



El presente material es un reconocimiento a los músicos, comunidades y ayllus del norte de Potosí que aún mantienen viva su identidad cultural.

Música autóctona del NORTE DE POTOSI

COMENTARIO:

Luz María Calvo
Walter Sánchez C.

DIBUJOS Y DIAGRAMACION:

Mauricio Sánchez P.

FOTOGRAFIAS:

Fredd Savariau
CENDOC-MB - Centro Portales

**VIII FESTIVAL FOLKLORICO NACIONAL
"LUZ MILA PATIÑO"**

D.L.Ç 2-2-71-91

PUBLICACION:

Centro Pedagógico y Cultural de
Portales
Centro de Documentación de
Música
Boliviana (CENDOC-MB)

Cochabamba, agosto 1991

Director: Ernesto Bolle-Picard
CENTRO PEDAGOGICO
Y CULTURAL DE
PORTALES
Casilla 544
Teléfonos 43137 42714
Fax 00591 42 81099
Cochabamba - Bolivia

PRESENTACION

El objetivo principal de nuestro Centro de Documentación de Música boliviana es la promoción de la labor de los músicos campesinos del país. Esto nos ha impulsado a realizar, con regularidad, desde 1975, los festivales folklóricos "Luz Mila Patiño". Desde su VII edición, en 1986, este evento se cumple en base a una nueva modalidad. Por una parte, insistimos en la participación de las organizaciones locales en la definición, la preparación, y la realización del encuentro musical, para lograr una movilización más profunda en torno a la revalorización de la propia tradición musical. Además, se regionaliza el evento, limitándonos en cada versión, a una sola zona geográfica con características culturales comunes. Finalmente, para concluir el trabajo de recopilación y archivo sistemático de documentos relativos a las expresiones musicales de cada región protagonista, procedemos a la publicación de cuadernos y de libros, de manera que la riqueza de nuestra música autóctona pueda llegar a un público más amplio y a difundirse en el resto del país.

El "FESTIVAL DE MUSICA AUTOCTONA DEL NORTE DE POTOSI", que correspondió a la VIII edición del "Festival Folklórico Nacional "LUZ MILA PATIÑO", se realizó en este nuevo marco. Tuvo como protagonistas exclusivos a las comunidades del norte de Potosí y se preparó y realizó en base al trabajo conjunto del Centro de Documentación de Música Boliviana del Centro Portales y a la Federación Sindical Unica de Trabajadores Campesinos del norte de Potosí (F.S.U.T.C.N.P.).

Desde principios de 1988, los colaboradores del Centro Portales y los miembros de la directiva de la F.S.U.T.C.N.P. recorrieron las cinco provincias concernientes, convocando y seleccionando a los participantes, realizando simultáneamente las indispensables tareas de documentación musical. Es importante aclarar, sin embargo, que este trabajo, en la medida que abarcó un amplio espacio geográfico, limitándose a las principales fechas del calendario agrícola y festivo, no puede ofrecer más que una visión global de la música norte potosina, quedando, por lo tanto, fuera de su alcance un análisis detallado de las particularidades musicales observadas, en las que se expresan las identidades de cada uno de los ayllus existentes en la región. Nos limitamos a presentar las características generales de la tradición musical compartida en la región (géneros e instrumentos musicales, sus funciones, su ubicación en el ciclo anual y festivo, etc.) que, esperamos, pueda inspirar estudios, de mayor profundidad, de las expresiones musicales existentes en cada ayllu.



INTRODUCCION

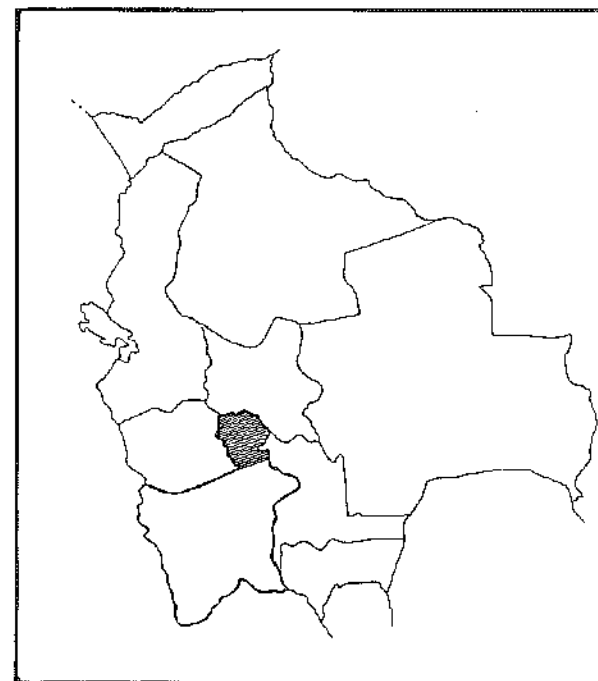
El norte del departamento de Potosí, (provincias Bilbao, Charcas, Bustillos, Ibañez y Chayanta), se caracteriza por ser una de las regiones donde las formas organizativas prehispánicas, así como otros rasgos de la cultural local, han logrado resistir en mayor medida al impacto de la incorporación a la sociedad colonial y a sus sucesoras, la Republicana y el Estado Nacional surgido en 1952.

Espacio, hoy, débilmente articulado al resto del departamento, se extiende sobre la Cordillera de Chayanta y la Cordillera de Livichuco, en la parte de la Cordillera Oriental denominada "Macizo de Charcas", descendiendo hasta los valles profundos, irrigados por los afluentes de la Cuenca del Plata y del Amazonas. Conforman tres grandes

ecozonas: al oeste, el **Suni** (la puna alta y fría, situada entre los 4.500 y los 3.500 m.), que abarca las actuales provincias Ibañez, Bustillos, y el oeste de Chayanta. Al este, el **Liquina** (los valles más cálidos que oscilan entre los 3.500 y los 2.000 m.), parte de las provincias Bilbao, Charcas y Chayanta, y la zona intermedia, **Taypirana o Chaupirana**.

Detrás de la división provincial republicana, aún pueden reconocerse las huellas de la antigua organización. Existen tres grandes unidades étnicas: Macha, Pocoata y Sacaca, las cuales cubren aún grandes zonas que trascienden los límites provinciales, abarcando tanto Suni (puna), Taypirana y Likina (valles). Con ello, estas unidades, ayllus máximos, mantienen el antiguo patrón económico de "control vertical de varios pisos ecológicos", lo que posibilita el acceso directo a una amplia variedad de productos agrícolas y

El Norte de Potosí en el marco de Bolivia



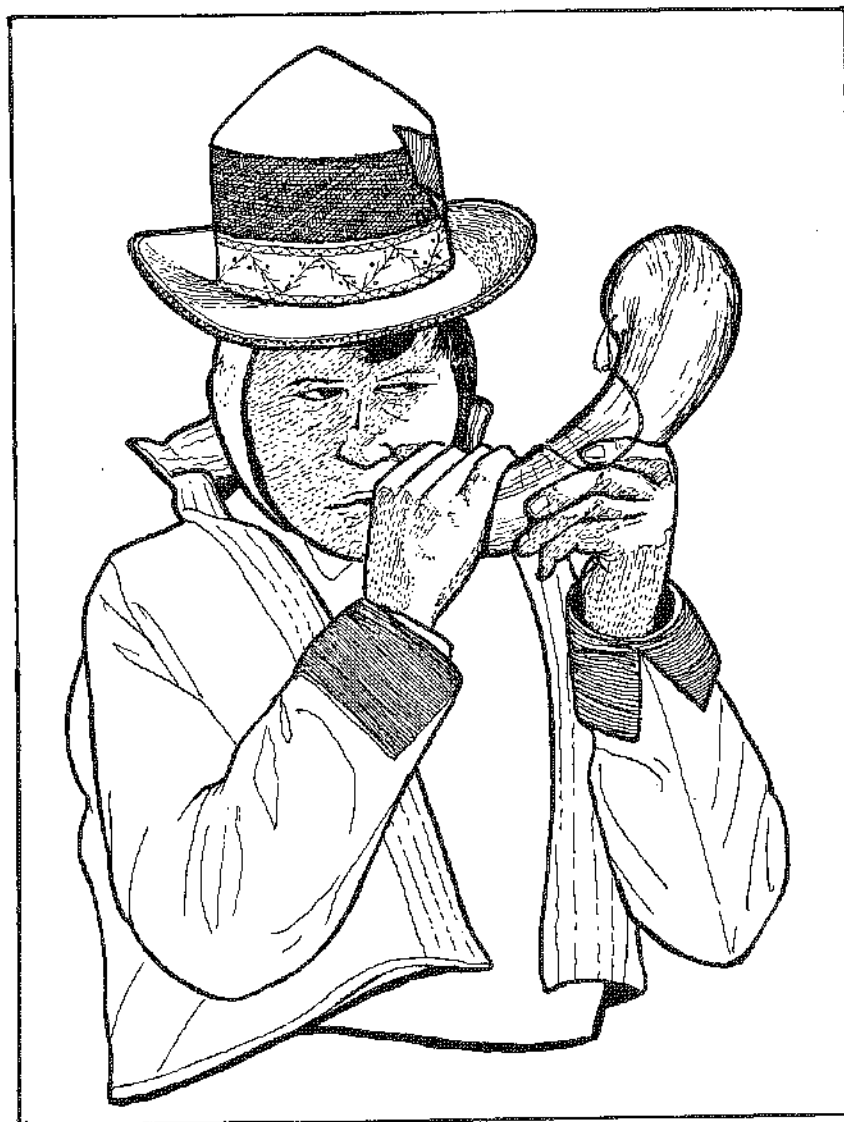
ganaderos. El área más fragmentada es la capital de la provincia colonial de Chayanta y que hoy constituye el principal escenario de la actividad minera. A diferencia de los otros casos, en la provincia Bustillos existen nueve ayllus: Laymi, Pukara, Chullpa, Chayantaka, Sikuya, Karacha, Jukumanis y Panacachis, los cuales mantienen, en la mayoría de los casos, su acceso a los valles a través de "islas".

El norte del departamento de Potosí cuenta, en la actualidad, con unos 175.000 habitantes en el área rural.



LA MUSICA EN EL NORTE DE POTOSI

Si bien al interior del norte de Potosí las antiguas delimitaciones establecidas entre Machas, Pocoatas, Sacacas, Chayantacas y los otros ayllus existentes, encuentra hoy en la música un lenguaje para expresar las diferencias étnicas, existe simultáneamente en la región un lenguaje musical compartido, común a los distintos ayllus, el cual expresa, por el contrario, la macroidentidad de que estos participan (1). Es pues a este lenguaje musical compartido por las diferentes comunidades y ayllus al que haremos referencia, a los instrumentos musicales de que se vale, las funciones y poderes que se les otorga, la periodización temporal en que se inscriben, etc.



Actualmente, tanto las concepciones en que se sustenta el proceso de creación musical, como el tipo de instrumentos utilizados y la ubicación de los mismos en el calendario agrícola ritual aparecen altamente semejantes entre los distintos grupos campesinos del espacio norte potosino, y también entre poblaciones vecinas -como Bolívar y Arque en el departamento de Cochabamba- históricamente ligadas a lo que fuera la Confederación Charca. Contribuye decisivamente a ello, además de la vieja raíz histórica común, los actuales encuentros de las diferentes poblaciones en las festividades realizadas en los antiguos pueblos coloniales (de reducción de indios), en las que, además de reafirmarse la visión particular del mundo y el ordenamiento

social de que estas poblaciones participan, se recrea también constantemente los fundamentos de la cultura musical compartida.



PENSAMIENTO Y CREACION MUSICAL (2)

Participes de la tradición aymara, los norte potosinos conciben el universo en base a una concepción tripartita espacio-temporal, traducida por los conceptos de **Alax Pacha**, **Aka Pacha** y **Mankqha Pacha** (cielo, tierra y subsuelo, respectivamente), aunque con una dimensión de oposiciones no excluyentes, distinta a la lógica moral maniqueísta cristiana. La relación de los humanos con los seres divinos de arriba, como con los diablos del subsuelo, está basada más bien en relaciones de reciprocidad y dependencia mutua que tendrán que ser renovadas constantemente y de forma cíclica.

Aka Pacha, el mundo habitado por los hombres, es el nivel intermedio, donde se conjuncionan las fuerzas de arriba y de abajo. Es "nuestro mundo", que también implica una relación compleja del hombre con la naturaleza. En este espacio, se concibe la tierra domesticada por el trabajo: el espacio humano (Montes, 1984:89).

Alax Pacha, el mundo de arriba, constituye una esfera poblada por elementos cristianos. En este nivel se sitúa la energía controlada y sometida a un orden vinculado con los Santos y Dios/Sol, con lo nítido, lo iluminado. Corresponde al espacio de los "dioses oficiales" que representan y legitiman al poder (ob. cit.: 75).

