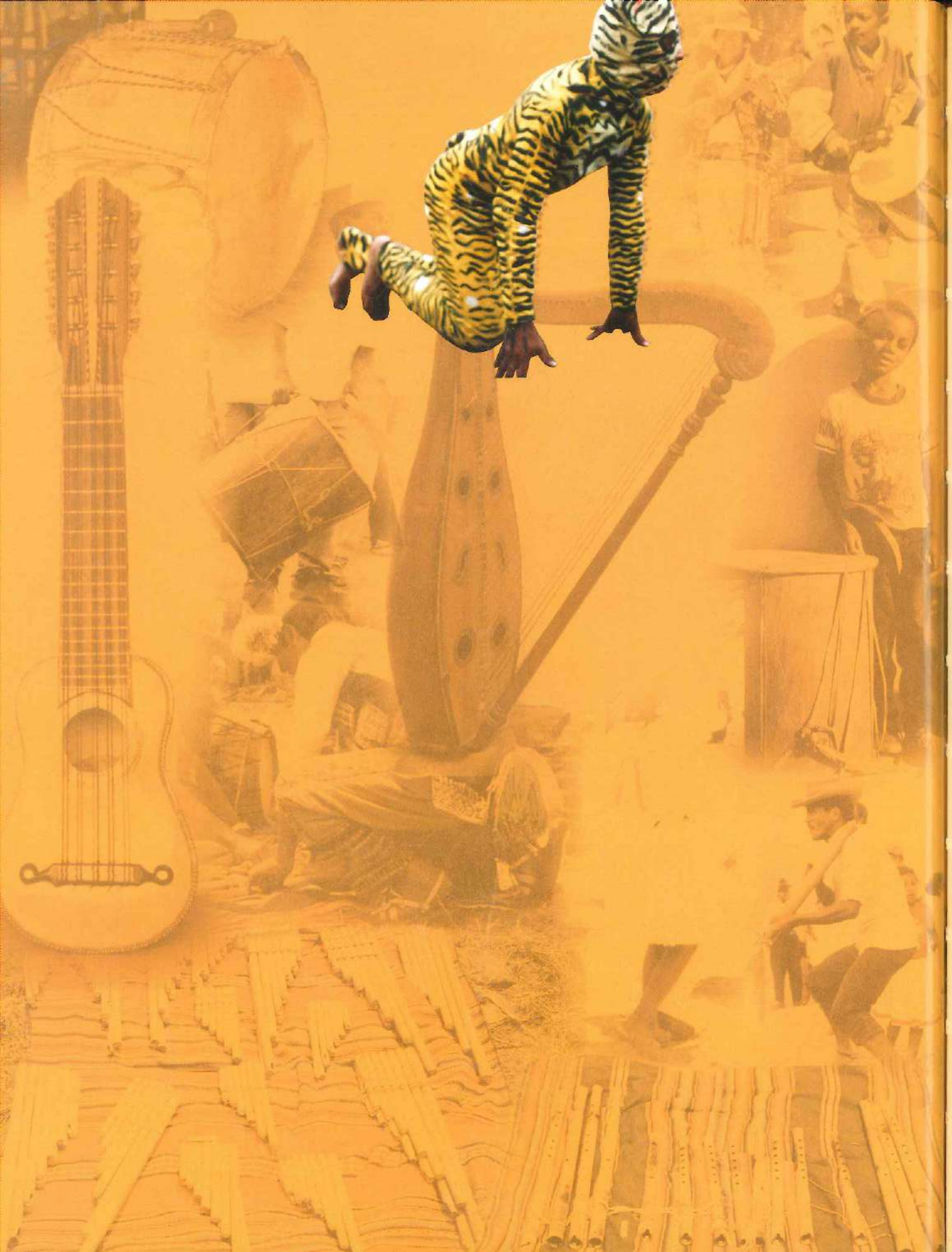
Esta grabación se hizo en 1977 en Tapacari, en ocasión la fiesta de San Agustín. Es importante en la medida en que se trata de un tipo de *wayñu* poco conocido, que se caracteriza por su lentitud y tiene dos partes bien definidas: la primera, bastante rápida, y la segunda, más lenta.

Hoy, los *wayñus* de *sikus* son rápidos y alegres y acompañan los bailes en las fiestas.

