

M. RIGOBERTO PAREDES

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA



TALLERES GRAFICOS GAMARRA
LA PAZ — BOLIVIA
1949



BIBLIOTECA DIGITAL

TEXTOS SOBRE BOLIVIA

TEATRO, BIBLIOGRAFÍA, LITERATURA, AUTORES, SUS OBRAS Y LO ESCRITO
SOBRE LOS MISMOS, MASONERÍA BOLIVIANA

LITERATURA
AUTORES, SUS OBRAS Y TEXTOS QUE COMENTAN SUS LIBROS

FICHA DEL TEXTO

Número de identificación del texto en clasificación Bolivia: **5581**

Número del texto en clasificación por autores: **11765**

Título del libro: **El arte folklórico de Bolivia**

Autor (es): **M. Rigoberto Paredes**

Editor: **Talleres Gráficos Gamarra**

Derechos de autor: **Es propiedad del autor**

Año: **1949**

Ciudad y País: **La Paz - Bolivia**

Número total de páginas: **149**

Fuente: *Digitalizado por la Fundación*

Temática: **M. Rigoberto Paredes**

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Del mismo autor, en vías de publicarse:

POLITICA PARLAMENTARIA (cuarta edición).

MITOS, SUPERSTICIONES Y SUPERVIVENCIAS POPULARES DE BOLIVIA (tercera edición).

LA ALTIPLANICIE, —primera parte: Anotaciones etnográficas, geográficas y sociales; segunda parte: Monografías de varias Provincias Paceñas.

ENSAYOS BIOGRAFICOS. — Tupac Katari, Juan Cordero, Manuel de la Cruz Méndez, José Rosendo Gutiérrez, Mariano Melgarejo, Daniel Salamañca, Hernando Siles, Germán Busch.

RELACIONES HISTORICAS. — El Kollasuyu; Régimen Colonial en la Audiencia de Charcas; Matanzas de 1814; La Conspiración del Crl. Castro y la expedición de don Juan Ramírez; Las represalias de Ricafort; La Republicueta de Larecacha; el Grl. José Ballivián antes de Ingavi; Ballivián y Belzú; Belzu y don Pedro José Iturri; Datos sobre el Arte Tipográfico; El Gobierno de Saavedra.

M. RIGOBERTO PAREDES

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

SEGUNDA EDICION
corregida y aumentada

Publicación de obras de
Sociología y Derecho, di-
rigidas y distribuidas por
HERNEN PAREDES CANDIA

Es propiedad del autor. Derechos
reservados conforme a Ley.
Copyright by author.

Impreso y hecho en Bolivia
Printed and made in Bolivia

TALLERES GRAFICOS A. GAMARRA, CALLE YANACOCCHA 612. — LA PAZ

ADVERTENCIA

La primera edición de esta obra se hizo con el título de "El arte en la Altiplanicie". Al presente, habiéndola ampliado completamente con nuevos capítulos, comprendiendo el folklore de los demás departamentos de Bolivia, nos ha parecido que ese título ya no le corresponde, por lo que damos a luz esta segunda edición, con el que lleva en su portada.

Hemos investigado, recogido cuanto dato pudiera interesar a los que se dedican a investigar las diferentes manifestaciones que tuvieron nuestros antepasados en sus costumbres relacionadas con los bailes, música y poesía callejera y en las que las nuevas generaciones aún conservan y practican, para que tanto aquellas como éstas, no sean olvidadas y borradas por la acción del tiempo que todo lo destruye y hace desaparecer, sobre todo, por la nueva manera de ser de las actuales sociedades que aman lo exótico y detestan, o por lo menos repugnan lo vernacular, no contribuya a esa su desaparición.

Tal es el propósito que nos ha animado para efectuar esta nueva publicación.

EL AUTOR.

COREOGRAFIA INDIGENA ORIGINARIA

CAPITULO PRIMERO

I.— Consideraciones generales y división de los bailes. II.— Los bailes originarios, descripción de cada uno de ellos. III.— Bailes de procedencia española. IV.— Bailes importados por los negros. V.— Concurso folklórico vernacular convocado por la Alcaldía Municipal.

I

La pasión por el baile es muy pronunciada entre los indios, bailan cuando se alegran como cuando tienen penas, por propia voluntad, o por mandato de sus autoridades. "Cuando los españoles entraron por primera vez en América", dice Robertson, "se asombraron a la vista del sumo placer de los naturales por la danza, y vieron con admiración un pueblo, casi siempre frío e inanimado, manifestar una actividad extraordinaria, siempre que se trataba de esta su diversión favorita. Es verdad que la danza entre ellos no debe llamarse una diversión, sino una ocupación seria e importante que se mezcla en toda clase de circunstancias de la vida pública y privada". (1).

"Eran tan dados a sus **taquis**, que así llamaban (en quechua) a sus bailes y cantares", afirma por su parte el P. Cobo, "que con ellos y con beber su vino o chicha celebraban así los sucesos alegres como los tristes y lúgubres" (2). En efecto, en cualquier estado de ánimo en que se encuentre el indio nunca rehusa bailar, y los

(1). — Historia de América, escrita en inglés por William Robertson, traducida al español por Bernardino de Amati etx., Tomo II, Burdeos 1827, pág. 193.

(2). — Historia del Nuevo Mundo por el P. Bernabé Cobo, etc. Tomo IV, Sevilla 1893. Pág. 231.

preparativos que con ese objeto hace para celebrar sus fiestas son tales que consumen los ahorros que tienen y aún los dineros ajenos que se prestan. Toman parte en el baile o **tokko**, como se dice en aymara, los viejos y jóvenes, no constituye la edad un obstáculo para ello.

Actualmente se puede clasificar la danza indígena en tres órdenes: 1º originaria; 2º introducida o impuesta por los españoles, y 3º, importada por los negros.

II

Las propiamente originarias se distinguen y resaltan a primera vista, por empleo de plumas y cueros de animales en el indumento del baile. Las danzas que quedan son las siguientes: **kachua**, **cintakaniris**, **sicuris**, **choqquelas**, **chiriguamos**, **pallapallas**, **qqenaqqenas**, **lichihuayus**, **chunchus**, **callahuayas**, **llameros**, **huitiquis**, **liphis**, **cañeros**, **cullahuas**, **tarkafucus**, **Salquis**, **Pacpacu**, **Tairari**, etc., las cuales modificadas en parte algunas, y poco ejercitadas otras, se han resistido a desaparecer confundidas en la vorágine de los tiempos y recién parece que tratan de extinguirlas mediante ordenanzas municipales que hagan onerosa su representación o las prohiban realizarse.

La **Kachua** fué la danza del amor. La ejecutaba la juventud soltera de ambos sexos, formando una gran rueda de personas que giraban de uno a otro lado, en la cual cada varón seguido por la moza con quien mantenía relaciones amorosas, al verificarse los rápidos y generales movimientos de la rueda, bailaba a su vez con ella, agarrándola, algunos momentos, de la mano y otros enganchándola del brazo, y haciéndola dar vueltas aisladas, pero sin desprenderse del círculo común ni alterar su orden. Las parejas se soltaban de las manos, sólo cuando marchaban enfiladas, zapateando y serpenteando por calles y plazas o cuando jaleaban entusiastas.

En la **kachua**, la mujer que se enamoraba de un hombre se ponía a danzar tras él, y cuando éste consentía en tenerla por compañera de baile, los concurrentes a la fiesta se adelantaban a considerarla como a su próxima manceba, porque era seguro que aquella no tardaría mucho tiempo en hallarse reducida a tal condición. Si por el contrario, el hombre perseguía a la joven esforzándose para bailar con ella y conseguía su objeto, el resultado era el mismo. Los varones entonaban cantos de amor durante el baile, los que eran contestados por las mozas apenas callaban, con otros análogos. "El baile llamado **Káchua** es muy principal", dice el P. Cobo, "y no lo hacían antiguamente sino en fiestas muy grandes" (1). En el período colonial esta danza, un tanto desnaturalizada de su carácter pri-

(1). — Historia del Nuevo Mundo, etc. Tomo IV, pág. 231.

mitivo, fué muy usada por los pobladores blancos y mestizos del Virreynato de Lima (1).

El Padre Cobo atribuye a Tupac Inca Yupanqui, el haberla inventado con motivo de que los indios de Carangas, Paria, Cochabamba y Amparaes, se asilaron en los valles de Oroncota, donde hallaron una fortaleza inexpugnable y allí resolvieron defenderse. "Mandó (el inca) que le dibujaren la fortaleza", dice, "con la disposición que tenía; hiciéronla así, y echó de ver que la Peña que la ceña hacia un resquicio o portillo y considerando que por allí se podría entrar, no embargante que en aquella parte tenían los contrarios sus centinelas, ordenó que luego frente al portillo hicieren un pueblo y pusieren en él alguna gente de guerra; lo cual concluído con extraordinaria brevedad, mandó que hombres y mujeres se juntaren todas las noches a cantar y bailar, y que cuantos entraren en el baile pudieren libremente escoger las mujeres que quisieren y que también las mujeres gozaren de la misma licencia en escojer hombres a su gusto; de manera que con toda libertad pudiesen darse a sus deleites carnales, sin que nadie se lo estorbase, (esta manera de baile inventó entonces el Inca, al cual llamaban los indios **Kachua**, y usaron después durante su gentilidad). En cumplimiento del mandato real, salían todas las noches hombres y mujeres a hacer estos bailes a vista de los enemigos, y pasados en ellos no muchos días las mujeres instruídas por el Inca, comenzaron a llamar a los guardas y centinelas del fuerte con cantares y requiebros, convidándoles a que bajaren y gozaren de aquel bien que para todos era común y permitido. A pocos lances, los rindieron y obligaron a que bajaren de su atalaya y entrasen en el baile; con que dieron lugar a que diez mil soldados del Inca, que estaban en celada, entraren al fuerte y los ganasen con prisión de cuantos en él se había encastillado". (2).

Conservando la misma rueda que en la **Kachua** acostumbran los indios callahuayas de Charasani, Curva, y Chullina, colocar un palo en el centro de la rueda, en cuya cúspide atan multitud de cintas de diversos colores que caen al alcance de las manos. En este baile, probablemente importado por estos indios andariegos de algún otro centro extraño, cada persona agarra un extremo de la cinta, y cuando todos los danzantes tienen la suya, comienza el baile, consistente en dar vueltas y revueltas al rededor del palo, formando una especie de contradanza. Los hombres cantan como en la **Kachua**, coplas en kechua o aymara, respondiéndoles las mujeres con algún ritornelo amoroso, y así se divierten hasta rayar el alba. Mientras los danzantes trenzan y destrenzan las cintas con rara habilidad y maestría, se dirigen galanterías, se dan de pelliscos o hacen sus compromisos eróticos. El indio no acostumbra besar a su amada, o me-

(1). — Ibid. — Tomo III, Sevilla 1892. Pág. 171.