Contrario a Alax Pacha, Manqha Pacha está poblada por diablos, los muertos, las fuerzas del paisaje y otros seres del antiguo panteón aymara. Mundo subterráneo y oscuro, representa la energía incontrolable, genésica, renovadora y creadora. La relación de estos seres con los humanos no está mediada por una actitud moral, sino por su "hambre", por lo cual los campesinos deberán ofrecerles comidas rituales y libaciones (ch'allas). Si bien se lo identifica con lo indómito, lo salvaje, el desorden y los antivalores, constituye a su vez el nivel de la génesis creativa del conocimiento, del arte, de las transformaciones y de la fecundidad. De allí procede la poesía, la música, la creación artística, del **sereno** (sirena, sereno mallku), deidad musical y poética que pertenece a este mundo.

Habitante de las profundidades de la Manqha Pacha, el sereno está en los precipicios, las pachas, las vertientes y corrientes de agua. Su tiempo es la



noche y sale de las profundidades de la oscuridad. Su paso del mundo de Manqha Pacha al mundo de los hombres es considerado peligroso, por eso sólo se los convoca con los que conocen: los maestros y **aysiris** de la comunidad, quienes le ofrendan alimentos rituales, bebidas y k'oas que son colocadas junto a los instrumentos musicales.



Invocado el sereno, este sale y comienza a tocar los instrumentos y a cantar los "huayños nuevos". Entonces hay que acercarse y tocar y cantar lo que se ha escuchado antes que la melodía y los versos se olviden:

"El serenado hacemos de la siguiente forma: El suguso (jula-jula) colocamos al suelo, el más grande abajo, luego le sigue otro más pequeño y así hasta terminar con el más pequeño ... Esto hacemos dentro el wayk'u (precipicio) ... allí está el sereno, allá colocamos los instrumentos y challamos y sahumamos, luego nos fijamos si el calor que dejamos anteriormente se ha enfriado, de ser así, levantamos el instrumento y nos venimos tocando.

Llevamos a ese lugar jula-jula y sicu ... sicura y bombos llevamos a otro lugar ... el aysiri va, es el que está sobreponiendo los instrumentos y sahumando. Nosotros a lo lejos nos estamos ocultando...

Serenos existen cerca, y del charango hay a este otro lado ... el charango tenemos que hacer templar así solo, tenemos que escapar a otro lado...

Serenos son los precipicios, y son profundos por eso nos hace enloquecer, por eso hace sonar o tocar el instrumento "(3).

El proceso de creación tiene su génesis en el submundo de Manqha Pacha, en la esfera de los diablos. Los huayños nuevos que aparecen cada año los "saca" el sereno. Tanto el discurso musical como el discurso poético es



transmitido por los diablos a los hombres. Relación recíproca entre los seres de la Manqha Pacha y Aka Pacha. Hombres y diablos se interrelacionan: unos ofrendan "comida", otros proporcionan la música.

Dentro de esta relación, el instrumento musical se constituye en mediación. La fuerza y el encanto del sereno, se posesionan del interior del instrumento musical y pervive dentro. De esta manera adquieren un sonido estético profundo y, con ello, los conjuntos podrán participar tanto en las fiestas de la comunidad como en las grandes festividades norte potosinas. Por su misma naturaleza vegetal, los instrumentos musicales pertenecen al mundo de Aka Pacha, el mundo terrestre; tienen sonido, pero un sonido perdido, apagado. Su emisión es natural y corresponde a fenómenos físicos. Un instrumento **serenado**, por el contrario, emite sonido fino, limpio (ch'uita), toca "por su cuenta". El instrumento subsume el "encanto" del sereno, por lo cual hay que tener cuidado de no ponerlo en el suelo, porque podría abandonarlo y volver al mundo de la Manqha Pacha. Pero no solamente el instrumento se

serena, sino que se transfiere al músico, lo que es peligroso especialmente si éste se encuentra ebrio y solo, entonces el sereno podría conducirlo hacia su morada, enloquecerlo y "comérselo".(4)

Así surgida la música, va a enriquecerse luego a través de un complejo proceso de circulación musical, que sigue los caminos de la organización social de la región. La confluencia musical, tanto de puna como de valle, y también de distintos grupos étnicos en las grandes festividades regionales realizadas en los pueblos coloniales, a las que cada comunidad asiste llevando sus propios "tonos" y coplas que han aparecido ese año, y en las que los **licoiras** (maestros de música) recogen nuevas tonadas que serán recreadas en sus comunidades, establecen un proceso constante y colectivo de creación e intercambio musical regional en el cual cada grupo establecerá elementos diferenciadores de identidad.



PERIODIZACION TEMPORAL Y CALENDARIO MUSICAL

En términos climáticos la variación anual más importante en el espacio norte potosino es la que se establece por la presencia o ausencia de lluvias. Esta ha dado pie a que las poblaciones de la zona reconozcan dos grandes periodos en el año, el primero correspondiente a la época de lluvias y el segundo a la época seca, cada uno de ellos con actividades económicas, rituales y de articulación social distintas. En este marco, las festividades actúan como hitos en los que ritualmente se cierra y/o abre un nuevo periodo, reafirmandose a su vez determinados valores, ciertas dimensiones de la organización social y de la relación con los elementos sagrados. La música, en consecuencia, queda inscrita dentro esta lógica, de modo que, los instrumentos musicales, los géneros, las afinaciones, etc, van a ser distintos durante cada uno de estos periodos, cumpliendo en cada caso funciones muy precisas que trascienden el campo estrictamente musical y se inscriben en la lógica global de cada periodo.

El tiempo caracterizado por la presencia de lluvias (5), se abre ritualmente con la fiesta de Todos Santos (2 de noviembre) y finaliza con el Carnaval (fines de febrero o principios de marzo). Periodo crucial para estas sociedades agrícolas, se halla vinculado con los elementos más tradicionales y autóctonos, así como con los seres del panteón aymara. Por tratarse de una fase crítica para el crecimiento de los cultivos, las comunidades se repliegan y

los rituales para favorecer la fertilidad de la tierra son lo más importante (por ejemplo, la "rama p'ista", "Candelaria" y otras dedicadas a la Pachamama y otros seres sobrenaturales que habitan la esfera subterránea) (Harris, 1988:33). La actividad ritual en este periodo, por tanto, tiene un carácter local e incluso familiar y está centrada en lograr el éxito de la producción agrícola.

Esta mitad del año está asociada del mismo modo a la Manqha Pacha, esfera de la fecundidad y renovación. Los instrumentos musicales y la música misma se definen de esa manera, siendo el **pinkillo** el instrumento característico de este periodo, el cual es considerado instrumento del "diablo". Tanto es así, que la transgresión temporal en su uso puede causar severas sanciones al músico, como el crecimiento de cuernos (Stobart, 1987).

El ritmo predominante es el huayño, cuya vinculación con la muerte es casi explícita (wañuy, morir, en Quechua).

Los pinkillos se "alzan" en "difuntos" (1ª de noviembre), con la llegada de las almas al mundo de los vivos. Pequeños grupos o **tropas** de cuatro a cinco pinkilleros visitan entonces las casas de los familiares de los fallecidos ese año o el año anterior. El baile característico es la **qhata**, en el cual hombres y mujeres forman un círculo que rodea a los músicos. El dos de noviembre los rituales se trasladan al cementerio, donde se levantan altares adornados con pequeñas figuras hechas de harina de trigo y maíz (t'anta wawas y urpus). La música de pinkillos -el huayño-, que acompaña también los rituales de ese día, es triste y debe ayudar a conmover a los espíritus de los antepasados, a fin de que ayuden a los hombres en los cultivos.



El pinkillo, también considerado con poderes para atraer la lluvia, es utilizado en los momentos críticos de sequía para acudir a las cimas de los cerros a realizar rogativas de lluvia. Su música acompaña también rituales consagrados a la fertilidad y la proliferación del ganado, como la "quillpa" o el "t'ikanchacu" (Stobart, 1991).

También durante este período se utilizan diversos tipos de guitarrillas (jitarrón, talachi, etc), instrumentos ligados al galanteo y la conquista amorosa, que se tocan en pequeñas tropas, acompañando el canto de las jóvenes. Al contrario de los pinkillos que pueden tocarse al interior del cementerio, estas guitarrillas sólo pueden usarse en los límites externos y nunca dentro.

El Carnaval (**Anata**), marca la finalización de esta mitad. Esta festividad, sin duda la más importante dentro el calendario agrícola y ritual aymara, tiene una duración general de una semana, iniciándose el día lunes (juch'uy pujllay), con la espera de las almas en las casas de los dolientes. Por la noche aparecen tropas de pinkillos y pandillas bailando qhata. El instrumento característico es el **pututu**, que acompaña las tropas de pinkillos y, en algunas zonas, se utiliza también en esta fecha la **tira-tira**, trompeta de hasta tres metros de largo. La noche (juch'uy pujllay tuta) está dedicada al sereno, deidad musical y poética, para el cual se realizan ch'allas (libaciones) y otras ofrendas.

El martes (jatún Carnaval) se despiden a las almas y a los recién

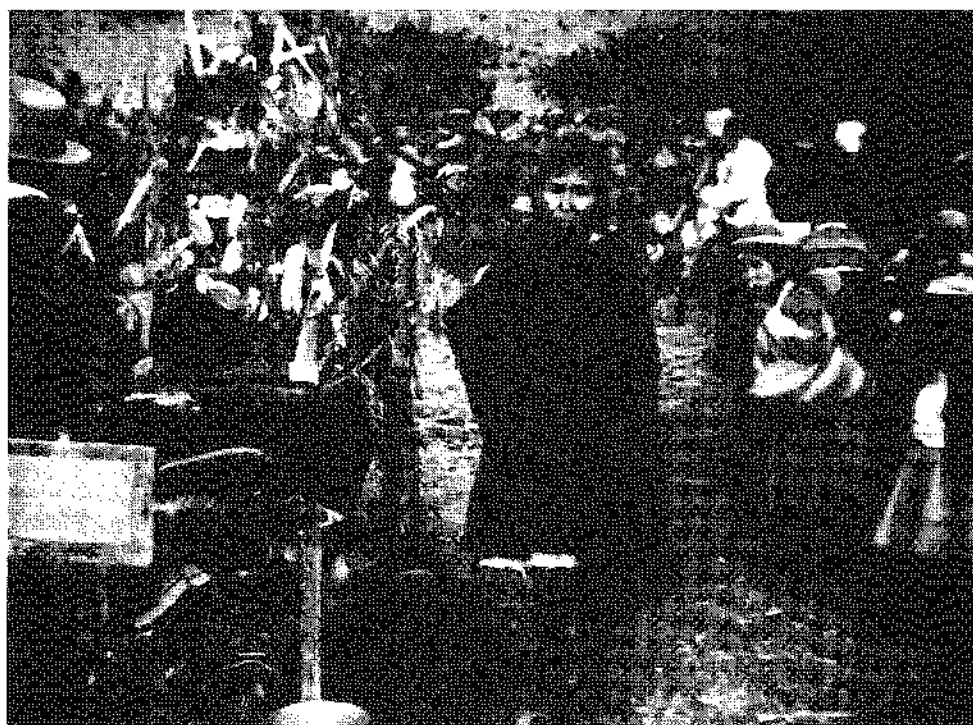
muertos. Para ello, un banderero se viste con la ropa del difunto y se retira tocando el instrumento musical que a éste le gustaba (Pichichua, Ayllu Macha). En la zona Layme, las almas, que son representadas por los kiramaykus, son despedidas el "Domingo de Tentación" detrás de los ríos, cuando los jóvenes súbitamente dejan de tocar el pinkillo para agarrar el charango. Desde entonces, se inicia un nuevo período con música alegre (kirki) y derroche de alegría. ⁽⁶⁾

La conclusión del Carnaval marca ritualmente el inicio del período seco, centrado en la realización de las cosechas y la circulación de productos.

A diferencia del ciclo anterior, en el cual las fiestas y rituales tenían un carácter intrínsecamente vinculado a la actividad agrícola y por tanto al interior de las comunidades, en el período seco estas se abren, salen de su espacio para encontrarse con otras comunidades y reafirmar los distintos

niveles de articulación social de que participan. Es el período de realización de los **tinkus** (encuentros, peleas rituales), a través de los cuales se reconstituye la unidad de la organización segmentaria. En algunos de ellos (por ejemplo la fiesta de la Cruz en Macha, el 3 de mayo), se encontrarán todos los integrantes del Alasaya y Majasaya de un mismo grupo étnico. En otros casos, el enfrentamiento ritual actualiza los lazos entre grupos étnicos (es el caso del tinku de Surumi, en el que se enfrentan Machas y Pocoatas, integrantes de la antigua mitad Qara Qara de la Confederación Charcas). Finalmente, se actualizaran articulaciones más amplias, como las de las antiguas mitades Charcas y Qara Qaras de la Confederación Charcas (por ejemplo el enfrentamiento de Machas- Pocoatas y Laymis en Iturata).

A través de los tinkus la reconstitución ritual del orden social amplio, en el que se inscribe cada





población norte potosina, sugerentemente suele tener lugar en los pueblos coloniales, expresándose así también la adscripción a la sociedad mayor.

El desplazamiento del centro ritual, del espacio comunitario al espacio establecido por la sociedad mayor, implica también un énfasis distinto en lo ritual. Si durante el periodo de lluvias son las antiguas divinidades aymaras, desplazadas al espacio profundo y oscuro de la Manqha Pacha en las que se concentra la actividad ritual de la comunidad, durante la época seca, serán los elementos sagrados de Alax Pacha, ligados al orden social dominante, a los que se dirige la atención ritual.