**TODAS LAS PIEZAS DE ESTOS DISCOS COMPACTOS FUERON GRABADAS EN LAS DIFERENTES EDICIONES DEL FESTIVAL NACIONAL LUZ MILA PATIÑO.**

**LOS RITMOS, GÉNEROS, TEXTOS E INSTRUMENTOS MUSICALES, AL IGUAL QUE LA ESTÉTICA SONORA Y RÍTMICA FORMAN PARTE DEL PATRIMONIO MUSICAL DE LOS PUEBLOS MENCIONADOS.**







# BIBLIOGRAFÍA

**Auza León, Atiliano**

1967 "Dinámica Musical en Bolivia". La Paz: Cooperativa des Artes Gráficas E. Burillo Ltda.

**Calamani Curata, Ramón**

1991 "Génesis de los Sicuris de Italaque", (Communication). Reunión Anual de Etnología (policopié).

**Calvo, Luz María, Espinoza, Carlos y Regalsky, Pablo**

1988 "El Tiempo y la Papa. El manejo del tiempo en un sistema productivo campesino de las alturas de Mizque". Cochabamba: CENDA.

**Calvo, Luz María y Regalsky, Pablo**

1988 "Una experiencia de Diagnóstico y Mejoramiento de Sistemas Productivos Campesinos". Cochabamba: CENDA.

**Cirio, Norberto Pablo**

1997 "Vida y milagros de San Balthazar en Empedrado, provincia Corrientes. Reinterpretación y elaboración hagiográfica", in Actas de las IV Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica. Santa Rosa-La Pampa/Argentina, 97-115.

**Coimbra Sanz, Germán**

1980 "Mitología Siriono". Santa Cruz: Universidad Mayor Gabriel René Moreno.

**Fortún, Julia Elena**

1957 "La Navidad en Bolivia". La Paz: Ministerio de Educación.

**Friedemann, Nina S. de**

"Presencia africana en Colombia" en: Presencia africana en Sudamérica (Luz María Martínez Montiel, Coord.). México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 47-110.

**Fundación Simón I. Patiño**

2000 "Bolivia Ecológica". Revista Trimestral, No. 18, Año 2000. Cochabamba.

**Gruszczynska-Ziótkowska, Anna**

"El poder del sonido. El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina". Ecuador: ABYA-YALA.

**Gutierrez, Ramiro**

"Instrumentos tradicionales del valle de Tarija" en Boletín Etnología, Nº 21. La Paz: MUSEF.





**Hanke, Wanda**

1954 "Notas complementarias sobre los Sirionos", Revista de Cultura, No. 1. Cochabamba: UMSS, 166-189.

**Holmberg, Allan**

1963 "The Siriono", in Handbook of South American Indians, Vol. 3 (The Tropical Forest Tribes), New York: Cooper Square Publisher, Inc., 455-463.

**Kelm, H.**

1976-1978 "O canto matinal dos Siriono", Revista de Antropología, Separata, Vol. 15-16, São Paulo.

**Kühne, Eckart**

1995 "Semana Santa y Fiesta Patronal en San José de Chiquitos. Topografía de ritos, con notas explicatorias del esquema urbanístico", in Las Misiones Jesuíticas de Chiquitos (Ed. Pedro Querjazu), La Paz : Fundación BHN, 557-559.

**Lyebre, Philippe**

1990 "Les guitarilles du département Potosí (Bolivie), morphologie, utilisation et symbolique" en Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), N° 1. 183-213, Paris.

**Mamani Laruta, Clemente**

1991 Ajayu, Qamasa, Anchanchu y Sirino. "Deidades facilitadoras de la composición musical andina", in Reunión Anual de Etnología, 1991, t. I, La Paz: MUSEF, 185-188.

**Martinez, Gabriel**

1996 "Saxra (diablo)/Pachamama; música, tejido, calendario e identidad entre los Jalq'as", in Cosmología y Música en los Andes (Max Peter Baumann, ed.), Vervuert: Biblioteca Ibero-Americana, 283-309.

**Martinez, Rosalía**

1996 "El Sajjra en la música de los Jalq'as", in Cosmología y Música en los Andes (Max Peter Baumann, ed.), Vervuert: Biblioteca Ibero-Americana, 283-309.