(2). — Historia del Nuevo Mundo, etc. Tomo III, Sevilla 1892. Pág. 17.

jor dicho no emplea el beso, como manifestación amorosa. En los momentos de apasionamiento agarra de las sienes con la palma de las manos y le frota la frente consecutivas veces con su barbilla. Esta caricia que remplaza al beso la llama **musu**, y el acto de ejecutarla, **musuraña** y le produce, acaso mayor deleite que un ósculo de amor. Entre los aborígenes el beso tiene otra aplicación; lo emplean comúnmente para reverenciar a sus deidades religiosas o en señal de respeto a una autoridad o persona de valer. En estos casos besan la peña de las eligies o las manos y piés de los individuos a quienes tratan de expresar su mucha consideración.

Los instrumentos más usados en ambos bailes, son flautas y tambores tocados sólo a ratos, porque más se rigen en sus movimientos coreográficos por el canto.

Los **Sicuris**, o sopladores de zampoña son de tres clases: los **suri-sicuris**, los **laquitas** y los **sullka-sicuris** o yungueños. Los primeros llevan enormes plumeros sobre la cabeza en forma de paraguas adornados el centro con plumas de colores. Visten pollerines de género blanco almidonado y planchado; sobre las espaldas les cubre diagonalmente un paño blanco. Algunos, particularmente los principales llevan colgados del cuello a manera de una estola, fajas matizadas de colores. Componen la tropa íntegra catorce bailarines; que tocan tres clases de zampoñas de distintos tamaños. Al centro de la rueda suele bailar un indio disfrazado de viejo, con el nombre de **Achachi-kumu**, otro de mujer y otro de agricultor con un torito de yeso o de cuero retobado en la mano. En ciertos momentos el hombre que desempeña el papel de agricultor simula arar con su toro, la que hace de mujer derrama la semilla y los dos **kusillos** o bufones roban la semilla y el viejo los castiga. La música es variada e indudablemente la mejor y más armoniosa que poseen los indios.

Los **laquitas** llevan sombreros adornados de plumas, paños de colores sobre la espalda y tocan cuatro clases de zampoñas de gran tamaño de una sola fila. Son de número indefinido y los preside un hombre que conduce sobre la cabeza un cóndor disecado con las alas extendidas que las agitan, su música es entusiasta.

Los **Sulka sicuris** o yungueños visten ponchos vistosos y su mejor traje, tocan zampoñas de una sola fila de ocho flautas, y cajas pequeñas en forma de tambores; su música es alegre de ritmo vivo y enérgico. En estas danzas particularmente los **suri-sicuris**, las mujeres que no faltan, se presentan en talles vestidas de chaquetillas de merino de colores y polleras de castilla, la cabeza con cintas y chaquiras, y en la mano derecha un pañuelo que se agitan a menudo. El papel de las mujeres, se reduce a ir bailando enfiladas a la cabeza del grupo o hacer ruedas en el centro. En los momentos de mayor entusiasmo o el último día de la fiesta, los hombres acostumbra cambiar de improviso de dirección durante el baile y dejar a las mujeres danzando solas y aisladas; éstas por no verse en ta-

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

les lances, que causan hilaridad a los concurrentes, y las representan como bisoñas, cuidan mucho en evitarlos, no desprendiendo la vista de los pies de los bailarines. Esta costumbre la llaman **chillupaqui**, ruptura de paja.

Casi siempre preside a la comparsa de los **Sicuris** uno de los personajes descritos que ocupa el centro y allí baila con libertad, juntamente con las mujeres, cuando el grupo está en corro o marcha por delante si éste está en rigle. En las comparsas en que falta tal actor le reemplaza otro indio con traje carnavalesco, que toca una corneta y se halla armado de un sable viejo o de algún otro objeto que le sirve de insignia, le llaman **Michi-achachi**.

El número de mujeres que hacen parte de estos bailes varía según los casos, de tres a ocho. La condición que se les exige es que sepan recitar cantares y loas en verso, para que en momentos determinados luzcan su habilidad acompañadas con la música de las zampoñas. Hay veces que sólo bailan hombres, lo cual es raro y de poco efecto.

La música de los **sicuris** llamada **ayarichi** es la mejor que poseen los naturales, tanto por sus notas variadas, como por su armoniosa ejecución.

En el cantón Italaque, de la antigua provincia de Muñecas, se encuentran los mejores músicos de ese orden. En aquel pueblo no se concretan a producir aires nacionales, favorecidos los indios por un oído fino y cierto talento musical, ejecutan canciones y valsés extranjeros con mucho acierto. En sus fiestas principales se reúnen varias tropas de **sicuris** en un lugar determinado y en competencia soplan sus instrumentos, produciendo en los expectadores una grata impresión; entonces, se asemejan a un concierto de bandas de música.

Los **choqquelas** llevan un cuero curtido de vicuña sobre la espalda, adornado las extremidades con horlas de colores y pedazos de cintas. Visten pollerines de lienzo blanco, almidonados y encarrujados; la copa de los sombreros está rodeado de plumas, unas veces blancas y otras rosadas. Dos o tres danzantes llevan colgados de las manos zorros y vicuñas disecadas, los cuales hacen representar en los intermedios, como si se persiguieran y estuvieran luchando; otras veces llevan los **kucillos**, el uno un zorro y el otro una asta y un cordel. En cierto momento las indias jóvenes rodean a estos actores, les dirigen cantando multitud de palabras burlescas e irónicas tales como las siguientes. ¿Por qué zorro tu nariz está sucia y escaldada? (**¿Kunalayacuraqui nasamaja kkanacalli tuilay?**).

El Kusillo que lleva el zorro contesta:

Oliendo a esta oveja, besando a aquella oveja, mi nariz se ha escaldado joven (**taca higuja mucahui, caya tajuija amppatajui nasajaja kkanacalli imillay?**). Y trata el Kusillo de besar y acariciar a las jóvenes.

Concluyen ahorcando al zorro en medio del bullicio y alegría de los concurrentes.

Todos los bailarines del grupo tocan la **qquena** y uno o dos el tambor. La música es chillona y de notas repetidas hasta el fastidio. Los choquelas cambian de nombres según los pueblos.

Los **qquena-qquenas**, difieren de los anteriores por los chalecos o corazas de piel de tigre y onza, colocadas sobre los hombros en toda su anchura y amarrados a la cintura, protejiendo el pecho y las espaldas. Encima del cuero, cruza diagonalmente la espalda una ancha faja de plumas verdes y coloradas, superpuestas con armonía, a la que llaman **kkahuay** y también **chacana**. Llevan sayas blancas de tejido fino, llenas de pliegues de alto y abajo, y de gran ruido, prendidas a la cintura y cayéndoles hasta los calcañares, para que en sus danzas abriéndose en circunferencia, les dejen libre el paso; finalmente, sobre la testa un capacete raro, con adornos formados de franjas y papel de plata y oro. En algunos pueblos acostumbra colocarse sobre la nalga esquilas y en otros campanillas, consistiendo el lujo en llevarlas sonoras. Soplan la qquena con igual monotonía, chocante al oído, que los choquelas, aunque en distinto tono.

Los **lichihuayus**, que anualmente bailan por la fiesta de Santiago en la región de Oruro, tocan la **qquena** y se compone cada tropa de seis o diez individuos, vestidos con polleras blancas de imperial, una chaqueta de terciopelo bordada con lentejuelas y un sombrero plano que remata en un penacho de plumas.

Los **llameros** se diferencian por su traje, compuesto de un ponchillo matizado de diversos colores y guarnecido con flecos, de calcetas de lana blanca, que se las colocan como polainas, de un sombrero de copa aplastada por sus costados y terminado en punta, en la parte superior y en la inferior en dos picos, encorvados hacia arriba, en forma de media luna irregular, de calzón corto hasta las rodillas y calzados los pies con ojotas de cuero crudo a modo de alpargatas. Esta última pieza la denominan **pholkko**. El rostro se cubren con una máscara de yeso de aspecto agradable, en la cual la boca está figurada en actitud de silbar. A cada varón sigue en el baile una moza con la rueda en la mano y un ovillo de hilo prendido al pecho en ademán de hilar o hilando, según lo permita la danza. Los hombres a medida que bailan acostumbran agitar y hacer sonar la honda que traen consigo, aparentando espantar o arrear llamas, pero cuidando de que el ruido producido y la agitación de la honda no sean desconcertantes, y de que las contracciones corporales y movimiento de pies que hacen, estén en consonancia con la música. Esta proviene de la qquena, tocada con cierta dulzura, que se hace escuchar con agrado.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Con el nombre de **chunchus**, se conocía un baile establecido en épocas remotas por los mismos salvajes, sojuzgados por los kollas, que venían ataviados a su usanza a celebrar las fiestas de éstos. Posteriormente les imitaron los kollas, cubriéndose el cuerpo de plumas y simulando acciones propias de aquellos. Después de la conquista mejoró el disfraz con la colocación ordenada y vistosa de las plumas en el traje de baile, consistiendo el lujo en que todas las plumas fuesen blancas. Los bailarines llevaban flechas que descargaban según las exigencias de la música. Ultimamente han sustituido el uniforme de plumas con sayas de terciopelo cortas, de varios colores, bordadas con hilos de oro y plata y recargadas de lentejuelas.

En vez de sombrero de plumas llevan un aro de cartón o hoja de lata, cubierto de cintas y de algunas plumas pequeñas. La camiseta tiene una pechera bordada, el calzón corto que usan, se halla igualmente bordado. Se les llama hoy **chunchu-sicuris** y son una transformación del anterior baile.

Un escritor extranjero hace la siguiente descripción de esta danza que se efectúa en Tarija: "Sea cual sea su origen, dice, los chunchos llegan al patio de la casa parroquial los días de procesión, con una o dos horas de anticipación, y se visten con tanto esmero como una novia en el día de sus bodas. Primero se ponen medias y zapatos, luego el "pollerín" y el "ponchillo". Se prenden en los codos sendos "rosones" de cintas de colores, de aproximadamente un metro de largo. La "estalla", o bolsita, cuelga en la parte posterior de la cintura, de una cinta sujeta alrededor del cuello. Un pañuelito de colores se prende en el costado del pollerín. Otro pañuelo de seda, de un sólo color, cubre la cabeza, la nuca y la garganta, dejando descubierto sólo el óvalo de la cara, y luego un velo cubre la cara. Algunos llevan también numerosos hilos de abalorios que caen sobre el velo. Por fin viene el "turbante", con sus plumas erguidas de pavo y pavo real de poco menos de medio metro de altura. En la mano izquierda se lleva la "flecha". El pollerín y el ponchillo están ricamente bordados. La composición de colores varía de chunchu en chunchu, pero cada uno sólo y todos en conjunto lucen todos los colores del arco iris. El señor Arce nos manifiesta que ha cambiado muy poco el ropaje durante sus muchos años como Maestro de los Chunchus. La "flecha" es una tablilla con un mazo de plumas y cañitas para simular, al chocar contra la madera, el ruido de que hace una flecha verdadera. La "estalla", adornada con churitos, avalorios y espejitos, representa sin duda la vaina para las flechas.