La **jula jula** o **sugusu** (flauta de pan hecha de cañahueca), compuesta de dos instrumentos complementarios (guía-o ira/macho-arca/hembra), es el principal

instrumento de éste ciclo y constituye el sonido auricular de comunicacícón con los seres de Alax Pacha. Así mismo, es el instrumento musical que acompaña el tinku.

A diferencia de las tropas de pinquillos, que reúnen a un número limitado de músicos, las jula julas llegan a ser tocadas por la totalidad de los hombres de cada comunidad, en edad de pelear, llegando a formarse, por tanto, tropas de cientos de músicos.

La noche antes del inicio de la pelea, el **Mayora** de cada comunidad hace la entrega de los instrumentos a quienes participarán del tinku, y es con la música de jula julas que se acude al cerro-calvario de cada comunidad (donde vive el **Tata Cruz**), a pedir fuerza para la pelea. Encabezados por la cruz de la comunidad que, vestida con poncho y montera también participa del tinku, los miembros de cada comunidad realizan largos desplazamientos hacia los lugares del encuentro, al son acompasado y guerrero de la música de jula julas. En el trayecto, las tropas de músicos van alineados haciendo figuras del "baile" (círculos,

serpenteos), deteniéndose en algunos lugares sagrados, donde arrodillados y tocando la "copla", piden el perdón y la bendición de Dios. También a la llegada al pueblo, en la puerta del templo, los músicos arrodillados tocan la "copla".

Ya en los tinkus, durante los intervalos de la pelea, se toca -acompañado de fuertes zapateos-, el **charango**. Más ampliamente, este instrumento está ligado a los cortejos de los jóvenes durante la época seca.

En algunas zonas, especialmente de valle, los **sicus y sicuras**, aparentemente no originarios del norte Potosí, han pasado a jugar un rol muy importante en los últimos años. Aunque a diferencia de las jula julas, no se trata de **tropas comunales**, sino de grupos de músicos "contratados" por los pasantes de las fiestas, también están presentes en tinkus como el de San Pedro (Prov. Charcas) o Santiago (Prov. Bilbao). Sin embargo, cabe señalar que el papel fundamental de este tipo de flautas de pan está ligado a la celebración de fiestas instituidas por el Estado Nacional, como el día del Indio, (2 de agosto), o la Fiesta Patria (6 de agosto).





En algunas festividades (por ejemplo "San Pedro" y "San Pablo"; 28 y 29 de junio en San Pedro de Buenavista o "Tata Santiago", el 25 de julio en Toro Toro), se toca, como parte de las tropas de sicuras, el **phululu** o **phulu pututu**, trompeta construida con una calabaza (matt'i), anexada a un pedazo de cañahueca (sugusa). Su uso es exclusivamente ritual y sólo puede ser tocado por el "tolqa", yerno del pasante de la fiesta (el alférez), quien lleva como honra y adorno el llamado "cóndor chucu". El **Tolqa** es acompañado por su esposa quien toca de forma aritmica un pequeño instrumento de percusión: el **jochana** (único instrumento ejecutado por mujeres de la región).

En síntesis, el ciclo musical e

instrumental en el norte de Potosí, comprende dos periodos diferenciados: de Todos Santos a Carnaval, en el cual se utilizan flautas de pico (pinkillos) y del "Domingo de Tentación" a Todos Santos, durante el cual, las flautas de pan (jula julas, sicus y sicuras) son predominantes.

Los instrumentos de cuerda siguen también la misma división temporal. El charango, del cual se cree que atrae las heladas y la sequía, es utilizado en el periodo seco, mientras que las guitarrillas capaces de atraer la lluvia e impedir las heladas y el granizo (Stobart, 1991), son empleadas durante el periodo de lluvias. Estos instrumentos de cuerda, de uso más individual, se hallan vinculados a la juventud, al amor y al canto.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

PINKILLOS

(Temas: 2₁, 4₁)

Los pinkillos son flautas de pico -conocidas también con el nombre de flauta o flawato- con seis agujeros principales de digitación, alineados en la cara frontal. Sólo en los casos de pinkillos machus, de gran tamaño, el sexto orificio queda ubicado un poco hacia un lado para facilitar la digitación.

Aunque en algunos casos puede emplearse como instrumento solista ligado al cortejo amoroso (como las



En algunas comunidades, en el lugar de este pequeño tubito de cañahueca, y por tener mayor comodidad para la ejecución, se utiliza una manguera plástica de más o menos un metro de longitud (ver figura).

Para lograr una mejor sonoridad, los campesinos acostumbran realizar una serie de agujeros redondos o cuadrados en la parte inferior del instrumento, hasta conseguir el mejor "tono". Esto le da al pinkillo una mayor amplitud cromática, en tanto el sonido producido

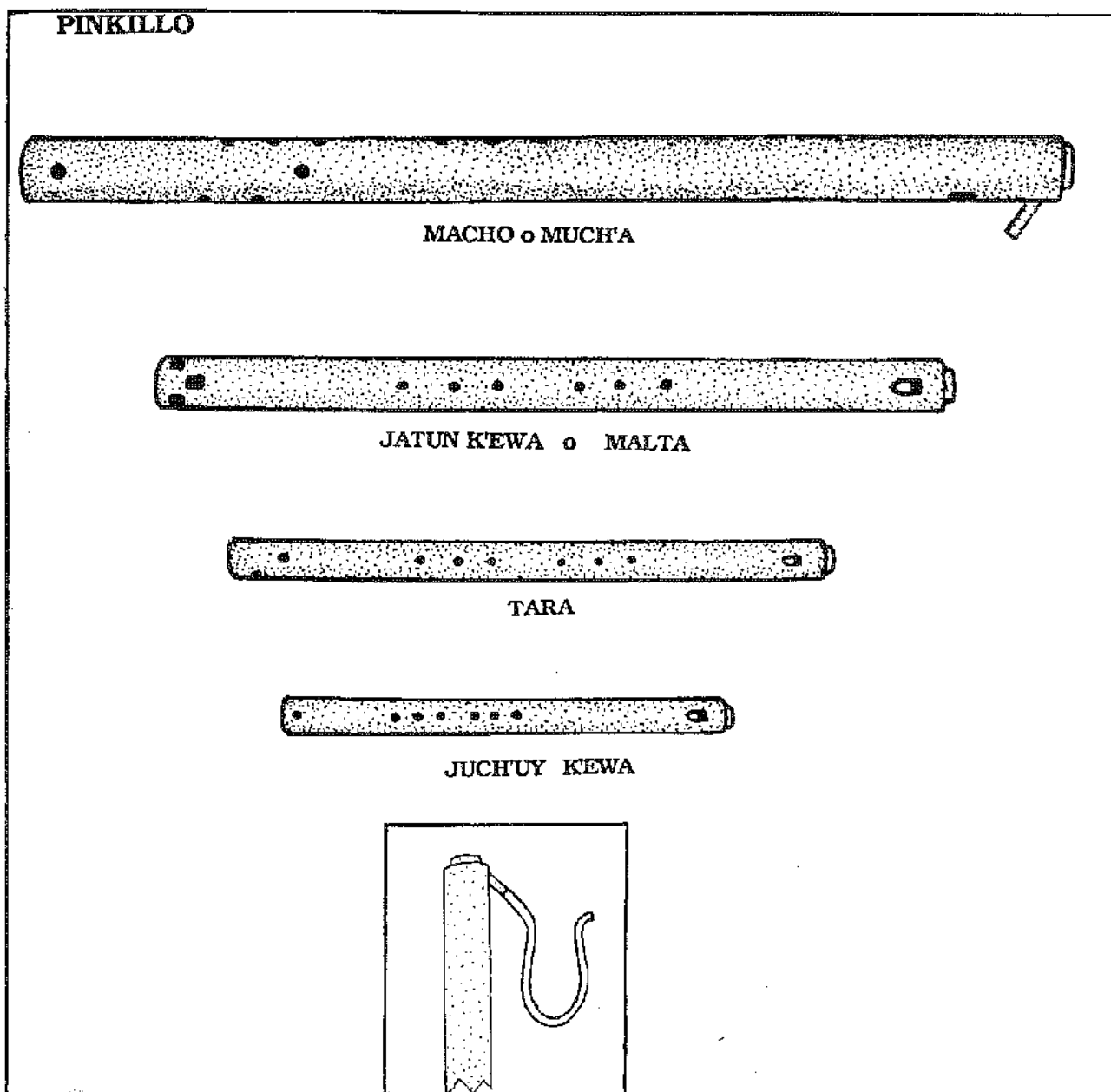
da también sus armónicos (8va. y 5ta.).

Los campesinos del norte de Potosí tocan el pinkillo de manera similar a las flautas de pan, es decir mediante la técnica "dialogada". En tal sentido, el perfil melódico será construido con la combinación alternada de los sonidos producidos por los distintos tamaños de instrumentos, es decir que aunque un instrumento posee todo el registro de escala, sólo será tocado en determinadas notas, complementándose las demás con los otros instrumentos de la tropa.

guitarrillas o el charango), generalmente se lo toca en tropas compuestas de varios tamaños. Normalmente las tropas se componen de cuatro tamaños - el machu o much'a, el jatun k'ewa o malta, el tara y el juch'uy k'ewa- y sólo en forma excepcional incluyen un quinto tamaño: el tarita. Las medidas de cada uno de estos tamaños no están totalmente normalizadas, pudiendo oscilar el machu o much'a entre los 105 y 130 cms.; el jatun k'ewa o malta entre los 70 y 80 cms.; el tara entre los 40 y 50 cms.; el juch'uy k'ewa entre los 33 y los 40 cms., y el tarita alrededor de los 30 cms. Sin embargo, las cuatro medidas principales de las tropas, parecen tender a la siguiente relación entre sus tamaños:

Machu o much'a	1
Jatun K'ewa o malta	3/5
Tara	1/2
Juch'uy k'ewa	1/4

Los pinkillos machus, en la parte posterior, llevan un pequeño tubo por el que se sopla, por lo que el canal de insuflación y la ventana por la que corta el aire quedan también detrás. En los demás instrumentos, el canal de insuflación y la ventana son frontales.



Dada la asociación de los pinkillos con los muertos y las almas, una de sus principales características musicales es que tiene que "llorar bien" y acompañar de esta manera el dolor de los humanos. Para producir este efecto, además de realizar una serie de aperturas en la parte basal, los campesinos introducen en el interior del instrumento largas varillas llamadas "ch'unchulas", que ayudan a lograr mayores matices.

Para su fabricación se utilizan maderas duras como el sawco, turumi y la balsa, cuya característica común es tener una médula esponjosa que puede ser fácilmente raspada o quemada para ahuecar el tubo (Stobart, 1991). La fabricación de pinkillos, tradicionalmente, correspondió a los valles norte potosinos donde abunda la madera. Sin embargo, en la actualidad, estos también pueden ser adquiridos en ferias regionales como la de Llallagua.

JULA JULA

(Temas: 2₂, 3₂, 5₂, 6₂)

La jula jula, conocida también como **sugusu** o **waucu**, es una flauta de pan sin tubos secundarios, con bisel las grandes y sin bisel las más pequeñas. Su técnica de ejecución es alternada (hoquetus).

Está formada por dos instrumentos complementarios: **guía**, también conocido como **sanja** o **ira**, formado por una hilera de 4 tubos y el **arca**, por una hilera de 3 tubos.

La jula jula se toca en grandes tropas comunales en las que integran cinco tamaños del mismo instrumento, cuyos nombres y dimensiones exactas

varían de un lugar a otro. Los distintos tamaños están afinados por octavas, de tal forma que cada instrumento constituye la mitad teórica del otro.