1991 "Instrumentos de la zona Jalq'a", in Guía de Instrumentos Musicales Etnicos y Populares de Bolivia (Inédito), Cochabamba: Centro Simón I. Patiño.

**Pereira Herrera, David M. y Albarracín Jordán, Juan**

1996 "Pueblos y Culturas Precolombinas de Bolivia", in Comunidades, Territorios Indígenas y Biodiversidad en Bolivia. (Editora Khaty Mihotec B). Santa Cruz: CIMAR-IAGRM, 151-167.

**Presta, Ana María**

1996 "La Población indígena de los Valles de Tarija en el siglo XVI", in Historia Natural, Etnográfica, Geografía, Lingüística del Chaco Boliviano [1898] 1996. Doroteo Giannecchini.



**Rojas, Luis y Montaña, Claudio**

1988 "Haciendas de Campero (Crisis y Expansión)", in Revista Estudios UMSS, CEFOIN-UMSS, 61-85.

**Sánchez, Walter**

1988 "El Proceso de Creación Musical en el Norte de Potosí", BOLETÍN No. 7 del Centro de Documentación de Música Boliviana. Cochabamba: Centro Portales.

1989 "El Calendario musical e instrumental del Norte de Potosí", BOLETÍN No. 12 del Centro de Documentación de Música Boliviana. Cochabamba: Centro Portales.

**Sánchez C., Wálter y Rocabado S., Julio**

1995 Aires Criollos. Música, intérpretes y compositores de Cochabamba. Cochabamba: Honorable Municipalidad de Cochabamba.

**Sánchez C., Wálter**

2000 Apuntes Etnográficos sobre Kapeatindí, (Inédit). INIAN-MUSEO. UMSS.

**Stobart, Henry**

1987 "Primeros datos sobre la música campesina del Norte de Potosí", in Reunión Anual de Etnología, t. III, 81-96, La Paz : Museo de Etnografía y Folklore.

**Thouar, Arthur**

1885 "A través del Gran Chaco". 1883-1887. La Paz-Cochabamba: Editorial "Los Amigos del Libro".