"Los movimientos rítmicos de los chunchus son difíciles de describir. Cada figura del baile parece consistir de tres pasos seguido de una pausa. Cuando están en doble fila ancha, todos los chunchus a la vez alternan entre las posiciones de cara al frente y cara adentro. Mientras están en doble fila estrecha, cada pareja se acerca y

se aleja alternativamente. Cada figura va acompañada del ruido de las "flechas". Cantan también melódicas tonadas de San Roque". (1)

Los **callahuayas**, se distinguen por las bolsas elegantes y grandes, que traen bajo el brazo. Eran éstas provenientes del **ayllu** de los curanderos y herbolarios del dominio kolla. Llevan sombreros comunes adornados con flores. El cuerpo cubierto de una camisa almidonada de género blanco. La espalda y el pecho cruzados por bandas anchas, bordadas y acondicionadas en direcciones opuestas. El calzón ancho y hasta media pantorrilla. Medias de colores y zapatos de cuero de colores. Encima de las bandas llevan dos bolsas, cubiertas de monedas antiguas; con la mano derecha empuñan un paraguas abierto, en actitud de guarecerse de la lluvia o del sol, que lo mueven y agitan al compás de la música; y la mano izquierda en garra. Bailan moviendo los pies al son de una música que se asemeja al **chotis**. Tal danza tiende a extinguirse.

Con la denominación de **chiriguanos** tienen los indios una danza guerrera, que es un rezago de la que los de esta tribu ejecutaban entre los kollas en tiempos anteriores a la conquista española. El uniforme consiste en un ponchillo de cuero de jaguar puesto sobre el pecho y la espalda, y además un palo grande y fuerte que agarran en una mano, mientras con la otra agitan un pañuelo constantemente. Blanden con frecuencia el palo en son de combate, golpeando con su extremidad inferior el suelo y lanzan gritos sonoros y provocativos a medida que lo exige el buen éxito coreográfico. El baile se desenvuelve marchando los actores en hilera y a paso ligero, con movimientos gimnásticos, estudiados y tendientes a producir en los espectadores miedo y admiración por su fiereza y ademanes belicosos. La música es bronca, lúgubre y muy monótona. Cuando a las fiestas concurren los chiriguanos, es seguro que pelean con otras tropas de bailarines, los cuales apenas se dan cuenta de su presencia ya están prevenidos para el caso.

Para ridiculizar la organización militar de los kollas inventaron los Incas a los **pallapallas**, nombre que daban aquellos a sus soldados. Con esta danza se burlaban a sus anchas de los guerreros kollas. Los indios del altiplano, por lo menos los de procedencia autóctona, se resistieron siempre a distraerse de **pallapallas**; bien sabían ellos por tradición que con ese baile se trataban de herir la memoria de sus antiguos guerreros, por cuyo motivo esta danza en su verdadera actuación la realizaban de noche. Vestían entonces con trajes muy semejantes a los **choquellas**, con la diferencia de que el vestido se hallaba armado con tiras de maguey. La danza la ha-

(1). — La fiesta de San Roque en Tarija. — La Razón, domingo 26 de septiembre de 1943.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

cían en la noche y cada bailarín, como en la kachua, escogían de antemano su pareja, ya sea soltera o casada. Al amanecer, suprimido de que el disfraz de baile no podía ser quitado del varón sino por manos femeninas, se retiraban con su pareja a un lugar apartado, donde se entregaban a holgar libremente con ella. De este proceder nadie extrañaba, porque el baile debía tener precisamente esa conclusión.

El obispo de la Diócesis de La Paz don Gregorio Francisco de Campos, por resolución episcopal de 9 de septiembre de 1770, prohibió este baile. Sin embargo los indios continuaron practicándolo y llegó hasta nosotros aunque un tanto modificado en su finalidad.

Loco-pallapallas, es una danza igualmente nocturna que acostumbra bailar en los Yungas de Coroico. Los bailarines se presentan vestidos de casacas negras, adornadas de figuras pequeñas hechas de género blanco, en forma de calaveras; de calzón negro largo, sobre la cabeza puesta una especie de turbante, en cuya cúspide se ve un penacho de flores de **sehuenkha**. Danzan armados de sendos garrotes que dan vueltas al son de la música y que les sirve para defenderse o atacar a personas que les son desafectas. Hacen parte de la tropa un bailarín disfrazado de fraile inquisidor, cubierto la cabeza de una capucha triangular y de otro que hace de diablo. Son estas tropas compuestas de numeroso personal. Parece que la tendencia de este baile fuera la de infundir terror, por el uniforme que llevan, los garrotazos que distribuyen y por su música lúgubre y bronca, apropiada para el caso.

Los **cullaguas** que tuvieron importancia en la época incaica se modificaron después de la conquista; visten un calzón corto, camisa de color, encima un ponchillo de color con flecos de oro y sobre la espalda bolsas adornadas con monedas de plata encima de un ponchillo de colores azules y rojos con franjas en las extremidades, sombrero de copa redonda con pequeña falda alargada por las extremidades laterales con el nombre de **pallas**. Cruzado su cuerpo con **sogas**. Llevan en las manos instrumentos para hilar, torciendo la lana a medida que están bailando, en un palo delgado de dos cuartas de largo. A esta ocupación le llaman **misminiña**. La danza la componen parejas de hombres y mujeres. Estas se ocupan de hilar en las ruecas, que tienen en las manos y van hilando, moviendo los pies y las manos al compás de la música. Las mujeres visten polleras plizadas, con el nombre de **urkhu**; la espalda se cubren con mantillas tejidas de colores vistosos prendidos por sus extremidades superiores sobre el pecho por dos grandes topes de plata en forma de cucharas. La cabellera la tienen distribuida en trenzas de poco espesor y sobre la frente les cruza una cinta con abalorios, nombrado **quincha**. Bolsas cuadradas cubiertas de monedas antiguas a

la vista y prendidas más abajo del pecho. Llevan sombreros igual que los hombres con faldas largas y redondas por los lados y de poca o ninguna ala por delante y atrás. La música es igualmente armoniosa que la anterior, con la diferencia que es más lenta.

Los **huitiquis**, se denomina un baile contrario al anterior, por su carácter festivo y burlesco. Los actores se trajean con vestidos viejos, adquiridos de las familias de las autoridades y vecinos notables de la localidad y los usan para imitar y ridiculizarlos al desenvolverse en sus danzas, exagerando los defectos de aquellos, poniéndolos en ridículo con los visajes que hacen y las grotescas actitudes que adoptan. Llevan bastones que van esgrimiéndolos al compás de la música. Esta es pobre y chillona y cumplen con la finalidad perseguida por esta danza que es la de burlarse de las autoridades y de la seriedad estudiada de los personajes de su pueblo.

Los Liphes. — Esta danza que se supone de una creación moderna procede de muy antiguo, representa la casa del **huanacu**. Como en todos los bailes indígenas, siempre se alude a un acto o práctica de la vida ordinaria. Todas ellas tienen un origen anterior a la conquista española, enmendadas, abreviadas, o desfiguradas posteriormente; ninguna de esas danzas han conservado su primitiva composición. Los temas principales que más han preocupado son los referentes a la caza y a la agricultura.

En el período incaico la caza del **huanacu** se hacía mediante el sistema que tenían del **Chacu**, consistente en encerrar a este animal indómito en un círculo de indios de ambos sexos que iba estrechándose poco a poco en medio de la algazara y gritos tendientes en aturdir y encerrar al **huanacu** en espacio estrecho y sin escape, para cojerlo y desollarlo.

Este sistema de caza ha originado el baile **Liphis**. Los actores, compuestos de doce hombres y doce mujeres, ataviados de vestidos costosos por su antigüedad y rareza; las mujeres con monteras de anchas faldas circulares en la cabeza, con atados pequeños en la mano. Los hombres sostienen con una mano varas que muestran en lo alto las redes y las flautas musicales en la otra, las cuales son tacadas y respondidas por las mujeres con cánticos apropiados a la escena. Las redes van estrechándose más y más hasta formar un pequeño círculo en el que cae rendido el **huanacu**, después de haber sido tenazmente acosado por el **Achachila**, su mujer y los **khusillos**. En estos casos el **huanacu** está representado por un indio joven y ágil que lleva en la mano una vicuña viva o muerta a la que ha de defender de sus perseguidores con valor; enlazado el animal, se procede a su degüello. La sangre representada por un

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

rico vino, es invitada a los jefes de la comparsa, a los bailarines y a los espectadores. El corazón, los intestinos, las carnes y otras partes del cuerpo, figuradas o reemplazadas por dulces y golosinas, son igualmente obsequiadas a todos los circunstantes.

Otras ceremonias, entre grotescas y serias, completan la danza, hasta que los últimos residuos del animal sacrificado desaparezcan.

El cántico de las mujeres, es apropiado a las diferentes escenas de la danza; las flautas y los tambores de los varones, alternados con aquellos; la gritería de los diablos o kusillos; los quejidos simulados del animal perseguido, su agonía y muerte; las imprecaciones de los Achachilas; todo forma una acabada pieza dramática y musical armónica, que expresa, primero: las voces de alarma al descubrirse al animal codiciado; después la gritería al emprender la caza, luego, la alegría por la caída de la presa; y por último, los quejidos lastimeros de ésta, al verse rendida.

Este baile sigue actuando en la fiesta consagrada a la Virgen de la Candelaria en Copacabana.

Los cañeros de Tarija, son bailarines que tocan el instrumento de la **caña** y lo hacen individualmente o en grupos, por promesa que algunos hicieron al santo en su conmemoración y otros tocan por puro gusto o atraídos por la expectativa de los premios y ganancias en el concurso de los cañeros. Las cañas en las procesiones, especialmente en la fiesta de San Roque, chocan y se entrecruzan en acompasado vaiven por encima del gentío. No es raro ver transitar por las calles de la ciudad, las tardes de la fiesta, a un solo cañero con un pequeño séquito de admiradores. Las notas que se desprenden de la caña son graves, pausadas, nacen apenas perceptibles y van creciendo en intensidad, fuertes, sonoras y vibrantes para después decrecer armoniosamente sin perder la cadencia en el ritmo. Música pobre en matices, monótona, impregnada de melancólica tristeza que se asemejan al lamento de dolor empapados en la nostalgia del recuerdo, "con la ternura de las reminiscencias un tanto dulces, un tanto amargas, pero lozanas y renovadas siempre".

Los indios de la región de Yamparáez en Chuquisaca, poseen un baile denominado **Tarcafucus**, compuesto de una tropa de seis indios y dos mujeres, dividida en dos secciones de tres varones y una mujer. Los primeros se hallan trajeados de un calzón ancho, una camiseta de color; en el cinto llevan una faja triangular de colores vivos, sobre otra tejida; encima el poncho y otro pequeño igualmente vistosos y de colores; las mujeres llevan una frentera completa de monedas de plata y una mantilla sobre la espalda. Tocan sicus y su música es monótona y de pobrísimas notas. El baile consiste en que en cada sección avanza; unos mientras otros retroceden y am-

bas se colocan en fila; la mujer acompaña al medio, fuera de fila a tres hombres que componen la banda.