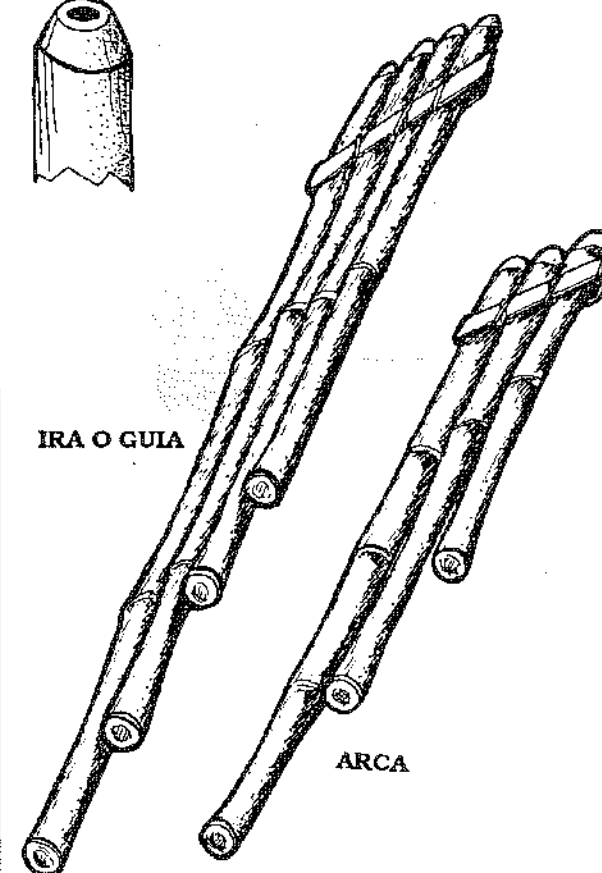
NOMENCLATURA DE LOS CINCO TAMAÑOS DE JULA JULAS

Cantón Viluyo Prov. P. Dalence	Cantón Santiago Prov. Gral. Bilbao	Cantón Pichichua Macha Prov. Chayanta Potosí
Onuro	Potosí	
Machu Mala Likus Urbanistas Chilis	Machu Mali Likus Tijli Ch'ili	Guía o Thara Mali Tarke Likus Ch'ili o wizgo

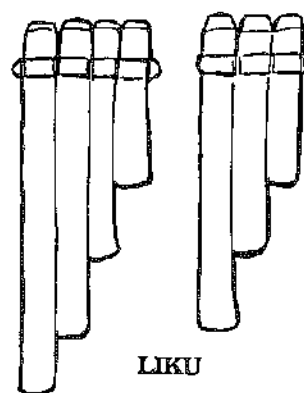
JULA - JULAS



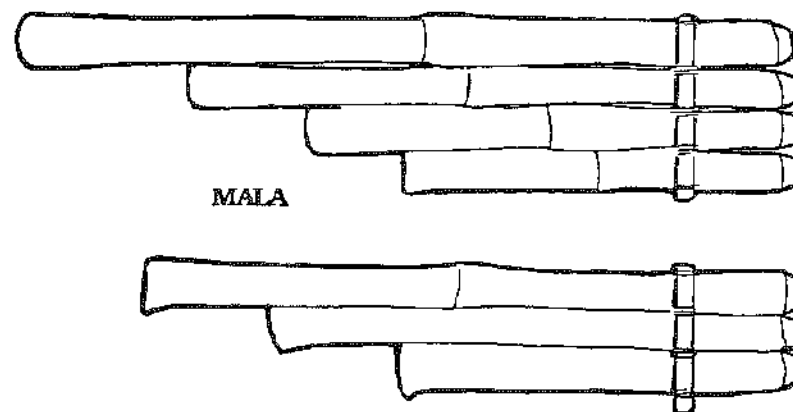
IRA O GUIA



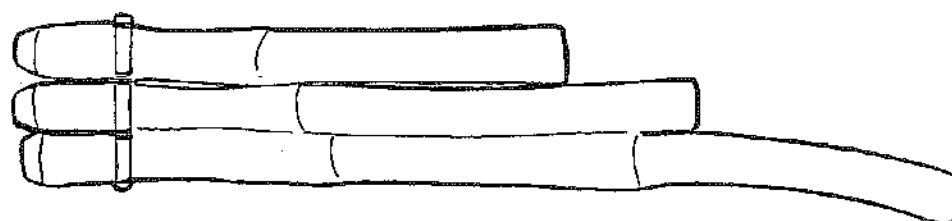
ARCA



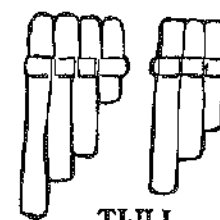
LIKU



MALA



MACHU



TIJLI



CHILI

Su período de utilización comprende la época seca y de cosecha durante el cual, en las distintas festividades, tropas de músicos tocadores van a enfrentarse en los "juegos" o peleas rituales (tinku) realizados en los pueblos. Allí, tropas de distintos ayllus, tanto de valles como de puna, se encuentran y, serpenteantes, se entrecruzan en la plaza. El enfrentamiento a nivel musical es parte de la medición de fuerzas que se da en la pelea. Las tropas van "a ganar para el tata", por lo cual tocan con gran fortaleza. La música de jula julas se caracteriza por el ritmo acompasado y guerrero, que marca el andar de los músicos que han de enfrentarse en la pelea.

Constituye así mismo una danza (**wayll**), interpretada por los mismos músicos, cuya coreografía varía de una zona a otra, aunque las características básicas son las mismas: círculos y serpenteos que son desarrollados en ciertos lugares y momentos. Cuando salen de la comunidad, en las "chirrisayas", y cuando llegan a los pueblos.

Cada año, los músicos de cada tropa de jula jula acompañarán todo el desarrollo festivo sólo con una melodía de wayli (temas: 22, y 52) y otra de "**copla**" (temas: 32, y 62).

Aunque la localización principal de este instrumento es el norte potosino, su área de expansión alcanza algunas provincias aledañas de Oruro, la sierra sur de Cochabamba, Arque Bolívar y Tapacari, coincidente con el espacio habitado por las etnias guerreras Charcas y Gara Gara.

PUTUTU (Temas: 21, 41)

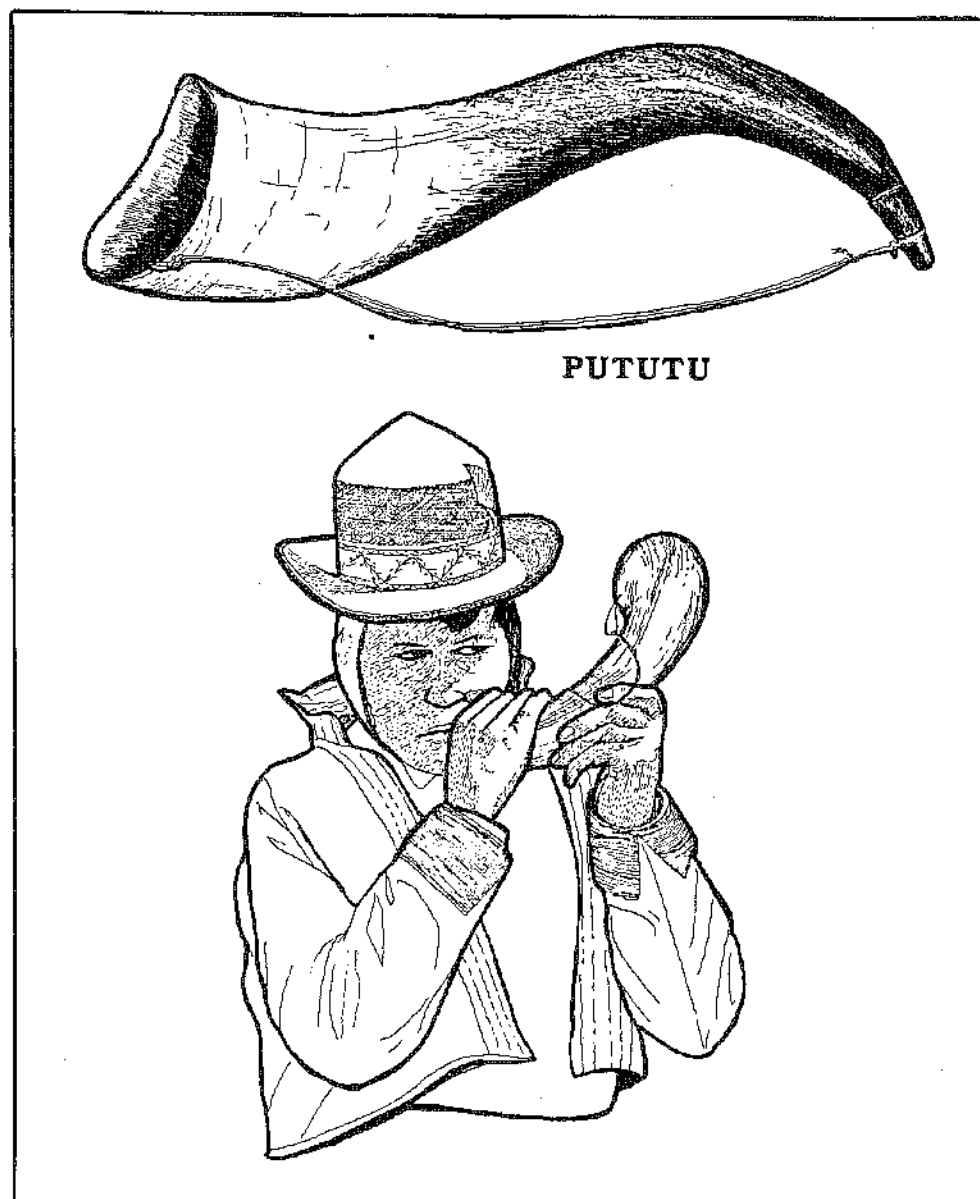
Hecho de cuerno de toro, es un instrumento utilizado en el período de lluvias como acompañante del pinkillo, especialmente durante la fiesta del Carnaval.

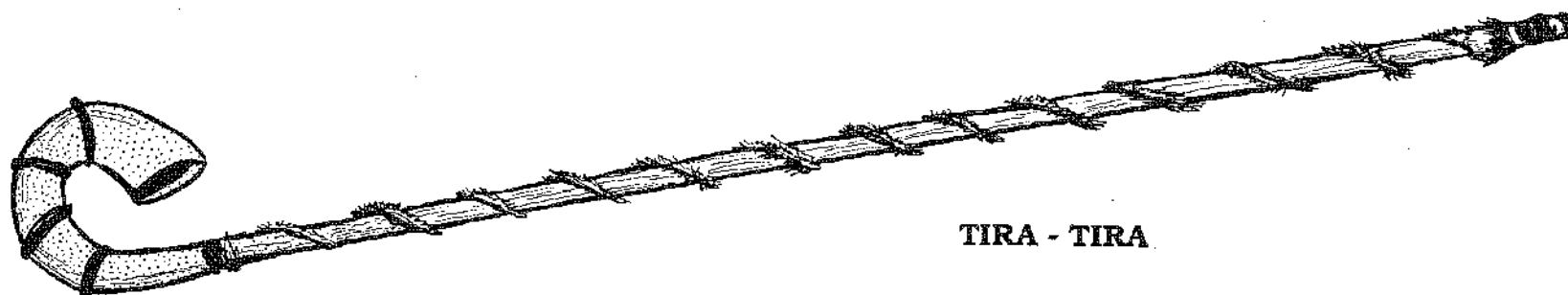
Actualmente, para darle mayor sonoridad al pututu, algunos músicos le añaden una manguera plástica al cuerno. En la comunidad de Chijmu por ejemplo, se toca un pututu llamado "cañón" (ver fig.), cuyo sonido, amplificado, puede ser oído desde una

gran distancia.

La funcionalidad del pututu, sin embargo, rebasa los límites musicales en tanto se lo utiliza también para convocar a reuniones comunarias, para anunciar la llegada de forasteros o personas extrañas a la comunidad, etc.

Su uso se remonta al período precolombino. Guamán Poma de Ayala, lo consigna como un instrumento utilizado por los chaskis o mensajeros. Con la República, su uso se generalizó entre los "postillones", quienes anunciaban con su sonar la llegada o salida de los pueblos o tambos acompañando a los viajeros (Paredes Candia, 1980).