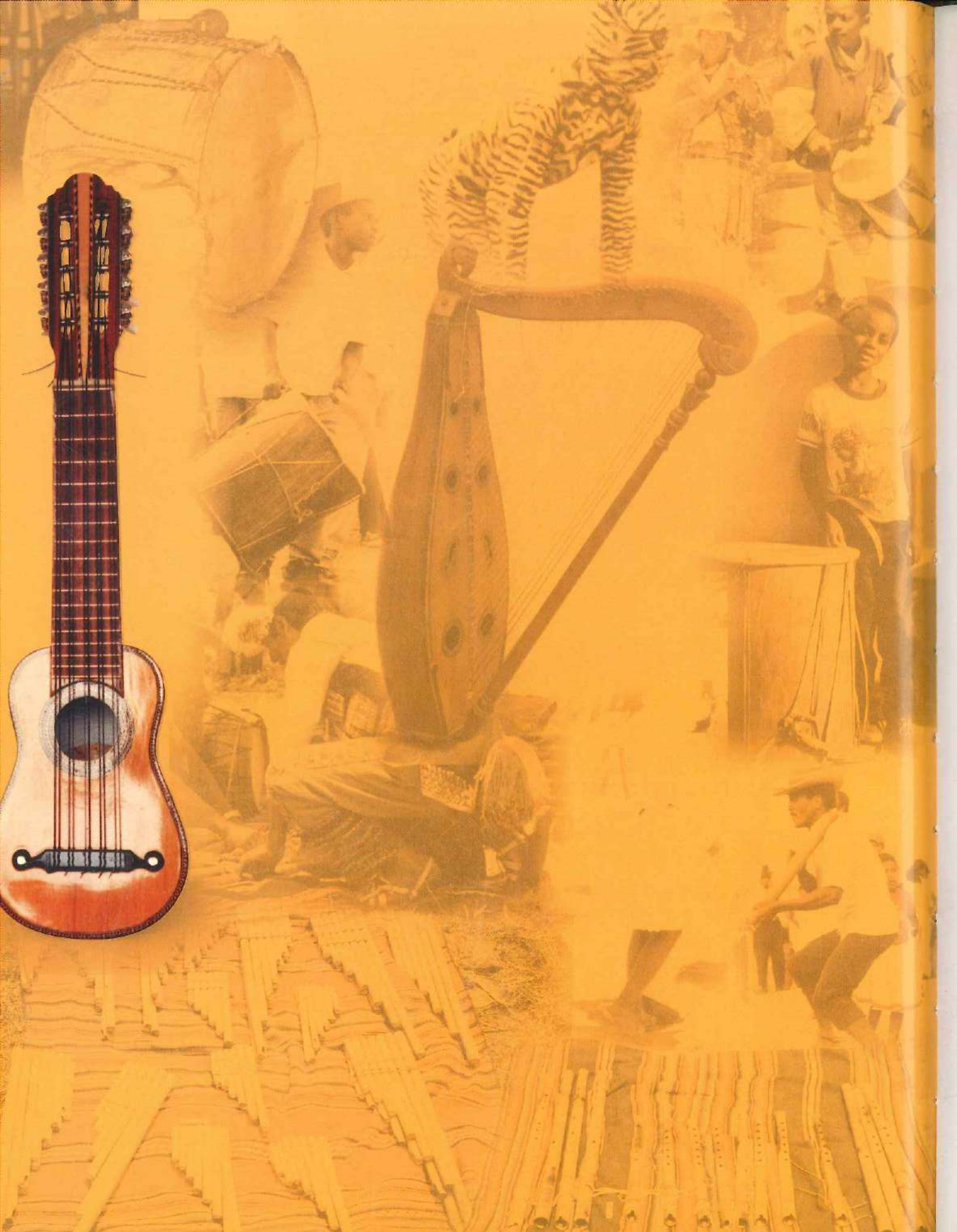
**Tranchefort, Francois-René**

Los Instrumentos musicales en el mundo. Madrid: Alianza Música.

**Velásquez Alquizalet, Julio César**

1988 "Aspectos culturales de Tarija", in Boletín Chitakolla, Año 2, No. 4.







## 1. GANADORES DEL PREMIO ANUAL LUZ MILA PATIÑO

Año	Premio	Ganadores
1951	Primer premio anual de música Luz Mila Patiño	<ul style="list-style-type: none"> <li>Jaime Mendoza (1<sup>er</sup> premio)</li> <li>Coro mixto de cuatro voces (2<sup>o</sup> premio)</li> <li>Hugo Patiño T.</li> </ul>
1952-1962	El Premio Luz Mila Patiño se transforma en una fundación de préstamos para estudios artísticos	<ul style="list-style-type: none"> <li>Jaime Laredo</li> <li>Hugo Patiño T.</li> <li>Jessie Viscarra</li> <li>Roxana Vargas Llanos</li> <li>Virgina Lavayen Cossio</li> </ul>
1963	Becas Luz Mila Patiño para pianistas	<ul style="list-style-type: none"> <li>Teresa Laredo (1<sup>er</sup> premio)</li> <li>Lourdes Ruzsa Tezanos Pinto (1<sup>er</sup> premio)</li> <li>Jessie Viscarra Pinch (2<sup>o</sup> premio)</li> <li>Ma. Eugenia Molina (3<sup>er</sup> premio)</li> </ul>
1964	Premio Luz Mila Patiño para obras de música de cámara	<ul style="list-style-type: none"> <li>Gustavo Navarre (1<sup>er</sup> premio)</li> <li>Alberto Villalpando (1<sup>er</sup> premio)</li> <li>Alberto Villalpando (2<sup>o</sup> premio)</li> </ul>
1965	Premio Luz Mila Patiño para compositas sinfónicos	<ul style="list-style-type: none"> <li>Atiliano Auza León (1<sup>er</sup> premio)</li> <li>Florencio Pozadas (1<sup>er</sup> premio)</li> </ul>
1966	Premio Luz Mila Patiño para conjuntos orquestales	<ul style="list-style-type: none"> <li>Orquesta Sinfónica Nacional de La Paz (1<sup>er</sup> premio)</li> <li>Orquesta de Jóvenes de Cochabamba (2<sup>o</sup> premio)</li> </ul>
1967	Premio Luz Mila Patiño para cantantes líricos	<ul style="list-style-type: none"> <li>Carlos Loayza (1<sup>er</sup> premio)</li> <li>Gastón Paz (2<sup>o</sup> premio)</li> <li>Jorge Soliz (3<sup>er</sup> premio)</li> <li>María Eugenia Soux (4<sup>o</sup> premio)</li> </ul>
1968	Concurso para jóvenes pianistas (organizado por la Fundación universitaria Simón I. Patiño)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Rolando Santos (beca para pianista)</li> <li>Gustavo Navarre Viscarra (beca para compositores)</li> </ul>