Parecida a la anterior danza y que algunos la confunden con ella es la denominada **Ayarichis** de Yamparáez y Tarabuco, su música contiene acordes sin disonancia y en forma pausada; parece ser música religiosa que en su origen ha debido servir para la introducción de las sacerdotisas al templo para adorar al sol. Son cuatro las jóvenes del sexo femenino que se colcan al centro, cogidas de las manos y a los extremos, van dos jóvenes varones a cada lado. Las mujeres llevan cintas y monedas en la frente como signo de virginidad; las monedas llevan la efigie del sol y se atavían de grandes pañuelos sobre la espalda.

En los pueblos denominados de la "Frontera" es decir de Padilla más al Sur, habitada por los "Cambas" en el departamento de Chuquisaca, tienen éstos sus danzas folklóricas de diversa índole, más o menos ceremoniosas pero al gusto tradicional de ellos; bailan casi siempre al son de alguna flauta, del violín y de un bombo. Las mujeres visten tipoyes de zarzas vistosas, se presentan acicaladas y agraciadas y danzan con los pies desnudos lo mismo que los varones que visten pantalón chaqueta o blusa de tocuyo y sombreros alocos generalmente hechos de paja, burda y ceñidos los cuellos con pañuelos de colores chillones.

En la provincia Manteagudo del mismo departamento, más adelante, se diferencian de las danzas precedentes por otras que tienen muy propias de ellos. Los hombres y las mujeres llamadas **cuñas**, son más blancos, de estatura elevada con signos de gallardía. Y la danza y música de esta gente, es ya esencialmente de origen **Guaraní** en la que siempre domina el violín y otros instrumentos eólicos primitivos y cuyas danzas se ejecutan comunmente al ritmo de cantos evocativos de esta raza y de sus costumbres tradicionales.

En el concurso de danzas regionales que se realizó el año 1945 en Sucre, se presentaron los siguientes bailes: **Ollantay** de Yotala; **Salaqui** de Tarabuco; **Pacpacu** de Padilla; **Tairari** de Manteagudo; y algunas de las danzas regionales que anteriormente se ha descrito.

Se nota que la mayoría de esas danzas sufren cambios de nombres en los distintos pueblos en que actúan, lo que hace suponer que sean distintos, cuando son los mismos.

Moceño, es una danza acostumbrada por los indios de Sica-sica en la fiesta de Navidad, en la que los hombres y las mujeres

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

se presentan trajeadas con su vestido nuevo de costumbre; con la particularidad de que llevan enormes roscas de pan, cargadas las mujeres a la espalda y los hombres de ruedas. Comúnmente la comparsa es de gran número de indias, que bailan agarradas en círculo y después en parejas, dando repetidas vueltas, cual unas perinolas en acción formando en las esquinas de la plaza continuadas ruedas. Tres o cuatro hombres llevan unas banderas de colores, colocadas en palos de cuatro o cinco metros de largo. La banda de músicos que les acompaña, está compuesta de diez tocadores de **sallas y haykoris** y cuatro tambores. Su música no es desagradable y contiene aires un tanto tristes. Otra particularidad de esta danza es que dos indios llevan una tabla de un metro y medio de largo por un metro de ancho, cubierta toda ella de utensilios de plata labrada de distintas dimensiones y diversas formas. Los conducen danzando a la par de los bailarines sin desprenderse de su tesoro.

Esta danza originaria del pueblo de Mosa de la provincia de Inquisivi, del departamento de La Paz, es ejecutada allí con mayor esmero y una música más armoniosa aunque un tanto lúgubre por el instrumento que emplean, que es el **haykoris** compuesto de dos flautas más grandes y mejor tocadas. Las mujeres alternadas con los hombres ingresan a la plaza del pueblo provisto de pequeñas banderas, que las agitan reptidas veces a medida que avanzan dando vueltas y lanzando relinchos en cada acto. Estos bailarines no visten un uniforme especial sino el común que acostumbran en su vida ordinaria.

En los bailes descritos, los originarios de los indios han sufrido algunas modificaciones, impuestas las más por los misioneros y curas de la colonia, que suponían que ciertas figuras coreográficas podían ser contrarias al dogma católico o muy licenciosas, sin embargo, en su música, en sus trajes y en su estructura poco han variado.

Lo que da margen para confusiones y creencias respecto, a esas danzas, conceptuándolas más numerosas de lo que realmente son, es el cambio de nombres que experimentan en los distintos pueblos como se dijo más atrás. En el concurso convocado en 1945 por el Concejo Municipal de La Paz, se puede apreciar este aspecto con sólo pasar revista de las danzas que concurrieron. En el informe presentado por la comisión encargada de distribuir los premios se anotan los siguientes: **Tuiri** de Guaqui; **Loco-palla-pallas** de Irupana; **Lahua-thokoris** de Coroico; **Auquiauquis** de Puerto Acosta; **Klavisillus** de Pucarani; **Cicuris-yungueños** de Coroico; **Huaca-thokoris** de Sorata; **Suni-sicuris** de Coroico; **Leco-thokoris** de Sorata; **Chokhellas** de Huarina; **Palla-palla** de Sorata; **Diablitos** de Chuquiago; **Chapacos** de La Paz y **Cullahuas** de Huaqui.

Estos son los mismos que tenemos detallados, con algunas notas de más o menos en su música, con alguna prenda de vestir variada o aumentada en su traje, debidos al ambiente físico y a la

manera que cada local acostumbra ataviar a sus bailarines.

En varias de las danzas anteriores había un actor que desempeñaba el papel cómico con el nombre de **kusillo** o sea mono, haciendo visajes y cavriolas. Bajo el régimen colonial desnaturalizaron a este personaje de pantomina, transformando su disfraz y rol especial en el de diablo, vestido de levitón, de jerga gris, pechera compuesta de telas verdes y colorada, careta de los mismos colores y cuernos flexibles, tal como el catolicismo pinta al demonio, ese espíritu tutelar de todas las fiestas y malas inspiraciones. El **kusillo** anima el buen humor de los danzantes, haciendo reír, con frecuencia a los espectadores con sus dichos picarescos y las licencias que se toma.

Además en las fiestas había otro personaje bajo cuya autoridad se desenvolvían bailarines y concurrentes, era el brujo; y a falta de éste el anciano más caracterizado de la **marca** o pueblo. Cualquiera de ellos que se encargaba de la función indicada, asumía la suma de los poderes y eran acatadas con mucha extrictez las órdenes que impartía; pero esta autocracia sólo duraba los días en que se realizaba la fiesta. Al presente algún vestigio queda de este celebrado protagonista de tiempos pasados, aún que se haya modificado el verdadero papel que tuvo. Se le conoce en las fiestas principales de algunos pueblos, con diversos nombres, ya le llaman **acha-chi-kumu**, **rey periquito**, **medalla o collana**, etc., etc. El respeto que los antepasados le tenían ha decaído en sus descendientes y no faltan casos en los que le ultrajan los mismos indios que le invistieron de facultades tan absolutas como efímeras; sin embargo, no dejan de cumplir algunos de sus mandatos. Desempeñan hoy tales cargos, impulsados por la vanidad, los pocos viejos que conservan la tradición de costumbres remotas.

Muchas otras danzas han existido en los tiempos precolombinos: "cada provincia de las de todo el Imperio de los Incas tenía su manera de bailar, dice el P. Cobo, "los cuales bailes nunca trataban; aunque ahora cualquier nación", agrega, "imita y contrahace los bailes de las otras provincias", (1). Las más han dejado de ejecutarse por haberse extinguido los miembros principales del ayllu al que pertenecían, o por haberlas prohibido el gobierno español a causa de ser algunas danzas licenciosas e indecentes, o por considerarlas contrarias a los ritos de la iglesia. "De estas danzas la mayor parte extinguido, eran superstición y género de idolatría, dice el P. Acosta, porque así veneraban a sus Idolos y Guácas, por lo cual han procurado los Prelados evitarles lo más que pueden semejantes danzas, aun que por ser mucha parte de ella pura recreación les dejan que todavía dancen y bailen a sus modo" (2). Así es como la mayor parte ha desaparecido, enterradas en el olvido.

(1) Historia del Nuevo Mundo etc. Tomo IV, Pág. 230.

(2) Historia Natural y Moral de las Indias, etc. Tomo II, Pág. 225.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Remontándonos a investigar el origen de esos bailes, considerados como propios de la raza, se nota que cada cual emana de la necesidad de venerar al animal u objeto material, bajo cuya protección se pone el ayllu, y a quien suponía deber su existencia. Así los **aqüenaqüenas**, danza exclusivamente kolla, llevaban el cuero de tigre en señal de que provenían de él sus antepasados y de que, al usar esa piel se hacían invulnerables; los **choqquelas** se conceptuaban protegidos de la vicuña y el zorro, y tendíase a imitar la ligereza de la una y la astucia del último; en otros, presididos por un indio disfrazado con el cuero y cabeza de oso o puma, dominaba la idea de que cada uno de esos animales constituía el tronco del ayllu que lo había adoptado de su totem. Los **sicuris** el baile religioso y de suma importancia entre los kollas, era dedicado al suri y al cóndor, aves que entre ellos simbolizan la tormenta y la fuerza. Cada ayllu observa el uso del totems, según la tradición que tenían de su origen; pero el dios comunmente acatado por todos los ayllus kollas, fué el **titi** o tigre; por eso el cuero de este animal sagrado, rara vez dejaba de hacer parte de sus disfraces en alguna forma.

El baile entre los indios no constituía una simple diversión, tenía por objeto recordar su pasado y rendir culto a sus dioses penantes.

III

Algunas representaciones, a cual más grotescas, también fueron introducidas por los conquistadores e impuestas a los indios. Casi en todas ellas lo que resalta es el ridículo y la completa ausencia de arte y gusto. Parece que el objeto no es proporcionar diversión al indio, sino divertirse de éste cubriéndole de disfraces burlescos, haciéndole actuar aún en sus ratos de solaz un papel que le recuerde el estado de sumisión abyecta en que se encuentra. Ninguno de los alegres bailes populares de España se le enseñó, ni procuró hacerle aprender por estar en condiciones con su natural manera de ser ni habrían sido capaces de hacerlo; lo que aprendió el aborigen fué a representar ciertas figuras o feos danzas que aquellos acostumbraban en sus solemnes festividades, tales como la **Tarasca**, los Gigantones, etc.

Comprueban lo dicho y a la vez ponen de manifiesto los orígenes de la procedencia exótica de esos disparatados bailes indígenas, las descripciones que hace Monreal de los Gigantones y la Tarasca. "Era ésta, dice, un horrible monstruo de cartón, símbolo del soberbio demonio Leviatan, con tal artificio dispuesto, que alargaba a veces de improviso el ensortijado cuello, hasta llegar a la cabeza de los absortos o descuidados páparos y les quitaba sombreros y

caperuzas, que tragaba, con no poca algarazara del vulgo. Caba-
llera en la horripilante sierpe iba una figura de mujer, que repre-
sentaba a la meretriz de Babilonia, ataviada con lujosas galas que
servían de modelo o patrón a las que habían de usar las damas y
para ese objeto las estrenaba diferentes cada año" (1).