TIRA - TIRA



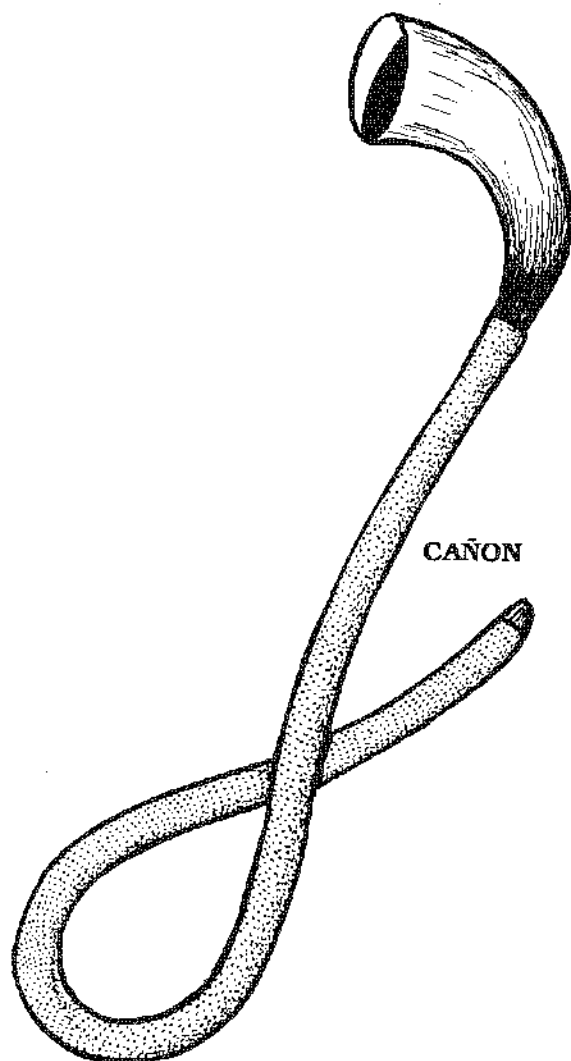
PUTUTU HECHO DE CUERNO DE CABRA

TIRA-TIRA

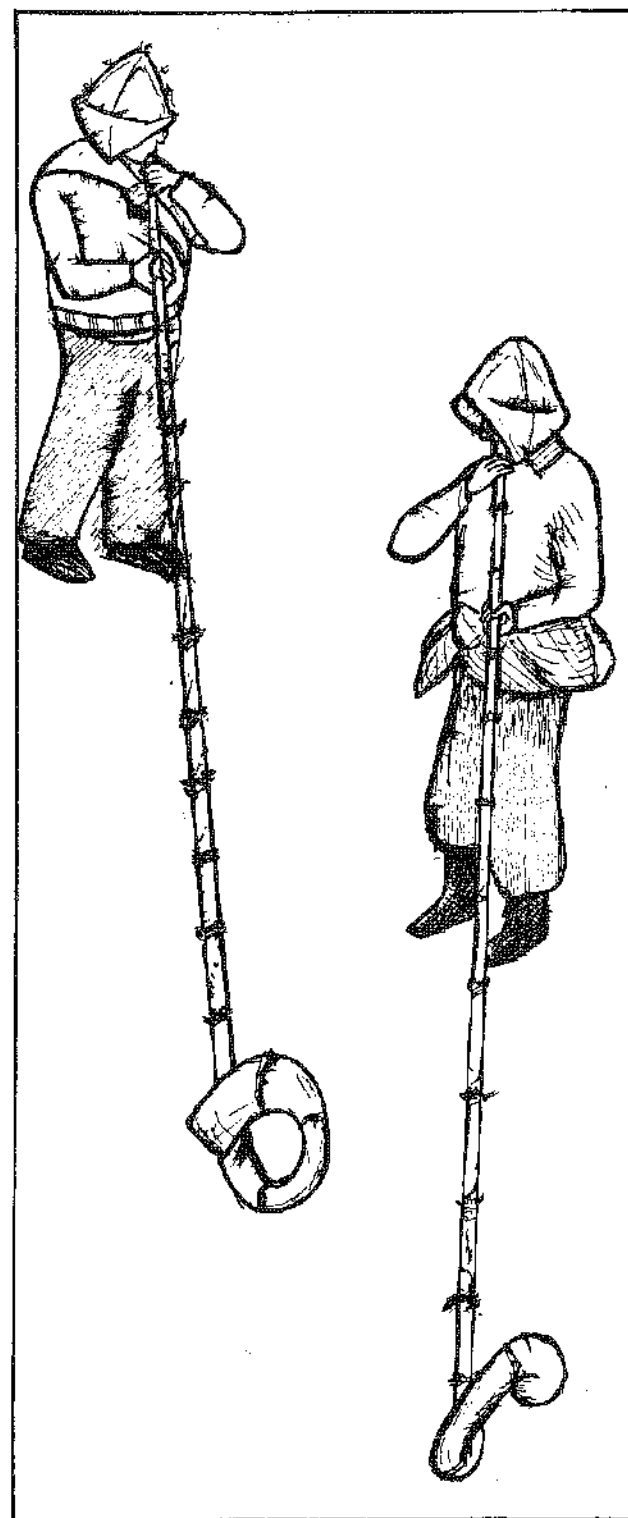
El pututu de Carnaval, llamado también tira tira (Zuasnabar, Presencia, 15-V-86), es un instrumento cuyo cuerpo está conformado de dos partes: la primera constituida por una caña larga, hueca, de unos 3 a 4 mts. de largo, reforzada casi en su integridad por una correa o varias tiras de cuero. En su parte delantera y acoplada a la vara, se halla una especie de cuerno, fabricado con pedazos de cuero de toro "soldados" con una resina resistente. Esta segunda, parte constituye el pabellón de resonancia.

La tira tira o pututu, es utilizada en algunas zonas del norte de Potosí para la fiesta de Carnaval.

Pertenece a la familia de las trompetas, por la técnica de producir sonido mediante la vibración de los labios. A diferencia de la caña tarijeña, que es ejecutada hacia arriba, la tira tira se toca apoyada en el suelo. Su sonido es ronco y grave.



CAÑON



PHULULU O PHULU - PUTUTU

(tema: 82)

El phululu o phulu pututu es una trompeta compuesta de dos cuerpos: una calabaza (mat'i), con un orificio en su parte frontal de unos 3 cms. de diámetro (y que constituye la caja de resonancia), a la que se acopla una pequeña cañahueca (sugusa), por donde se sopla, y que es amarrada a la calabaza con hilos de c'aitu.

El sonido del phululu es producido por el vibrar de los labios y tiene características grave y de trémolo.

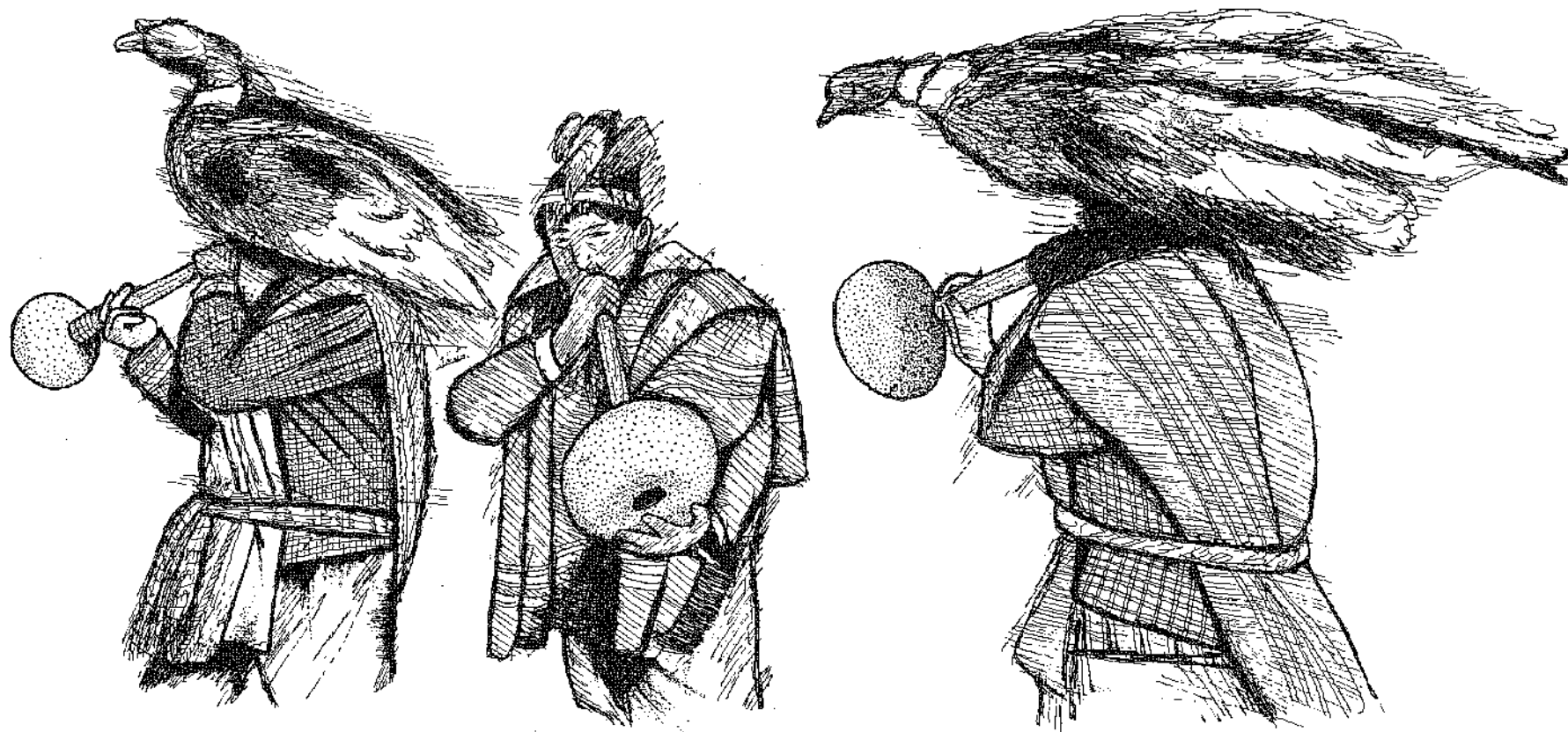
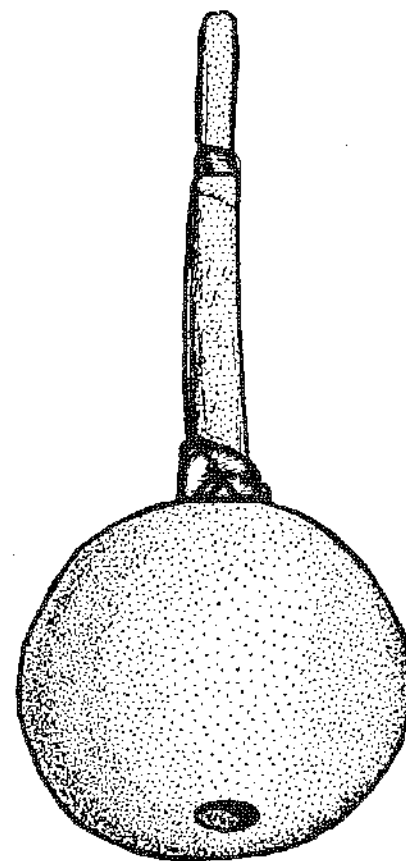
Este instrumento musical fue utilizado desde periodos pre-hispánicos. Bertonio, en su "Vocabulario" (1612), lo consigna con el nombre de matti

phusaña: "trompeta de calabaza: matti phusaña".

Actualmente, este instrumento ha alcanzado una gran área de expansión en los Andes bolivianos aunque, según los lugares, los materiales con los cuales se lo fabrica son variados, así como algunas otras características en cuanto al tamaño, periodo de utilización, etc.

El phulu pututu es utilizado en el norte potosino durante el período seco, frecuentemente integrado a las tropas de sicura. Su uso es ritual y restringido, siendo así que sólo puede ser tocado por el "tolqa" -yerno del alférez-, quien así mismo lleva como "honra y adorno" un cóndor ("cóndor chucu") disecado sobre su cabeza y espalda. El "tolqa", mientras toca, va brincando, picoteando y lanzando gritos: "cer ... cer ... cer". Este personaje, ejecutante del phululu, es acompañado por su esposa, quien va percutiendo una pequeña caja llamada jochana.

PHULU PUTUTU



EL SICU

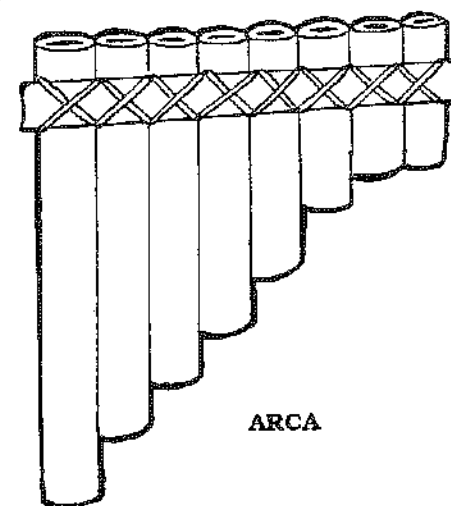
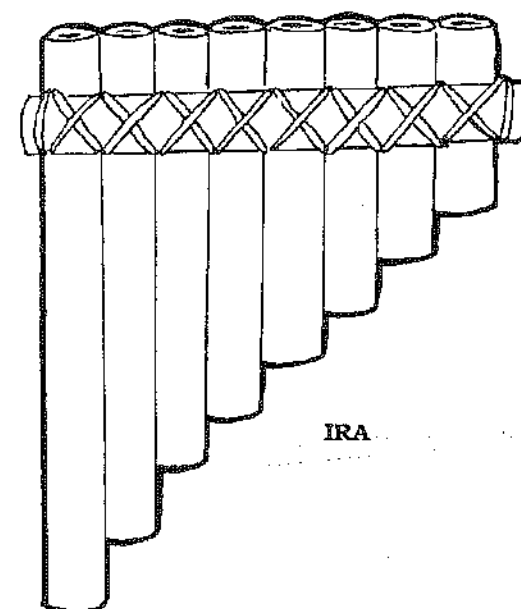
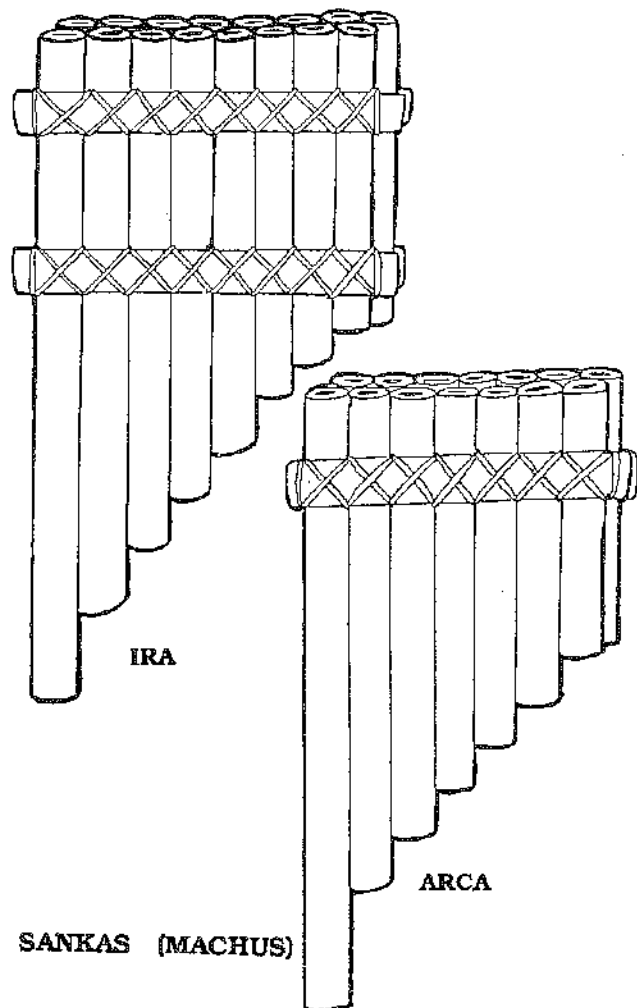
(Tema: 7₂)

El sicu es un instrumento ampliamente difundido en todo el espacio andino, desde períodos precoloniales. Bertonio (1612) ya la consigna en su "Vocabulario" como una flauta de pan con forma de "ala de órgano".