## 2. COMUNIDADES Y ENTIDADES SOCIOCULTURALES Y LINGÜÍSTICAS QUE PARTICIPARON

Año	Departamento	Provincia	Localidad/comunidad	Entidad sociocultural	Nombre del conjunto	Otros eventos paralelos
1971	Oruro			Aymará	" La Diablaba "	
1974	Oruro				Grupo folklórico " Los Lichiwayus " de Oruro	
	La Paz	Aroma	Umala	Aymará	Grupo " Umala "	
	Cochabamba		Q'otani	Quechua	Grupo de Zampañeros de Q'otani	
	Chuquisaca		Villa Serrano		Grupo " Los Pescadefños "	
1976	Beni		Río Ibaré	Moxeño		
	Tarija			Chapaco		
	Santa Cruz	S. Ignacio de Velasco	El Carmen de Ruiz	Chiquitano	" Los Mingueros "	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Coloquio científico sobre folklore.</li> <li>• Feria artesanal de instrumentos musicales y cestería</li> </ul>
	Santa Cruz			Guarani-izozeño	" Los Masís "	
	Chuquisaca			Urbano/mestizo		
1978	La Paz	Ingavi	Irpuma-Irpa Grande	Aymara	Conjunto folklórico " Julu-Julu "	
	La Paz	Pacajes	Laura Liokolloko	Aymara	Conjunto folklórico " Malikus de Aransaya y sus Laquitas y Chocilla "	
	La Paz	Aroma	Colquencha	Aymara	Conjunto autóctono " Naira Kollasuyo "	
	Oruro	Pantaleón Dalence	Cantón Vituyo	Aymara	Conjunto autóctono " Jula Julás "	
	Oruro	Cercado	Cantón Huayña Pasto Grande	Aymara	Conjunto de sicuris	
	Oruro	Pantaleón Dalence	Cantón Chucuña	Aymara	Conjunto " Pinquillada "	
	Potosí	General Bilbao	Santiago	Aymara	Conjunto autóctono de Santiago	
	Potosí	Nor Chichas	Cotagaita		Embajada folklórica " Cotagaita "	
	Cochabamba	Capinota	Apillapampa	Quechua	Conjunto autóctono " Lichihuayos "	
	Cochabamba	Ayopaya	Huancarani	Quechua	Conjunto autóctono " Los Paceños "	
	Cochabamba	Ayopaya	Cuyupaya	Quechua	Conjunto autóctono " Los Chiriguanos "	
	Cochabamba	Ayopaya	Machaca	Quechua	Conjunto autóctono " K'ajchito Carnaval "	
	Cochabamba	Ayopaya	Manzanani	Quechua	Conjunto autóctono " Los Tarqueadas "	
	Cochabamba	Tapacarí	Chambasi Grande	Quechua	Conjunto autóctono de Chambasi Grande	