Seguían a la Tarasca los **Gigantones** y otras danzas de hom-
bres, ataviados con adornos irrisorios y cintas de colores chillones,
que al son de tamboriles y castañuelas iban haciendo acompasados
movimientos y mudanzas con agrado del vulgo, quien les apellidaba
la **gentesilla de poca vergüenza**.

En América degeneraron tales diversiones en espectáculos de-
masiado extravagantes. "En Lima, mi patria, dice Vidaurre, había
cuatro paseos públicos, dos del estandarte, en la tarde del 5 maña-
na del 6 de enero, solemnidad de la bandera con que fuimos escla-
vizados; bandera que arrastró y pisó el valiente San Martín y lle-
vó consigo como un premio de sus hazañas; otros dos en la tarde
del 1º y 6 del mismo mes, que se llamaban **paseos de alcaldes**. Es-
te concurso en que asistían todas las autoridades, en caballos riquí-
simamente enjaezados, comenzaba o era precidido por una mojigan-
ga que llamaban **Juan de la Cobra**. Se componía de tres negros ves-
tidos con sacos y bonetes encarnados cabalgados en mulas o asnos,
con timbales cubiertos con trapos del mismo color. Llevaban en la
mano un libro viejo, y en la otra un tacho de carnero que servía pa-
ra figurar que señalaba la región o foja. Una multitud de mucha-
chos andrajosos, de negros y sambos de mayor edad, hacían el acom-
pañamiento con desordenada gritería. Entre **Juan de la Cobra** y el
menudo pueblo había una especie de diálogo; referiré algunas pa-
labras para que las naciones civilizadas se admiren de nuestra bru-
tal insolencia.

Negro: Juan de la Cobra—

Muchachos: Cozcoroba,

Negro: Hijos de P.....

Muchachos: Como tu madre.

"Continuaban innumerables palabras toscas, impúdicas e inde-
centes, que aplaudían, aún aquellas personas que no se tenían por
vulgares (2)

(1) Cuadros viejos. Colección de pinceladas, toques y esbozos, representado
costumbres españolas del siglo XVII. Por Julio Monreal. Madrid, 1878,
Pág. 231.

(2) Plan del Perú. Defectos del Gobierno español antiguo. Necesarias refor-
mas. Obra escrita por el ciudadano Manuel de Vidaurre a principios del
año 10 en Cádiz, y hoy aumentada con interesantes notas. Se dedica al
Excmo. señor don Simón Bolívar desde Filadelfia. Año de 1823. Pág. 106.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Ya se puede imaginar, si tales escenas ocurrían en presencia, y con asentimiento de blancos y mestizos de condiciones sociales y distinguidas y en la capital del Virreynato, cual no habría sido el desenfreno y rudeza, con que los indios reproducían las diversiones españolas, tratándolas de imitar, sin tener en cuenta, que su manera de ser, de suyo inculta, sin gracia y falta de flexibilidad, los hacían desenvolverse en forma completamente ridícula y por demás fea y empalagosa. Ciertas costumbres de los peninsulares, que se rozaban con las del indio, tendían pues a aniquilar en ésto todo sentimiento estético.

De las muchas danzas implantadas en el régimen colonial, que han sobrevivido a la acción destructora del tiempo, distínguese la conocida con el nombre de **huaca-tocoris** o sea toros bailadores y los **tinti caballos**. El uniforme del **huaca-tocoris**, consiste en un cuero de toro disecado sobre un fuste de madera, que tiene la forma imperdible se introduce la persona y se sujeta a la cintura. De las extremidades de este animal, con una abertura circular en el lomo, por dormidades inferiores del fuste cuelga un lienzo que cubre las piernas y pantorrillas del danzante a modo de pollera. Sobre los hombros un ponchillo colorado, y sombrero en la cabeza que termina en crestas de pluma. A guisa de torero va por delante un indio pintada la cara con ollín, vestido de pantalón blanco y de chaqueta vieja de soldado; en una mano empuña una espada de madera y con la otra agita un pañuelo. A cada tres pasos de una vuelta, que es imitada por el bailarín disfrazado de toro, blande la espada en actitud de descargarla sobre la teste del vacuno, y ambos actores giran sobre sus talones, dando un grito agudo. Esta danza es la caricatura vulgar y ruda de la corrida de toros, a cuyo espectáculo son muy aficionados los españoles. La música es pobre y de lo más estridente, acre y monótona como no puede haber otra en materia de sonidos, y cansa el oído de los que se ven en la angustiosa necesidad de escucharla.

Los **tinti caballos** llevan fustes de caballitos de yeso, por cuyo centro se introduce el bailarín. Con una mano agarra una campanilla y con la otra un pañuelo que según las circunstancias las dan aplicación. Como los anteriores se cubren el pecho y espalda con un ponchillo colorado y tienen sombreros comunes adornados de plumas. Siguen a los bailarines entorados, con quienes forman la supuesta y burlesca cuadrilla de toreros.

Danzantes, llámase el baile en que los ejecutores andan cubiertas las cabezas de grandes y pesados cascos de yeso, pintados de colores caprichosos. Contiene el casco, en su parte delantera, una fea y disforme máscara, figurando el rostro de un vestigio de dragón de horrible aspecto. Completa el disfraz, un ponchillo de co-

lor sobre los hombros y una saya de género blanco, muy almidonada y encarrujada, que se asegura fuertemente a la cintura, de manera que la tenga en tensión. Delante del danzante van dos indios disfrazados de diablos, que se distinguen por el ágil y rítmico zapateo de los pies. Cada grupo de estos bailarines está compuesto de cinco actores; un danzante, dos **diablos**, un tocador de flauta y otro del instrumento de percusión, que hace parte de la música fastidiosa que tienen. En las fiestas en que debían bailar, se presentaban más antes numerosas tropas independientes unas de otras; hoy los **danzantes** tienden a desaparecer de la escena. En muy pocos pueblos bailan; parece que en Achacachi, en la fiesta de San Pedro, es donde únicamente se les ve en profusión. Este baile ha debido ser originado o es una derivación de los Gigantones.

Independientemente del baile anterior funciona otra danza compuesta de individuos disfrazados todos ellos de diablos, con trajes vistosos y bordados con hilos de oro y plata, máscaras caprichosas, representando figuras pintadas de vivos colores, y con grandes espuelas en los pies. Los grupos suelen constar de muchos miembros en cuyo centro domina el que está disfrazado de arcángel San Miguel. En los intermedios representan una especie de autosacramental, en que los diablos personifican los siete pecados capitales, a órdenes de un jefe engalanado de Satanás, con una máscara horrible sobre el rostro, cubierta de feas sabandijas, llevando como insignia de mando un tridente, en cuya parte inferior se enrosca una serpiente de madera. En lo mejor y cuando más soberbios y pagados de sí andan los diablos, se presenta a ellos San Miguel, reta a Satanás, lo humilla y abate; le hace contemplar del espejo que lleva consigo, su rostro repugnante y horroroso, y cuando rendido lo tiene, le traza la limitada jurisdicción, dentro la cual puede hacer sus diabluras; en seguida, concluido el pacto se ponen a bailar juntos, arcángel y demonios, poseídos de satisfacción y contento. Es una danza ésta que encierra un simbolismo religioso propio del carácter y preocupaciones de los conquistadores. La bailan con preferencia los mestizos. Su música tiene cierto aire marcial, aunque compases limitados.

En la ciudad de Oruro es donde este baile se manifiesta en todo su esplendor. La comparsa que representa la corte infernal es presidida por Lucifer y Satanás, éstos dos bailarines llevan unas hermosas capas de felpa finísima color rojo, solapas bordadas de oro y plata con incrustaciones de piedras preciosas, igualmente ribeteadas la parte inferior por donde cuelgan dos hilos de oro y plata, el pantalón y el peto también hermosamente bordados, con figuras de dragones, serpientes, o lagartos, botas especiales de color dorado, y una corona de rey infernal también dorada, como tridente una larga ser-

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

piente que se enrosca en todo el antebrazo, lo que más llama la atención es la artística máscara que llevan, de diversos colores pues son triformes, cada uno de distinto color, y adornados de reptiles, imitando dragones que se les posan en las enormes narices, o les salen sapos de los ojos, una peluca de grin blanco, su corte los constituyen disfrazados con pollerines artísticamente bordados de los mismos hilos de oro y plata en un fondo de felpa que varía de color, incrustados también de piedras preciosas, en la parte superior llevan monedas antiguas, un hermoso peto y gran peñolón de seda de diferentes colores amarrada al cuello que llevada por el viento le acentúa el ritmo de ese baile infernal y varonil, junto con ellos se lo vé a San Miguel el Arcángel, que en una representación de los siete pecados Capitales, vence éste sobre la Corte de Satán.

Hasta muchos años después de establecida la República, los indios hacían representaciones alegóricas que se referían al recuerdo de sus antiguos soberanos. De uno de esos bailes realizados en la fiesta de San Pedro en La Paz, el 29 de junio de 1839, el sabio viajero Alcides D'Orbigny hace la siguiente descripción: "Un gran círculo de indígenas atrajo mi atención. En el medio se destacaba un descendiente de los Incas, o, por lo menos, uno de los grandes curacas (caciques) de los alrededores. Llevaba un manto de terciopelo negro y encima una cota de mallas de tela negra, donde brillaba, en el pecho, un gran sol en oro; sobre las espaldas y sobre las rodillas se veía una figura humana también de oro. Su cabeza estaba adornada de una diadema de oro, donde brillaban hermosas plumas y un pájaro colgando, con las alas abiertas, como tratando de picotear la cabeza, antes de volar. Ese personaje tenía en la mano una varilla muy larga coronada de flores de plata. Otros dos personajes revestidos de la misma manera, pero algo menos lujosa, le mostraba la mayor deferencia. Había además, como acompañamiento, tres pajes engalanados con un gran tahalí colgado del cuello y dos porta-estandartes, llevando una bandera a cuadros blancos, amarillos, rojos, azules, y verdes. A mi llegada, los indios, respetuosamente agrupados alrededor de esos personajes, les ofrecían oficiosamente de beber, lo que hicieron múltiples veces. Los seguí después hacia los altares de las esquinas de la plaza, frente a los cuales los tres Incas bajaron sus varillas y se inclinaron, mientras los porta-estandartes agitaban, en todo sentido, sus banderas, en señal de saludo. Esas vestimentas, esas ceremonias, me parecían que rememoraban antiguos recuerdos históricos todavía queridos por el pueblo esclavizado, y yo me sentí atraído con placer; pero me resultaba penoso observar, al mismo tiempo, el chocante contraste de las risas de desprecio de algunos de los asistentes españoles" (1).

(1). — "Viaje a la América Meridional" por Alcides D'Orbigny. — Caballero de la Orden Real de la Legión de Honor. Vice-presidente de la Sociedad Geográfica de Francia, etc. — Tomo III. — Editorial Futuro. — Págs. 996-997.