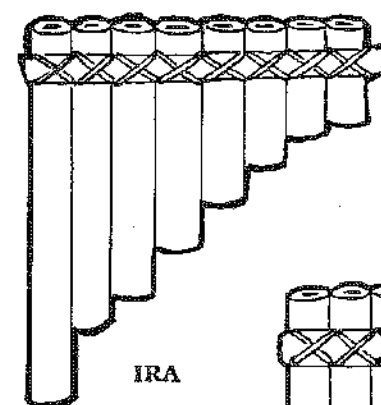
En la actualidad, se halla extendido en todo el altiplano (Mauricio Mamani, 1987), la sierra oeste y sur de Cochabamba, donde es también conocido con el nombre de **zampoña** y **lakita**, y la parte sur de Chuquisaca. En el Perú, su presencia es amplia (Mapa de instrumentos musicales del Perú; 1978), llegando su difusión por el otro extremo, hasta el norte argentino (Coluccio, 1981).

En el norte potosino, el sicu, en la actualidad, tiene una presencia cada vez más amplia. Al parecer, este instrumento está nuevamente comenzando a tener vigencia por influencia tanto del altiplano como de los valles, coincidiendo su época de expansión con los años posteriores a la Revolución Nacional de 1952.

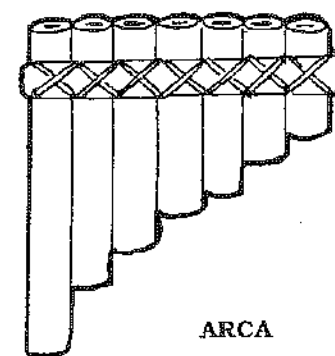
Aunque su utilización ha quedado inscrita dentro la lógica del calendario musical tradicional de la región, participando, como el resto de las flautas de pan, del periodo seco de cosechas, el carácter de sus tropas difiere de los instrumentos más tradicionales de la zona, como las julas julas o pinkillos, por tratarse de grupos "contratados" por los "Mayoras" (pasantes de música) de las fiestas.



CHAUPIS

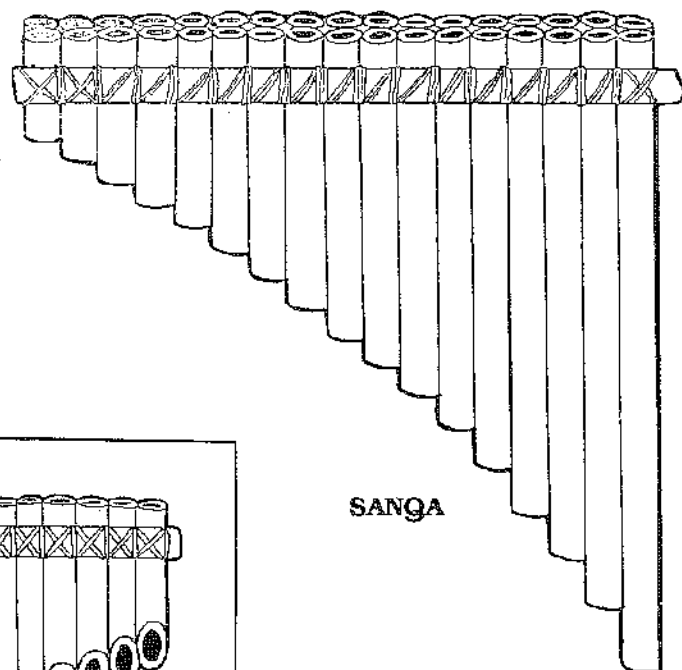


LIKUS

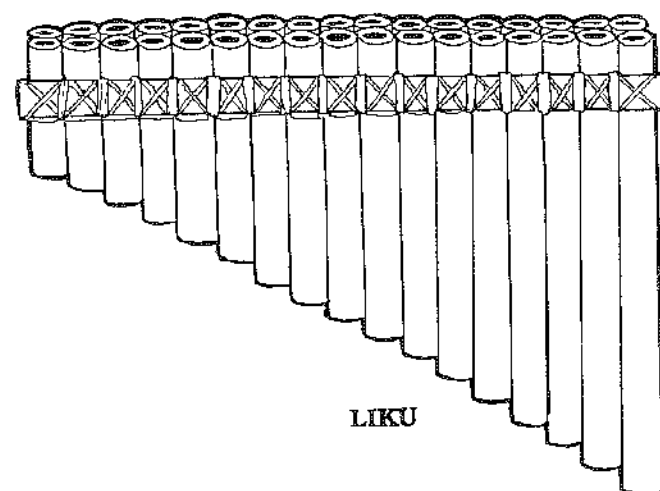


ARCA

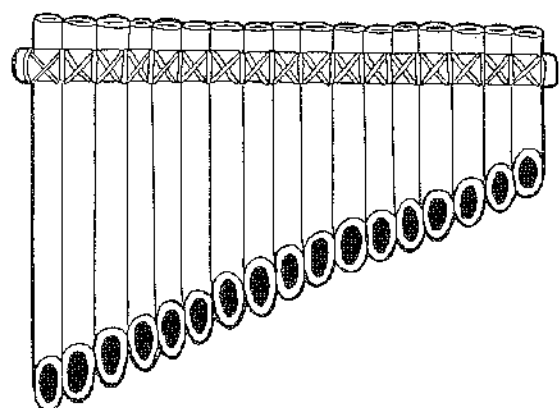
SICURA



SANQA



LIKU



REGUINTO

VISTA DORSAL: TUBOS ABIERTOS

El sicu está formado por cañahuecas atadas en forma de balsa. Consta de dos hileras de tubos, la segunda falsa, puesto que no se utiliza, ya que tiene abiertos los tubos en su parte basal.

Se lo encuentra en tropas de 2 o 3 tamaños de instrumentos: **sanqas**, **chaupis** y **likus**, siendo su técnica de ejecución el "diálogo", por lo cual cada instrumento está compuesto por un par complementario: el guía o ira, de 8 tubos en cada una de sus hileras y el arca de 7 tubos en cada hilera. Las tropas de sicu son acompañadas por un bombo y un pequeño tambor.

LA SICURA

(Tema: 8₂)

La sicura es una flauta de pan de doble hilera. La segunda fila, falsa, consta

de tubos abiertos en su parte basal, los cuales tienen un tamaño igual al de los tubos principales de ejecución.

Una tropa de sicura está formada por tres tamaños de instrumentos: sanqa, liku y requinto, aunque en algunos casos puede componerse simplemente de dos tamaños. Cada medida consta de 17 tubos en cada una de sus hileras.

Estas tropas son acompañadas por **wanqaras** o **cajas**, las cuales son percutidas por los mismos músicos, por lo cual éstos tocan a la vez los dos instrumentos.

De igual forma que el sicu, es un instrumento recientemente introducido en el norte de Potosí y se lo utiliza para alegrar las fiestas con su ritmo rápido y alegre o durante las Fiestas Patrias (día del Indio y 6 de agosto). Sin duda



constituye una influencia de los grupos del altiplano orureño.

Las tropas de sicuras son también contratadas por el "Mayora" para alegrar las fiestas.

CHARANGOS

(Temas: 1₂ y 4₂).

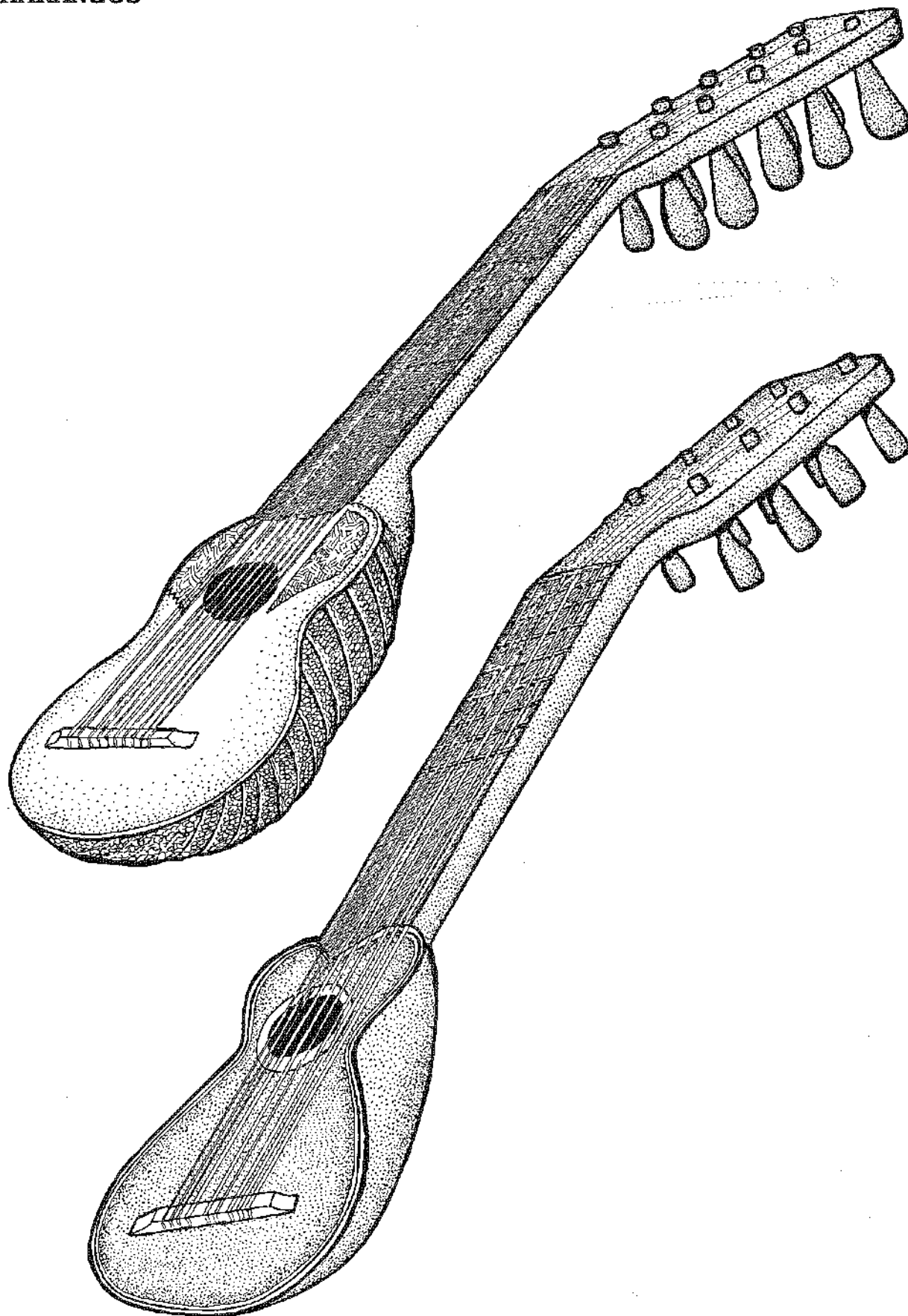
Resulta evidente, siguiendo fuentes iconográficas, que el charango, desde periodos tempranos de la colonia, tuvo una dispersión amplia. Las portadas esculpidas con sirenas tocando charango en los templos coloniales, desde Potosí hasta el sur del Perú, muestran su difusión.

En tal sentido, la dispersión del charango, en el período colonial, puede ser diseñada dentro los límites del antiguo "espacio económico peruano" (Sempat Assadourian; 1982). Es dentro este antiguo espacio, integrado por un mercado interno, del cual Potosí constituyó el eje, que el charango pudo recorrer las distintas rutas y circuitos indígenas de la colonia.

Este instrumento, derivado de la antigua vihuela de 5 coros de cuerdas, es actualmente utilizado tanto por poblaciones mestizas pueblerinas como por campesinos de los departamentos de Cochabamba, Chuquisaca y Potosí.

Entre los ayllus norte potosinos se utilizan diversos tipos de charangos, siendo los más difundidos los k'ullu charangos (charangos de tronco), que oscilan entre los 45 y 65 cms. de largo, y que generalmente constan de 8 trastes. Estos se caracterizan por tener su caja de resonancia de forma similar a

CHARANGOS



la caparazón de un armadillo, la cual es construída en una sóla pieza de madera, generalmente de álamo. (Stobart, 1991).