1980	Cochabamba	Capinota	Apillapampa	Quechua	<ul style="list-style-type: none"> <li>Exposición de más de 300 tejidos de la colección privada de Elizabeth Rojas (Sucre).</li> <li>Exposición de 99 <i>warmirunachis</i> (estatuitas que simbolizan el amor) de diferentes regiones del país.</li> </ul>		
	Potosí	Chaynata	Macha	Aymara-Quechua			
	Oruro	Atahuallpa	Ayparavi	Chipaya			
	Cochabamba	Mizque	Rakaypampa	Alteño			
	Chuquisaca	Zudanez	Candelaria	Quechua			
	Potosí	Linares	Soropalla Caiza D	Quechua			
	Potosí	Gral. Bilbao	Lagua Laguna	Aymara-Quechua			
	Potosí	Nor Chichas	Calcha	Quechua			
	Cochabamba	Arque	Mikayani Chico	Quechua			
	Cochabamba	Tapacarí	Chilca Grande	Quechua			
	Cochabamba	Tapacarí	Yeribabuenani	Quechua			
	Cochabamba	Tapacarí	Wicalacaya	Quechua			
	Cochabamba	Quillacollo	Miscuni	Quechua			
	Potosí	Linares	Turisa	Quechua			
	La Paz	Camacho	Morocarca, Liji Liji y Taiji Ayca	Aymara			
	1984	Santa Cruz	Nuño de Chavez	San Joaquín, Monte Cristo y Santa Rosa		Chiquitano	" Los Tunantes " de San Sebastián Scuris de Italaque
		Tarija		Ciudad de Tarija		Chapaco	Yarrituses de San Javier
1986	Cochabamba	Mizque	K'aspicancha	Raqaypampeño	<ul style="list-style-type: none"> <li>Exposición de instrumentos musicales tradicionales de Bolivia.</li> <li>Feria de la alimentación tradicional.</li> </ul>		
	Oruro	Poopó	Venta y Media	Quechua			
	Oruro	Poopó	Venta y Media (ayllu Villa Q'arajara)	Quechua			
	Potosí	Tomás Frías	Pujyu (Urmiri)	Quechua			
	Beni		Trinidad	Moxeño			
	Beni		Trinidad	Moxeño			
	Beni		San Pedro de Moxos	Canichana			
	Beni		San Xavier de Moxos	Xaveriano			
	Beni		Baures	Baure			
	Beni		Magdalena	Itonama			
	Beni		Santa Ana	Movima			
1986	Beni		San Ignacio de Moxos	Moxeño	<ul style="list-style-type: none"> <li>Simposio sobre la música de Moxos y su contexto histórico-cultural</li> </ul>		
	Beni		Exaltación	Cayubaba			
	Beni		Iviato/Casarave	Siriono			



1988	Potosí	Ibáñez	Aqomarka y Kisvillike (Antón Ovejuna)	Aymara		
	Potosí	Chayanta	Agarapi (Cantón de Campaya)	Aymara		
	Potosí	Bustillos	Llallaguita (Cantón de Lallagua)	Aymara		
	Potosí	Bibao	Churitaca (Cantón de Acasio) Santiago	Aymara		
	Potosí	Charcas	Ch'iru K'asa (Cantón de Cocani) Añawani (Cantón de Añawani)	Aymara		
1991	Tarija					
1993	Tarija					
1996						
	Santa Cruz		Ivimirapinta	Chiriguano-Ava		
			Laguna Kamatindi	Chiriguano		
			Koperé Loma	Chiriguano-Izozerío		
			Abapua	Chiriguano		
			Boyube	Chiriguano		
			Nauranda e Ipaty	Chiriguano (Ingre)		
1998	La Paz	Mururata		Afroboliviano		
	La Paz	Tokaña		Afroboliviano		
	La Paz	Chijischijpa		Afroboliviano		
	La Paz	Santa Ana		Afroboliviano		
	La Paz	San Joachin		Afroboliviano		
	La Paz	Coscoma		Afroboliviano		
	La Paz	Cala Cala		Afroboliviano		
	La Paz	Dorado Chico		Afroboliviano		
	La Paz	Chicaloma		Afroboliviano		
	La Paz	Coripata		Afroboliviano		
	La Paz	Ville de la Paz		Afroboliviano	Movimiento afroboliviano Saya	
						• Exposición de instrumentos musicales, máscaras y dibujos de niños guaraníes (Camiri)