Este baile se conservó hasta fines del siglo pasado, aunque muy modificado. Generalmente se presentaba ya no un Inca sino dos trajeados sin el lujo anterior, llevando cada cual dos enormes banderas confeccionadas de géneros de colores unidos a cuadros, el uno representaba a Huáscar y el otro a Atahualpa. Agitaban las banderas constantemente y la arriaban ante los funcionarios que se presentaban o ante la efigie de San Pedro, conducida en procesión. Le seguía un tocador de flautas y otro que golpeaba el tambor. Esta representación se encuentra extinguida.

En Oruro, en la fiesta de carnaval, el Inca se presenta trajeado de un lujoso vestido de felpa negra bordada con hilos de plata y con un pollerín cubierto de monedas antiguas llevando en las manos una hacha y una honda. Le acompañan las *ñustas* como en la anterior danza. Junto a esta comparsa sigue otra de los conquistadores que simulan el rol de Francisco Pizarro y de sus compañeros, vestidos de uniformes militares raídos y muy usados. Distínguese Pizarro por la espada de hoja de lata, que le sirve de arma e insignia de mando, cubre su rostro una máscara de lengua barba. Es evidente que con estos atavíos no ha podido estar más ridiculizada la persona del célebre conquistador del Perú; su facha extravagante y sus andrajos corren parejos con sus maneras toscas y lenguaje villano. Cuando ambas comparsas se encuentran, no casualmente sino después de haber convenido el momento en que deben hacerlo, representan la manera cómo se llevó a cabo la conquista española, pero en forma tan safia y tonta, que su espectáculo produce más lástima que risa. Terminada la estúpida farsa, con el aparente fusilamiento del Inca, quien resucita a poco de haberse dado por muerto, bailan y se embriagan juntos con el vencedor Pizarro y sus compañeros, no siendo extraño ver a los dos actores principales de la fiesta, unas veces, peleando de veras y otras rodar por el suelo abrazados y borrachos, tratando de halagarse mutuamente.

Imitando y ridiculizando a la vez, el porte, vanidad y la fanfarronería de los soldados castellanos, inventaron los indios la danza de los *ppakkacoches*. El traje consiste en un calzón corto, chaqueta o casaca a la antigua moda española, peluca rubia, sombreros calíes con plumas o en su lugar casco de lata o cartón adornado; las pantorrillas pintadas con yeso a guisa de polainas blancas. Llevan en las manos escudo de cuero seco de vaca y espada de madera, y cuando no la tienen, la suplen con un palo. Esquilas en el trasero, consistiendo el lujo en que sean bulliciosas. Estos bailarines andan entonando y serios; sacuden las esquilas y lanzan gritos agudos en cada vuelta que dan; esgrimen el palo o la espada en actitud de combate y así pasan el tiempo. Esta danza cambia de nombre según las provincias y pueblos, habiéndose suprimido las esquilas en varias partes. En la región de Oruro se llamaba *Palapampas*.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Los **catripulis** se diferencian por su indumento especial, formado por una saya de género blanco almidonado y encarrujado, de una camisa del mismo género y un pañuelo de madraz verde que les cruza diagonalmente la espalda. Sobre la cabeza llevan un casco de lata o cartón. Bailan formando círculos, en cuyo centro hay dos indios disfrazados de negro y negra, que hacen gracias y divierten a los demás. En vez de máscaras llevan éstos pintados el rostro con betún. Cuando los de la raza africana llegan a verlos, se enfurecen tanto que para evitar una segura pelea, excusan encontrarse de lejos y dejan que los bailarines los ridiculizen a sus anchas.

Por último, las danzas amestizadas en las que predominan una mezcla característica de bailes y notas indígenas con las extrañas venidas de fuera, como en el conocido con el nombre de **misti-sicuris**, compuesta de dos filas de bailarines varones, vestidos de chaquetas y pantalón corto, ambas piezas confeccionadas de géneros de color, sombrero de falda ancha con plumas y toquilla de color. Tocan zampoñas; su música es cadenciosa de pocas notas, aunque impresiona agradablemente.

Los obreros de minas tienen por su parte organizados bailes especiales que aluden al oficio que desempeñan, compuesta la tropa, de hombres y mujeres, provistos de instrumentos mineros como mecheros, combos, barrenos, etc. Las mujeres de aparatos semejantes a los usados para lavar metales. Según exigen la danza aparentan hacer funcionar estos instrumentos, danzando en cada acto que ejecutan. Tocan flautas y algunas tropas son seguidas por una limitada orquesta.

Las danzas indígenas, cuando llegan a ser adoptadas por los mestizos y cholos son transformadas por completo en su indumento y aún en su música. Los trajes que estos bailarines usan son de merino, panilla, terciopelo y raso, confeccionados con cintas de colores bordados de hilos de oro y plata, sombreros cubiertos de cintas y plumas flotantes, caretas caprichosas y de triple color. Algunos como los **Auqui-auquis** se ponen grandes sombreros de paja tejida, con desproporcionadas faldas y caretas con lengua barba blanca o rubia y así cada una de esas danzas trata de distinguirse por lo vistoso de su traje y el lujo en su presentación.

La música de estas últimas danzas, si bien, sigue en gran parte los aires indígenas, en su conjunto ha recibido nuevas aportaciones de elementos sentimentales, nuevas maneras de expresión, sugeridas por su contacto estrecho con la raza blanca, con sus acordes musicales y el carácter de sus bailes. Actualmente esa es la música que predomina en sus danzas, que si bien conserva su espiritualidad primitiva, se muestra viva y un tanto diferenciada, acomodada sin duda alguna, a la manera de ser de los habitantes de cada pueblo, del estado de ánimo y cultura de sus clases populares.

IV

Los hombres de color introducidos en el coloniaje en calidad de esclavos, tuvieron varios bailes peculiares a sus costumbres y manera de ser. De éstos, sólo queda el de los **tundiques y mururatas**, que han llegado a popularizarse tanto que aún los imitan los mestizos con aplauso y embeleso del vulgo. El vestido está compuesto de un pantalón y saco de género blanco y llevan en las manos dos pedazos de maderas, talladas y con dentaduras apropiadas para producir un sonido áspero con el roce o frote de ambas partes y cascabeles en los pies. Entonan cánticos que acompañan con el movimiento de los cascabeles y sonido de las maderas. Cantan y bailan con mucho donaire y mímica rítmica, sin perder un momento el compás. El negro muestra siempre aptitudes especiales para el baile y música por eso cuando los mestizos, hacen de **tundiques**, no tienen la gracia de aquellos. "Los negros africanos tienen un fondo inagotable de movimientos y de alegría", como dice Humboldt.

Entre naturales y mestizos se conceptúa que una persona ha llegado a la pubertad, cuando se le permite hacer parte de la compañía de bailarines. El primer baile, tiene demasiada importancia entre ellos. Cuando alguna vez se objeta, de que alguien es muy joven para tal o cual estado social, los padres o parientes, contestan: "ya ha bailado"; y esta respuesta la creen fundada e incontestable para probar su capacidad.

La razón que se tiene para ir a esa conclusión, está en que la danza por ser muy licenciosa en esas clases, no se reduce únicamente a un entretenimiento coreográfico, sino, que da lugar para que las parejas danzantes encuentren momentos oportunos para entregarse a placeres sexuales. Raro será el caso en que los jóvenes de ambos sexos, hayan salido de tales diversiones, puros y sin haber perdido su virginidad. Debido a eso es que las familias indígenas y mestizas acostumbran dar mucha solemnidad al primer baile de uno de sus miembros, el cual no se realiza sino después de largos y costosos preparativos.

V

Posteriormente la Alcaldía Municipal de La Paz convocó para el 16 de julio de 1945 a un concurso de bailes vernaculares. Por la ejecución que tuvieron, se notaba que muchos de esos bailes indígenas habían sufrido cierta modificación en su vestimenta y en su música, sin que ello importare una completa transformación de su

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

originaria creación, limitándose sólo a su forma exterior y a las notas de su música que se encontraba un tanto amestizada. Lo que también se pudo percibir es que ninguna nueva invención se había producido; que aquellos bailes seguían desarrollándose tan pobres en su música, como lo fueron en tiempos pretéritos, lo único de particular que ofrecían es el cambio de nombres, que en unos pueblos se los conocía con tal denominación y en otros con diferentes, siendo las danzas las mismas.

Para completar nuestro estudio incertaremos literalmente la enumeración que hizo "La Razón" de aquel año y las apreciaciones que le merecieron, como sigue:

"Como se había anunciado, el día de ayer se realizó el concurso folklórico y vernacular auspiciado por la Alcaldía Municipal en el Estadio La Paz. Asistieron a este acto el Excmo. Presidente de la República, acompañado de su gabinete, el Prefecto del Departamento, el Alcalde Municipal, el Oficial Mayor de la Municipalidad, autoridades educacionales y administrativas y público en general, que llenaba completamente las tribunas del Estadio de Miraflores.

CONJUNTOS PARTICULARES. — Desde la una de la tarde comenzaron a llegar al Estadio los conjuntos de bailarines que participaban en el acto.

"Los conjuntos de la zona de San Pedro, se concentraron en la Plaza Sucre y desde ese punto se dirigieron al son de danzas y música por la avenida 20 de Octubre, calle Juan José Pérez, calle Zapata, avenida del Ejército e ingresaron al Estadio La Paz. Los de la zona Norte partieron de la Plaza Antofagasta y recorrieron la avenida Armentia, Plaza Riosinho, calle Jaen, Indaburo, Coroico y Casimiro Corrales.

"Los conjuntos inscritos en la Alcaldía Municipal, fueron los siguientes:

"Conjuntos Eleko Tocatoris — Huaca Tokoris y Pallas de la Provincia Larecaja.

Comparsa Auki Aukis, de Puerto Acosta.

Comparsa Zuri Sicu, yungueño, de Coroico.

Conjunto Sicuris de Corocoro.

Comparsa Morenos de la Saya, de Yungas.

Conjunto de Chapacas, de Tarija.

Comparsa Tutiris, de puerto de Guaqui.

Comparsa Loco Palla Pallas, de Irupana.

Conjunto de Kusillos, de Amakarim de Tiquina.

Comparsa Cullaguas, de Tintuma, Provincia Ingavi.

Conjunto Tanta Kusillos, de Tiquina.

Conjunto Diablitos, de Chuquibambilla.

"DESFILE. — A horas 15 de la tarde, se dió orden de entrada a los conjuntos reunidos en uno de los corredores del Estadio. Un cordón de agentes de la Policía urbana rodeaba el field. El desfile preliminar iba encabezado por la comparsa Eleko Tocarís, Huaca Tocarís y Palla Pallas, de la provincia Larecája. Abrían la marcha tres componentes del conjunto disfrazados de caballos y el resto llevaba en la cabeza vistosos sombreros de plumas con una antena multicolor de varios metros de alto. En segundo lugar estaban los Auki Aukis, de Puerto Acosta, integrados por veinte bailarines y presididos por Eleuterio Chambí. Danzaban al son de pinkillos, cajas y bombos. Este conjunto, como el anterior, fueron largamente aplaudidos por la concurrencia.