Tradicionalmente contaban con 10 clavijas de madera para formar sus cinco órdenes de cuerdas metálicas, sin embargo, en los últimos años, éstas tienden a reducirse en algunas zonas, pudiendo hallarse actualmente charangos con sólo 6 clavijas.

La afinación de sus cuerdas (temples) varía de acuerdo al momento de su utilización y regionalmente. Por ejemplo, en las actuales provincias Bilbao, Ibañez, Charcas y Bustillo (correspondientes a la antigua mitad Charca) se emplean los temples **natural**, **diablo**, **rosario**, **q'iwa**, y **diana**, mientras más al sur, en la región chaupirana de Macha, los temples **salaki** (febrero-marzo), **Cruz** (abril-mayo), **San Pedro** (junio), etc. son empleados en periodos precisos y en relación directa a festividades específicas (Ibid.).

La función musical de este instrumento está estrechamente ligada al canto. Más que como instrumento solista, se lo utiliza rasgueado como guía melódica y rítmica de las canciones.

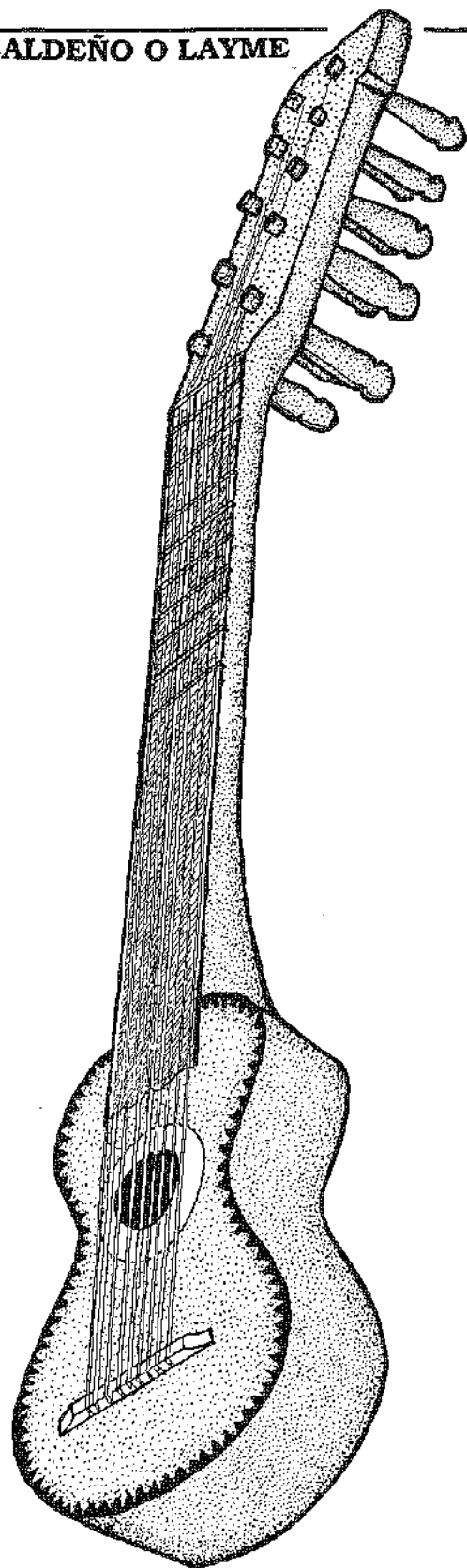
Si bien, tradicionalmente, su uso se restringía a la estación seca (pues se considera que atrae las heladas), actualmente, en muchas zonas, se lo utiliza durante todo el año. Es el caso de poblaciones del valle como Tambo K'asa, Añawani y Churitaca en donde, al no existir las guitarrillas, el charango es empleado también en el periodo de lluvias; o de Agomarca- Quesuvilque, Japojo, Chijmu y otras comunidades cercanas a los pueblos y minas, donde los charangos han pasado a formar conjuntos con las guitarrillas propias de la época de lluvias.

Sin embargo, el charango constituye un instrumento vinculado principalmente al canto y al amor. Su uso está circunscrito entre los campesinos jóvenes más que todo, por lo cual, durante las distintas festividades religiosas realizadas en este ciclo, se observa pequeños grupos o tropas de charangueros seguidos de imillas cantoras. Sin duda, esta vinculación amorosa es la más importante en el charango.

Teniendo una funcionalidad vital, la elección del charango y los aspectos mágicos que provienen de su uso serán fundamentales. Es así que un buen charango es aquel que "llora" ch'uita, tiene buena voz y, sobre todo, ayuda a la conquista. Así mismo, entre los campesinos de Macha, se considera que el charango de quirquincho es "celoso" durante el día y sólo podrá ser usado en la noche. También, habrá que tener cuidado que sea macho. Los que tienen estrías impares en el caparazón son machos, en cambio los que las tienen pares son hembras, ya que un charango fabricado con caparazón de quirquincho hembra, será también "celoso" y no permitirá conquistar el amor de una imilla. Las cuerdas reventarán, dará sonidos desafinados, etc. Tal función mágica y de atracción del charango, muestra la importancia de este instrumento en el ámbito campesino. Por esta razón, el saber tocar charango en la juventud constituye premisa vital en la vida de los campesinos.

En muchos lugares, para aumentar el poder de atracción del charango, éstos son serenados. Así mismo, no es raro observar que muchos campesinos introduzcan en la caja de resonancia una pequeña cola de cascabel (katari, animal del sereno) para aumentar el encanto de su música.

ANZALDEÑO O LAYME



El charango, al contrario de los demás instrumentos musicales de tropa, tiene propiedad individual. Su uso se halla vinculado a varios contextos y ocasiones. Durante el tinku, es acompañado de fuertes zapateos en los intervalos de la pelea. Como instrumento acompañante del canto de las imillas en las distintas fiestas, es empleado tanto en áreas mestizas (como los valles de Cochabamba y Chuquisaca), como en zonas más indígenas (norte de Potosí, alturas de Cochabamba, Altiplano sur). Como instrumento grupal, se lo encuentra en tropas de guitarrillas y de charangos.

Otro tipo de charango muy difundido en el espacio norte potosino es el **anzaldeño** o **layme**, el cordófono más pequeño empleado en la zona, cuyo largo oscila entre los 45 y 50 cms. Consta de 9 trastes y 5 órdenes de cuerdas metálicas, las cuales son afinadas muy tensamente para acompañar el tono agudo del canto de las imillas. De igual forma que las guitarrillas, se lo fabrica de madera laminada (generalmente mara), siendo su parte dorsal plana.

Tradicionalmente, se lo fabricaba exclusivamente en la zona de Anzaldo, en Cochabamba. En la actualidad, existen también otros centros de construcción de este instrumento como Q'ala Q'ala en la zona Layme (de ahí su otro nombre).

LAS GUITARRILLAS

(Temas: 1₁, 3₁, 5₁, 6₁, 9₂)

Bajo este nombre genérico, se conocen en el norte de Potosí a los cordófonos utilizados durante el periodo de lluvias, los cuales tienen una

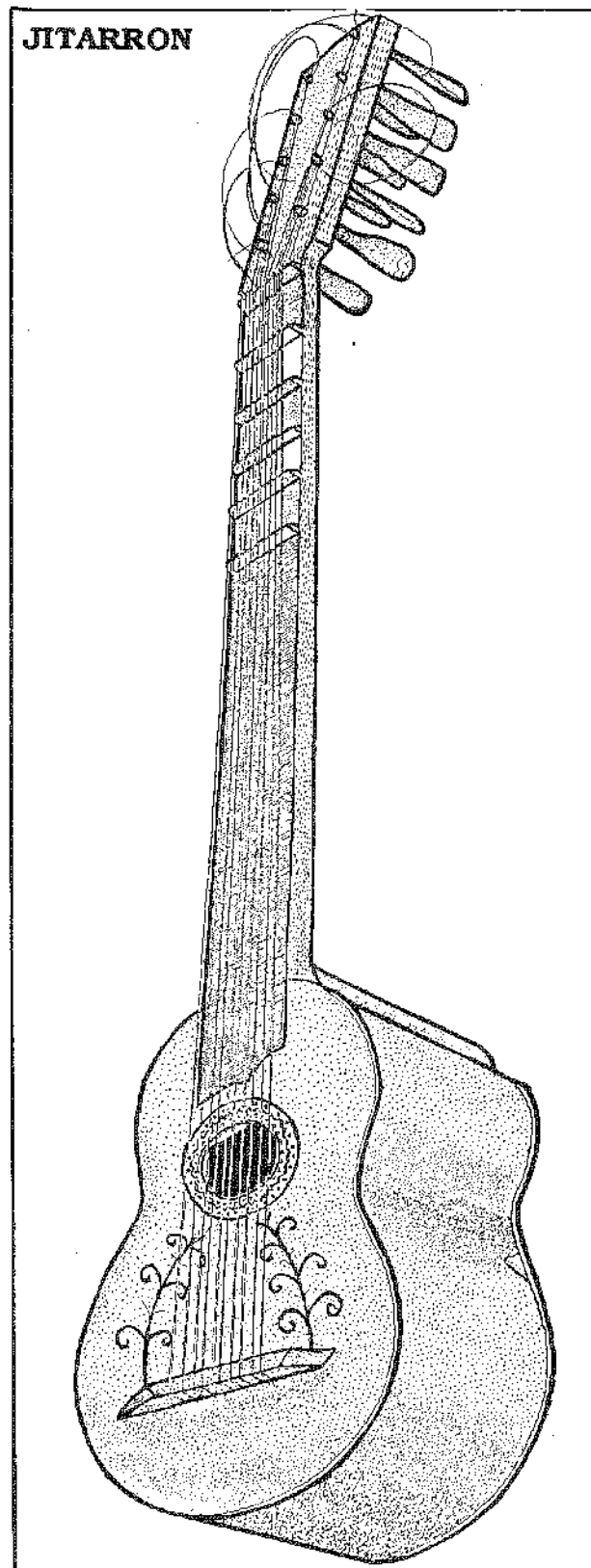
apariencia de guitarras rudimentarias, construidas de madera laminada. Estos se diferencian de la guitarra clásica por su menor tamaño (los mayores tienen una longitud de 87 cms.), por el número de trastes (generalmente 5), la mayor profundidad de su caja (hasta 10 cms.) y por contar con 5 órdenes de cuerdas.

Existen tres tipos principales, los cuales además de diferenciarse por sus características, se distinguen por su área de expansión. Coincidiendo con viejas fronteras étnicas, en el espacio de la antigua Federación Qara Qara (actuales Macha y Pocoata) se emplea la guitarrilla propiamente dicha (también es conocida como Chilin Chilin); mientras en el antiguo espacio Charcas (inmediaciones de los actuales centros mineros y antiguos pueblos de la provincia Bustillo, San Pedro de Buenavista en la provincia Charcas y Caripuyo en la provincia Ibañez) se emplean el **talachi** y el **Jitarrón** (este último conocido también como **khonkhota** o **ponputu**).

El talachi y el jitarrón, aunque se diferencian en varios aspectos, constituyen, a juicio de P. Lyebre (1990) una pareja complementaria. El primero, de construcción más rústica, pero más firme, con decorados sobrios en blanco y negro y sonido más potente por la predominancia de cuerda metálicas, representa el polo masculino de la oposición; mientras el jitarrón, construido de maderas más livianas y más frágil, cargado de decorados policromos y con un sonido débil por la predominancia de cuerdas nylon, constituye el polo femenino.

Entre los tres tipos principales de guitarrillas señalados, una de las principales diferencias está en las cuerdas: su número, material y

disposición. El jitarrón consta de un total de 7 cuerdas dispuestas de la siguiente manera, de abajo hacia arriba: I I II I II, todas ellas de nylon, excepto la prima que es metálica. En el talachi las cuerdas son 8 (II I II I II), siendo la 1a., 2a. y 4a. metálicas, y sólo



percutidas por los mismos ejecutantes de sicura. Cada músico sostiene en el brazo y la mano, la caja y la sicura, percutiendo la caja con la mano derecha.

El cuerpo de los wanqaras es generalmente de madera (y solo excepcionalmente de turril) y en ambos extremos está cubierto por dos membranas o parches de cuero de llama o cabra, tesados con correas de cuero en forma de Y o V. La caja es percutida por un mazo recubierto en uno de sus extremos por una especie de almohadilla adornada con hilos de lana de color.

JOCHANA

Pequeño instrumento de percusión que tiene la particularidad de ser tocado exclusivamente por mujeres. Lo toca la mujer del "tolqa" y acompaña el sonar del phululu o phulu pututu. De forma circular, tiene aproximadamente 7 a 10 cms. de diámetro. Se lo construye con cueros delgados de cabra o llama pelados. Sus dos parches son amarrados directamente. Sobrepuesto a los amarres, llevan un fino y delgado tejido.

Se lo porta en la mano izquierda, colgado de una pequeña correa que pasa hasta la muñeca, y se lo percute con una

baqueta cubierta en uno de sus extremos con lanas de colores.