### 3. PRODUCTOS RESULTANTES DEL FESTIVAL NACIONAL LUZ MILA PATIÑO

Año	EDICION	Actividades	" Productos "
1971-1973	1ª y 2ª	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Construcción de una infraestructura para el material documental</li> <li>• Creación de una sección boliviana de documentación sobre el patrimonio folklórico y autóctono de Bolivia. Este aporte se basa en la nueva política del Premio Luz Mila Patiño centrado en la preservación y la promoción del folklore boliviano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Biblioteca</li> <li>• Material documental : grabaciones, películas, cintas, fascículos, libros</li> </ul>
1976	3ª	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Documentación sobre el festival y el simposio y difusión radiofónica</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Material documental y archivo fotográfico.</li> </ul>
1978	4ª	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Grabación de las obras presentadas, compilación de los textos, cantos, leyendas y cuentos de las comunidades. Fotografías de las danzas, juegos y tejidos</li> <li>• Importante contribución del Dr. Baumann</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Disco " Música Andina de Bolivia " (Laura Records International, estéreo, rrf. LPL/VS062)</li> <li>• Material documental</li> </ul>
1980	5ª	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Documentación de las fiestas del Carnaval de Sucre, Potosí, Oruro. Fiestas regionales y música tradicional de Chipayas.</li> <li>• En colaboración con el ARAS, elaboración de un registro de autores, compositores e intérpretes de música criolla</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Material documental</li> <li>• Inauguración del Centro Nacional de Documentación sobre la Música Andina</li> </ul>
1984	6ª	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Grabación de expresiones musicales</li> <li>• Grabación de testimonios directos de los participantes (comunidad, música, calendario, etc.)</li> <li>• Videos y fotografías</li> <li>• Elaboración de un catálogo de instrumentos de música bolivianos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Disco con texto explicativo " Música Tradicional de Bolivia " (Centro Portales, Laura Records, BO/LRL 1496)</li> <li>• Catálogo de instrumentos musicales</li> </ul>
1986	7ª	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trabajo con 8 aldeas indígenas de los llanos de Moxos, con documentación fotográfica, video y audio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Material documental</li> </ul>
1988	8ª	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Realización de un documental</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Disco con ficha explicativa " Música autóctona del Norte de Potosí " (Proaudio PLP-029)</li> <li>• 2 videos : " Bambori " y " Fiesta de la Cruz en Macha "</li> </ul>
1990-1992	9ª y 10ª	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Grabación de música chapaca de Tarja</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• CD con texto explicativo en español e inglés " Música Chapaca de los Valles y el Altiplano " (Proaudio S.R.L.)</li> <li>• Video " Música en los Valles y Altiplano de Tarja "</li> </ul>
1996 (productos editados en 1997)	11ª	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Realización de un documental sobre Chiriguano-Guaraníes (audio, video, fotografía, artes plásticas)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• CD " Yagua Tairai. Música y Cantos de los Guaraníes ", acompañado de un librito de 146 páginas que incluyen dos estudios : " Fiestas Guerra, Música, Danzas, Cantos e Instrumentos musicales de los Guaraníes-Chiriguano " y " La Memoria de Orfeo y el Monte. Variaciones sobre el Canto Guarani "</li> <li>• Video documental " Yagua Tairai "</li> <li>• Exposición de dibujos de niños guaraníes</li> </ul>
1998 (productos editados en 1999)	12ª	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Realización de un documental sobre comunidades afrobolivianas (audio, video, fotografía, artes plásticas)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• CD "El Tambor Mayor. Música y Cantos de las Comunidades Negras de Bolivia ", con un librito que incluye 3 estudios : " Los Sonidos del Tambor Mayor. Presencia, Imágenes Acústicas y Representaciones de los Negros en Bolivia ", " La Saya como Herencia Cultural de la Comunidad afroboliviana " y " Tiempo para Contestar Palabras "</li> <li>• Video documental: " Tambor Mayor "</li> <li>• Suplementos en diarios con dibujos infantiles</li> </ul>
2001	13ª	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Compilación discográfica y documental sobre el conjunto de los festivales</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 3 CD con la música de las 12 ediciones</li> <li>• Publicación sobre el Premio y el Festival Nacional Luz Mila Patiño, con un cuadro contextual para facilitar la comprensión de las piezas interpretadas</li> <li>• Publicación de un video.</li> </ul>



## COORDINADORES DE LOS DISTINTOS FESTIVALES

Hugo PEREDO

Max-Peter BAUMANN

Luz María CALVO

Walter SANCHEZ C.

## DIRECTORES DEL CENTRO SIMÓN I. PATIÑO EN LOS MISMOS PERÍODOS

Jean-Robert PIGNOL

Irma DUMRAUF

Adrian HADORN

Max MUNCKEL

Ernesto BOLLE-PICARD

María Angélica NOGALES

Oscar TAVEL

Karim BOUDJEMA