"A continuación danzaban los componentes de la comparsa "Los Suris de San Jerónimo", que llevaban en la cabeza sombreros adornados con plumas de garza que caían a los costados en forma de un paraguas. Los Kusillos de Amakari, del cantón de Tiquina iban con el rostro totalmente cubierto por pieles de llamas y estaba integrada la comparsa por treinta individuos aproximadamente. La comparsa Arachi de Collaca de Patacamaya iba vestida con largas túnicas y estaba integrada por más de veinte personas. Los locos Palla Pallas, de Irupana, fueron largamente aplaudidos y estaban disfrazados con pantalones blancos, chaquetas negras cubiertas con dibujos y largas plumas de aves yungueñas.

"La comparsa Laguna Sicuris, de Coroico entró luciendo bombachas negras y con mantos indígenas multicolores y plumas de garzas en la cabeza. Los bailarines de Chkola, Colrados y Tanta Kusillos de Tiquina seguían a continuación.

"Finalmente, cerraban el desfile los bailarines Yunqui Chicuris, integrada por veinte niñas que danzaban vestidas con sencillos trajes indígenas y quince disfrazados que tocaban tambores y pinkillos.

ACTUACION. — Después de dar dos vueltas al Estadio La Paz se congregaron en el centro todos los conjuntos participantes y se iniciaron las danzas de cada uno de ellos frente al jurado calificador, compuesto por la señora María Luisa Bustamante de Urioste, José Ballivián, doctor Julio Iturri y Eduardo Calderón Lugones.

Por la originalidad de sus trajes y la belleza de su música y danza, se destacaron los Locos Palla Pallas de Irupana y Chulumani y Huaca Tocarís de la provincia Larecája".

INSTRUMENTOS MUSICALES INDIGENAS

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

CAPITULO SEGUNDO

INTRUMENTOS MUSICALES INDIGENAS

Los instrumentos musicales usados por los indios kollas son de viento, fabricados, con excepción del **pinquillo o pincollo**, la **tarka y phala** de la caña hueca denominada **chuqui**, la que es una variedad de la especie clasificada de **arundo donax** en Botánica. Todos ellos se reducen a los siguientes:

El **pinquillo o pincollo**, como algunos le llaman, lo construyen de carrizo y el sonido que dá lo obtienen soplando la boquilla parecida a cualquiera flauta de pico. Su eco es agudo y delicado, semejante al flayolé. Los indios jóvenes lo llevan siempre en la parte trasera, asegurando a la faja de la cintura. Es la flauta más común y acaso la más antigua. La denominación de **pincollo**, que algunos le dan, la aplican generalmente a la fabricada de hueso. Tiene cinco orificios delanteros.

La **phuna**, es una flauta formada de dos carrizos gruesos, rectos y naturalmente unidos, de sesenta centímetros de largo, con seis agujeros.

La **khoana**, es de madera, interiormente perforada en toda su extensión, de un grosor de tres centímetros y medio de diámetro; acapillado en la parte delantera, donde se encuentran abiertos seis agujeros. Tiene un eco dulce y enternecedor.

Todos los instrumentos descritos tienen igual embocadura que la del **pinquillo**.

La **phalahuita** o simplemente **phala** es una flauta travesera, hecha del mismo material que el instrumento precedente, con seis agujeros y de dos tamaños, mediana y pequeña. Es parecida al pífano, de eco agudo y vibrante. Esta flauta la usan acompañada del redoble del tambor, para llevar ofrendas a los templos u obsequios a los que celebran sus bodas o realizan alguna fiesta de importancia local. En toda manifestación social emplean este instrumento apropiado para despertar el entusiasmo de los vecinos, que apenas oyen su penetrante son, salen a sus puertas, pintándose en los rostros la alegría.

La **qquena**, el **qquenacho**, y el **qquenali**, son de la misma familia y se diferencian por el tamaño y grosor, siendo la primera flauta de cincuenta centímetros de largo, con seis agujeros delanteros y uno trasero; la segunda de cuarenta y cuatro centímetros, más delgada que la anterior, con cuatro orificios delanteros y uno en el costado inferior y otro en el trasero; la última es delgada, de centímetro y medio de diámetro en su espesor, con igual número de orificios que la primera. Tienen las tres en la extremidad superior un corte en forma de ventanilla al que aplican el labio inferior para producir el sonido. Tocan en dúo generalmente y aún en trío.

La **mahala-pusi-ppiani**, es una **qquena**, con tres agujeros delanteros y uno al costado inferior.

El **aykhorí**, llamado también por algunos **marimacho**, está formado de una gruesa caña bambuesa, de un metro treinta y ocho centímetros de largo, de un diámetro de cuatro centímetros de espesor, a la cual se adhiere otra más delgada y pequeña, de cuarenta y nueve centímetros de largo que ocupa la parte superior del instrumento y se comunican al final de la parte alta por un pitón, de manera que ambas pueden ser sopladas a la vez, por la embocadura que tiene la última caña. **Aykhorí**, quiere decir, quejumbroso; su nombre debió emanar del sonido que dá demasiado lúgubre. En la disposición del instrumento, respecto al tocador, se asemeja al fagot, aunque aquel es rústico y primitivo y no lleva por consiguiente llaves para los medios tonos. Cuenta cinco agujeros delanteros y a dos en los costados de la parte inferior, abiertos en la caña gruesa.

El **julajula**, fabricado de la misma caña bambuesa y del mismo largo que el anterior instrumento, pero sin la añadidura de la pequeña flauta, tiene tres perforaciones en la parte delantera y dos en la trasera. Su desembocadura es como la del pinquillo y produce un sonido excesivamente lúgubre y tétrico. Alguien ha dicho que debe hacer parte esa flauta del instrumento músico del infierno; en efecto nada amarga, deprime y entristece el espíritu que las tonadas emanadas de ella.

El **pululu**, que propiamente es un pito o cañuto de diez a veinte centímetros, que tiene sujeto a una de sus extremidades un poro o un símil de barro cocido de forma esférica no mayor que una naranja, con uno o varios orificios. Lo usan generalmente en época de las cosechas y como signo de alegría. Su sonido se asemeja al de la ocarina.

La **tarkha** indígena es un instrumento fabricado de madera sólida, naranja o granadina, perforado en toda su extensión, tallado por

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

sus costados, con seis agujeros para los dedos; de tres diversos tamaños, destinados a formar un terceto. Posee un sonido grave, agudo en todas sus notas, suave cuando la columna de aire es fuerte. Los indios imprimen doble sonido a cada nota y forman así su tonada campestre.

Es para los indios viajeros y pastores el compañero de la estación primaveral, como lo es el caramillo o chirimia para los pastorcillos españoles, o el flayolé para los tiroleses. Musicalmente está en tono de **re** y se puede tocar aunque con muy poca imperfección aires y romansas españolas e italianas. La parte superior del instrumento tiene un tarugo de madera sólida que se halla colocado dejando una abertura por donde penetra el aire y sale por la ventanilla común a todas las flautas de pico.

Es dulcemente sentimental y su música tocada en trío es impresionante y de lo más agradable. Este instrumento tiene algunas variedades que se diferencian por el tamaño, por el número de orificios laterales que en algunos suelen ser en mayor número que en otros.

La **charkha** es una flauta de caña arqueada de costados delgados, forrada exteriormente con anillos de cuerda o tripa de gato, para que no se deteriore; con seis orificios. Su desembocadura es como la del **pinquillo** y se toca en época de navidad, por un sólo individuo acompañado de un tamborillero. La música que produce es ligera, alegre y retozona. A la pareja de tocadores siguen indias mozas, conducidas del brazo, cada una por un indio, que desempeña el papel de galán y a medida que avanzan bailando las hacen dar vueltas. Las jóvenes que no están satisfechas con su pareja, dirigen miradas provocativas a los concurrentes, que son también indios mozos y entre los cuales suelen encontrarse los enamorados y preferidos de las bailarinas. Apenas divisa una de éstas al que buscaba, le hace su guiñada y éste aprovecha de la primera ocasión para echar a un lado al acompañante y apoderarse de su pareja, la que risueña y contenta se marcha asida del brazo de su raptor, en medio de la explosión de relinchos de los espectadores que aplauden el hecho. A este baile concurren las indias bien vestidas y ataviadas con lo mejor de sus equipo a cuestras. Se puede asegurar que esta danza ha sido inventada con objeto de aproximar a los jóvenes de ambos sexos, a relacionarlos y hacer que éstos antes de matrimoniarse den una prueba ruidosa de la inclinación y amor que se profesan. En efecto, a los pocos días o meses del acto, sienten una mañana los padres de la novia tronidos de camaretas o de cohetes en las proximidades de su hogar; son los padres del novio que vienen a pedir la mano de su hija. Traen comunmente una porción de coca y varias botellas de alcohol. Ponen montoncitos de

coca sobre una servilleta de vivos colores tejida en el país, extendida al suelo, y a su contorno se colocan de cucullas los presentes y después de masticar algunas hojas y beber una copa, manifiestan su pretensión. Aceptada ella, se embriagan en la casa y después en la de la novia. Desde entonces hasta que la boda se celebre, los novios mantienen relaciones íntimas, cual si realmente se hubieran desposado.

La **salla**, el **cherqqe** o **parsuna** y la **chiuka** son tres instrumentos que soplan los indios en terceto. La **salla** es una flauta de ochenta y siete centímetros de largo y cuatro centímetros de diámetro en grosor, con seis agujeros por delante y a dos en los costados de la parte inferior, con el hueco por donde entra el aire en la embocadura y la ventanilla por donde sale, compuestos al revés de los que lleva la **tarkha**; el **cherqqe** o **parsuna** es más pequeña que la anterior y la **chiuka** es la menor. Ambos instrumentos están contruidos en la misma forma que la **salla**, con el mismo número de orificios.

El **kkaspichaqui**, o pie de palo, es un flautín delgado, de caña fina y ocho orificios. Su sonido es agudo y se toca en las bodas de los indios. Este instrumento ha caído en desuso y en muy pocos ayllus indígenas lo ejecutan.

La "caña o el **erkhencho** es un instrumento musiaci de viento, hecho de dos o más trozos de cañahueca indígena, unido uno al extremo del otro para formar un sólo tubo de unos tres o cuatro metros de largo, reforzados exteriormente con delgadas cintas de cuero envueltas en espiral en toda su extensión. En su extrema exterior tiene un pedazo de cola de buey en donde se le imprime sonido, para lo que se necesita pulmones tan fuertes como los del **chapaco**; sin embargo no es raro ver a un niño o campesino ejecutar en la calle. Su música es triste, quejumbrosa, un tanto monótona y de suave cadencia.

El "erke" está hecho de cuerno de vacuno ahuecado y perforado interiormente. En su parte inferior, lleva adherido un pequeño y delgado trozo de caña hueca. Es un instrumento sonoro de notas graves y agudas. En las fiestas tocan los chiquillos encargados del cuidado de los rebaños. En las fiestas y reuniones lo usan con el complemento de la "caja" para marcar el compás en el baile.