En la actualidad, son pocas las zonas y las festividades en las cuales aparecen mujeres tocadoras de jochana. Aún más, la presencia de este instrumento musical, en tanto está relacionada con ciertos aspectos rituales y sociales, tiende a desaparecer. Sin embargo, en el período prehispánico y colonial temprano este tipo de participación femenina en la ejecución instrumental -hoy excepcional- fue difundida. Fue atribución femenina la ejecución de bombos y wanqaras en varios contextos rituales y festivos.

NOTAS

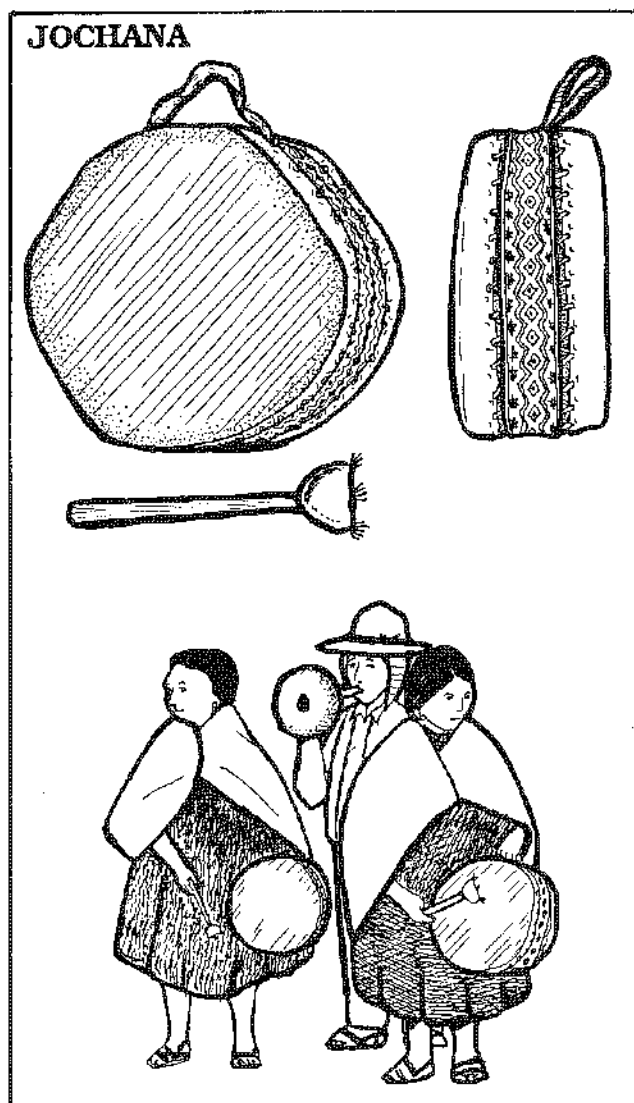
- 1) Esta macroidentidad es reconocida por grupo étnicos vecinos como los Jalq'a, colindantes con los Macha, quienes conocen como "llameros" al conjunto de los ayllus del norte de Potosí.
- 2) Extractado de "El proceso de creación musical", Walter Sánchez, 1988, en el Boletín N° 8 del Centro de Documentación de Música Boliviana.

3) Entrevista con René Pérez, Sacaca-Ayllu Qhollani, Víctor Siles, 28 de marzo de 1988. Archivo Centro de Documentación de Música Boliviana.

4) Ibid.

5) El trabajo referido al calendario musical y los instrumentos norte potosínos fueron publicado por Walter Sánchez en el boletín N° 12 del Centro de Documentación de Música Boliviana, 1989, bajo el título de "El Calendario Musical e instrumental".

6) Harris (1988).



ACTUALES AYLLUS EN EL NORTE DE POTOSÍ



Fuente: Harris, 1985: 315)

Frontera entre Ayllus

(M) (K) "islas" de valles (Macha y K'ulta)

(A) (K) "islas" de Puna (K'aracha y Aymaya)

■ zonas principales de hacienda

BIBLIOGRAFIA

ARCE, Silvia y MEDINACELLI, Ximena
1991 Charcas, Chayanta, Chayantaka: Territorialidad y Poder en el Norte de Potosí. La Paz.

BAUMAN, Max Peter
1980 Música Andina de Bolivia. Disco y folleto explicativo. Cochabamba, Centro Portales - Lauro.

BERTONIO, Ludovico
(1612) Vocabulario de la lengua aymara. Cochabamba, 1984 CERES- IFEA-MUSEF.

BOUYASSE-CASSAGNE, Térèse
1987 La Identidad Aymara. Aproximación histórica (Siglo XV, Siglo XVI). La Paz, Hisbol.

BOUYASSE-CASSAGNE, Térèse y HARRIS, Olivia
1987 "Pacha en torno al pensamiento andino". En: Tres Reflexiones sobre el pensamiento andino. La Paz, Hisbol.

CAPOCHE, Luis
1959 Relación General de la Villa Imperial de Potosí. Madrid, BAE.

CENDOC-MB: "Archivo cassettes norte de Potosí". Cochabamba, Centro Portales.

COLUCCIO, Félix
1981 Diccionario Folklórico Argentino. Buenos Aires, Edit. Plus Ultra.

FERNANDEZ, Roberto
1987 "Fiestas tradicionales aymaras". En: I Reunión Anual de Etnología. Tomo III. La Paz, Museo de Etnografía y Folklore.

HARRIS, Oliva y ALBO, Xavier
1984 Monteras y Guardatojos, Campesinos y Mineros en el Norte de Potosí. CIPCA, La Paz.

HARRIS, Olivia
1988 "Los muertos y los Diablos entre los Laymi de Bolivia". En: Revista Chungara N° 26-27. Chile, Universidad de Tarapacá.

1988 "Etnomúsica en el Norte de Potosí". En: Jayma Año VI. N° 26-27. La Paz.

INDICEP "El carnaval en las comunidades aymaras del departamento de Oruro". En: Boletín INDICEP.

INSTITUTO GEOGRAFICO MILITAR
1985 Atlas de Bolivia. España, Geomundo.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA
1978 Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú. Lima, Oficina de Música y Danza.

LYEVRE, Philippe
1990 "Les Guitarrillas du département de Potosí (Bolivia), Morphologie, utilisation et symbolique". En: Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines, Tome 19 N° 1 Lima.

MAMANI POCOATA, Mauricio
1987 "Los instrumentos musicales en los Andes Bolivianos". En: I Reunión Anual de Etnología, Tomo III. La Paz, Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

MENDOZA, Jaime
1978 El Macizo Boliviano. Ediciones Puerta del sol. La Paz.

MONTES, Fernando
1984 La máscara de piedra. La Paz. Editorial. Quipus.

PAREDES CANDIA, Antonio
1980 Folklore de Potosí. Potosí, Ediciones. ISLA.

PAREDES, Rigoberto M.
1970 El arte folklórico de Bolivia. La Paz. Ediciones. Camarlinghi.

PLATT, Tristán
1976 Espijos y maíz. Temas de la estructura simbólica andina. LA PAZ, CIPCA.

1978 "Mapas Coloniales de la Provincia Chayanta: dos visiones conflictivas de un mismo paisaje". En: Estudios Bolivianos en Homenaje a Gunar Mendoza. La Paz.

1981 "El papel del ayllu Andino en la reproducción del régimen mercantil simple en el Norte de Potosí". En: América Indígena. 4 vol. XII. México.

1982 Estado Boliviano y Ayllu Andino. Tierra y Tributo en el Norte de Potosí. Lima, IEP.

1986 Estado Tributario y Librecambio en Potosí (S.XIX), Mercado indígena, proyecto proteccionista y lucha de ideologías monetarias. La Paz, Hisbol.

1987 "Entre Ch'axwa y Muxa: Para una Historia del Pensamiento Político Aymara". En: Tres Reflexiones sobre el Pensamiento Andino. La Paz, Hisbol.

RASNAKE, Roger
1989 Los Kurakuna de Yura: Autoridad y Poder en un Pueblo Andino. La Paz, Hisbol.

REPUBLICA DE BOLIVIA
1977 Resultados provisionales. Departamento de Potosí. La Paz, Instituto Nacional de Estadística.

SAIGNES, Thierry
Las Etnias de Charcas frente al Sistema Colonial (Siglo XVIII).

SANCHEZ, Walter
1988 "El proceso de Creación Musical en el Norte de Potosí". Boletín N° 7 del Centro de Documentación de Música Boliviana. Cochabamba, Centro Portales.

1989 "El calendario musical e instrumental del Norte de Potosí". Boletín N° 12 del Centro de Documentación de Música Boliviana. Cochabamba, Centro Portales.

SEMPAT ASSADOURIAN, Carlos
1982 El sistema de la economía colonial. Mercado interno. Regiones y Espacio Económico. Lima IEP.

STOBART, Henry
1987 "Primeros datos sobre la música campesina del Norte de Potosí". En: Reunión anual de etnología. T. III. 81-96. La Paz, Museo de Etnografía y Folklore.

1991 "Monografía sobre la música campesina del Norte de Potosí". En: Guía de instrumentos Musicales de Bolivia. (En preparación). Cochabamba, Centro Portales.

1991 "Los Charangos del Norte de Potosí". Guía de instrumentos Musicales de Bolivia. (En preparación). Cochabamba, Centro Portales.

1991 "Los Pinkillos en el Norte de Potosí". En: Guía de instrumentos Musicales de Bolivia. (En preparación). Cochabamba, Centro Portales.

THOA, TALLER DE HISTORIA ORAL ANDINA
1987 Informe final del sondeo y evaluación del proyecto "Bolivia/25. Pto XII PRACA". La Paz.

ZUASNABAR, Angel
"La Tira Tira potosina". En: Periódico Presencia, 15-IV 86, La Paz.



MÚSICA AUTÓCTONA DEL NORTE DE POTOSÍ

CONTENIDO DEL DISCO



LADO 1

- 1.- **Ay! Francisca** (tonada carnaval)
4 jitarrones, 3 guitarrillas - 10 mujeres cantoras
Conjunto de Agomarka y Kisivillke. Cantón Ovejera, Prov. Ibañez
- 2.- **Carnaval Huayño**
Pinkillos: 1 machu, 3 t'aras, 1 k'ewa, 3 juch'uy k'was, 2 pututus.
3 mujeres cantoras.
Conjunto de Algarapí, cantón Campaya, prov. Chayanta
- 3.- **Agustinita** (tonada de carnaval)
1 jitarrón, 1 charango. 2 mujeres cantoras.
Conjunto de Llagueta, Cantón Llagueta, Prov. Bustillos
- 4.- **Todos Santos Huayño**
Pinkillos: 1 machu, 2 t'aras. 1 pututu
3 mujeres y 7 hombre cantores.
Conjunto de Churitaca, Cantón Acasio, prov. Bilbao.
- 5.- **Tonada cochabambinita** (carnaval)
2 jitarrones, 2 guitarrillas - 6 mujeres cantoras
Conjunto de Ch'iru K'asa, Cantón Cocarí, Prov. Charcas.
- 6.- **Waritay** (tonada de carnaval)
1 jitarrón, 1 charango. 2 mujeres cantoras.
Conjunto de Llagueta, Cantón Llagueta, Prov. Bustillos.

LADO 2

- 1.- **Huayño de Pascua**
1 anzaldeño. 5 hombres cantores
Conjunto de Churitaca, Cantón Acasio. Prov. Bilbao.
- 2.- **Wayli de Julia-Julas**
Julia-Julas: 4 machus, 4 mali, 6 likus, 6 orqo, 4 ch'ilis.
Conjunto de Agomarka y Kisivillke, Cantón Ovejera, Prov. Ibañez.
- 3.- **Copla de Julia - Julas**
Julia-Julas: 2 pares machus, 2 pares malis, 3 pares likus, 3 pares orqo, 4 ch'ilis.
Conjunto de Agomarka y Kisivillke, Cantón Ovejera, Prov. Ibañez.
- 4.- **Santiago Huayño**
1 charango. 2 mujeres y 3 hombres cantores.
Conjunto de Santiago, Cantón Santiago, Prov. Bilbao.
- 5.- **Devoción de Exaltación**
Julia-Julas: 1 par machus, 2 pares malis, 4 pares likus, 1 par ch'ilis.
Conjunto de Santiago, Cantón Santiago, Prov. Bilbao.
- 6.- **Copla de Julia-Julas**
Julia-Julas: 1 par machus, 2 pares malis, 4 pares likus, 1 par ch'ilis.
Conjunto de Santiago, Cantón Santiago, Prov. Bilbao.
- 7.- **Santiagueña**
Sikus: 1 par maltas, 1 par ch'ilis, 1 bombo, 1 tambor.
Conjunto de Santiago, Cantón Santiago, Prov. Bilbao
- 8.- **Verbenita**
Sicuras: 4 pares malta, 2 pares ch'ilis, 12 wankaras, 1 phulupututu.
Conjunto de Agomarka-Kisivillke, Cantón Ovejera, Prov. Ibañez.
- 9.- **Hiyawa de Carnaval**
2 guitarrillas. 4 mujeres y 5 hombres cantores
Conjunto de Añawani, Cantón Añawani, Prov. Charcas.