Estos instrumentos los emplean en el departamento de Tarija las clases populares en sus diversiones. El erke, está más generalizado que el anterior en los pueblos del interior de la república, donde frecuentemente se escucha al atardecer o en las noches su sonido quejumbroso.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Con el nombre de **manchaypuito**, se conoce una flauta formada de la canilla de algún animal y que se toca introduciéndola en un cántaro de barro que tiene aberturas apropiadas en los costados para introducir las manos. La creencia popular supone que esa canilla fué extraída del cadáver de la mujer amada, furtivamente exhumada. También emplean la **qquena** en la misma forma. Los indios por embriagados y aburridos que estén, nunca tocan este instrumento, porque temen condenarse si lo hacen, sin embargo, no falta algún mestizo despreocupado que se atreve a usarlo.

Ricardo Palma, en su preciosa tradición sobre el **Manchay puito**, califica este instrumento de misterioso, e incerta dos estrofas traducidas del quechua, manifestando que se las improvisó para acompañar sus armonías indefinibles.

He aquí esos versos extraños:

Abreme infierno, tus puertas	Mil serpientes me devoran.
Para sepultar mi espíritu	Las entrañas
En tus cavernas	No es Dios bueno,
Aborresco la existencia,	el Dios que manda
Sin la que era mi delicia	Al corazón estas penas
Ay! de mi vida	Ay! del infierno.
Sin mi dulce compañera	

"La iglesia, dice, fulminó excomunión mayor contra los que cantaren el **Manchay-puito**, o tocaren **qquena** dentro de un cántaro".

Por último el **sicu**, famoso instrumento indígena parecido a la flauta mitológica de Pan, a la **siringa** de los griegos, o a la **arunda** o **fistula** de los romanos, que en castellano se conoce con el nombre de zampoña y en kechua con el de **antara**.

Los hay de diversas clases, diferenciadas por el tamaño, número de cañas y forma de colocación de éstas. Hay **cicus**, de una sola fila de cañas, otros de dos filas unidas; otros de cuatro, divididas en dos partes, componiéndose cada parte de dos filas unidas. En cuanto al número de cañas que forma cada fila varía mucho en cada uno de estos instrumentos. En todos ellos las cañas se encuentran cortadas de distintas y desiguales dimensiones, a fin de que cada caña produzca una nota determinada, que corresponde a la escala musical. En estos instrumentos de cuatro filas, poseen la escala completa y se usan para ser tocados individualmente. Los otros necesitan ser tocados por dos o más personas, para que la ejecución de las melodías sea posible, pues si en una flauta está la nota **do** en la otra está la **re** y así respectivamente. Los músicos indígenas por esta razón los diferencian con los nombres de **Taycaarca**, **Mahla arca**, **Iramahala**, **Chuli arca** e **Isca-chuli**.

En algunas partes diferencian los **sicus** con las denominaciones de **Tayca-irpa** (madre conductora), zampona de gran tamaño, que hace el papel de bajo; **mahalta**, que es más pequeña y así sucesivamente siguen los demás **sicus**, llamados respectivamente **Licu**, **chuli**, **tuto**, que forman en su conjunto bajos, tenores, contra altos y tiple, coordinados a la distancia de una octava justa, asemejándose en la emisión de voces al órgano, aunque en su ejecución se nota, alguna vez, la falta de ciertas notas cromáticas.

En los siete orificios que llevan los instrumentos indígenas y que corresponden a la tónica o escala musical, se puede notar que esta coincidencia, hace suponer, que son restos sobrevivientes de una cultura musical muy adelantada, y que algunos orificios no han podido ser agregados posteriormente, porque los españoles jamás se ocuparon de mejorar estos instrumentos ni enseñar a los indios la música que habían importado de la península.

Garcilazo de la Vega, alude a este instrumento, cuando dice: "De música alcanzaron algunas consonancias, las cuales tañían los indios kollas, o de su distrito en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par; cada cañuto tenía un punto más alto que el otro a manera de órganos. Estos cañutos atados eran cuatro, diferentes unos de otros. Uno de ellos andaba en puntos bajos, y otros en más altos, y otro en más y más; como las cuatro voces naturales, tiple, tenor, contra alto y contra bajo. Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta, o de otra cualquiera, y luego el otro en otra consonancia, y el otro en otra, unas veces subiendo a los puntos altos, y otras bajando a los bajos, siempre en compás" (1).

El instrumento de guerra y como expresión de autoridad, que poseen los naturales lo fabrican al presente de la asta del toro y se le conoce con el nombre de **pututu**. Existe otro hecho de caracol llamado **kkehuita pututu**. Ambos constituyen una trompeta primitiva, que cuando lo toca el indio aterra, por los recuerdos sangrientos que trae a la memoria. En épocas anteriores a la conquista española, se conocía el aparato de barro cocido con la denominación de **chepa**, la de caracol con la de **chulo-phusaña** y la de calabaza con la de **matiphusaña**. Tiene un sonido bronco, repercutente. El indio sopla el pututu para convocar a los camaradas que deben concurrir al combate y durante la lucha que sostiene con el enemigo se escucha incesante su toque. Asimismo, el **pututu**, es signo de autoridad que lo llevan los peatones y espoliques de las postas y los correistas indígenas, haciéndolo sonar al presentarse en una altura, al aproximarse a una ranchería o al lugar de su destino. Cuando los

(1). — Primera parte de los Comentarios Reales, etc. Tomo II, Madrid 1829, Pág. 169.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

naturales oyen este sonido en los caminos ya saben que son aquellos los que transitan. El tributo conducen los alcaldes, ilacatas y demás mandones indígenas, precedidos de uno a seis individuos que desde la salida de su pueblo hasta llegar a la capital de la provincia, soplan a cada paso semejantes bocinas en diversos tonos a manera de banda.

Como instrumentos de percusión, poseen la **phutuca**, especie de bombo, la **huancara**, parecido al tambor, con la diferencia de que en la parte posterior o sea opuesta a la destinada a recibir los golpes, lleva una hilera de cañitas de paja o varillas delgadas de madera del largo de un palmo, las cuales unidas unas con otras por medio de un hilo, forman una faja que la colocan diagonalmente sobre la piel estirada del tambor de modo que cuando se toque produzca cierto chirrido que se nota juntamente con el sonido principal y el tamboril llamado **tintaya** que es una caja cilíndrica, que lleva colgada al brazo izquierdo y toca, quien acompaña al que sopla la **phala** en las fiestas sociales de carácter popular.

Parte de los instrumentos mencionados, exceptuando la **tarkka** y los de repercusión, fabrican los colonos de la hacienda Hualata, radicada en la provincia Omasuyos del departamento de La Paz. Los artífices y comerciantes a la vez se instalan con sus mercaderías y taller en las encrucijadas de los caminos y en las salidas de los pueblos y hacen el tráfico al aire libre.

Los aborígenes están habituándose al uso de instrumentos de cuerda; sobre todo, en Chuquisaca y Potosí, dan preferencia al guitarrillo, vulgarmente conocido de **charango**. Se les ve cruzar los caminos punteando tonos en ese aparato, y en sus mismas fiestas no faltan diestros rasgadores de cuerdas; pero el indio baila muy poco al son del **charango**, y lo hace con tal desacierto que causa risa. Cuando el indio abandona sus danzas vernaculares y quiere imitar las exóticas, la hace siempre sin la desenvoltura y corrección de los blancos.

Por la descripción hecha de los diversos instrumentos musicales de los indios, se colige la predisposición musical que tenían, llegando su cultura a formar parte de su educación o indiosincracia.

Revela además, que estuvieron dotados de sentido estético musical, comprensible en aquellos tiempos sólo por la elevada cultura y conocimientos técnicos que habían adquirido, propios de pueblos y civilizaciones avanzadísimas, como, de los griegos y romanos.

Las distintas clases de instrumentos, se hallan clasificados de tal manera que algunos son completos, pues abarcan la tónica tonada, pudiendo dar aún los semitonos. En cambio, otros, sólo dan determinados modos o tonalidades, pero que se completan entre sí.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

En los instrumentales modernos, tenemos el cuarteto de cuerda: violín, viola, cello y contrabajo que se completan: el cuarteto de madera, la flauta, el oboe, el clarinete y el saxofón; el cuarteto de cobre, etc. En el instrumental de los indios, se observa una igual combinación tanto en los pinquillos, qquenás, como en los sicus y demás clases, divididas en tres o más categorías que se completan entre sí. Este hecho es muy sugestivo, y podría servir de prueba de la cultura musical indígena.

Otra circunstancia digna de notarse es, que los instrumentos según las tonalidades que tienen están clasificados si se quiere, como lo hicieron los griegos, verbi gracia, dorio, tonos graves, profundos que se usaban en la guerra y otras ceremonias: **lidio**, agudo lúgubre para los funerales o acontecimientos tristes; el **frigio** entre grave y agudo para los misterios de la religión, para el amor, eglogas, idilios, etc.

El **aykhorí**, el **jula**, la **tarkha**, el **pinquillo**, la **qquena** y los otros instrumentos enumerados, estaban destinados según su tonalidad, a determinados actos de la vida individual o de la colectividad.

Despierta admiración y se sumerge el espíritu al encontrar todas estas afinidades entre la música nativa de los aymaras con la clásica de los antiguos. No está demás determinar, que así como a los tres principales modos griegos indicados se suman también en el instrumental indígena, otro que completan la variedad de expresiones que corresponderán siempre a distintos estados de ánimo como en los sicus.

Puede ser que estas apreciaciones aparezcan exageradas, pero si estudia y se investiga la técnica musical antigua greco-romana, se encuentran características dignas de estudios en la música aborigena. Admirable por su variedad instrumental y por su textura técnica y más admirable en cuanto se refiere a indios enrolados en las bandas militares, que rápidamente se familiarían con el manejo de los instrumentos musicales perfectos, importados del extranjero. Ellos aprenden y ejecutan con cierta maestría y gusto obras de la literatura musical, como las de Mozart, Beethoven, Wagner, Sains, Saens y otros, lo que prueba, que se hallan dotados de una predisposición natural para la música, heredada y no anulada en su espíritu de sus remotos antepasados.

MANIFESTACIONES DE LA LITERATURA INDIGENA

CAPITULO TERCERO

I.— Cantos indígenas. II.— Cánticos religiosos. III.— Forma de transmitir acontecimientos históricos. IV.— Vislumbres dramáticos. V.— Carácter de la música indígena. VI.— Licores y costumbres. VII.— Cuentos y leyendas indígenas.

I

"De la poesía alcanzaron otro poco", dice Garcilazo de la Vega, "porque supieron hacer versos cortos y largos con medida de sílabas; en ellos ponían sus cantares amorosos y tonadas diferentes..... No usaron de consonante en los versos, todos eran sueltos. Por mayor parte semejaban a la natural compostura española, que llaman redondillas" (1). Así fue y así sigue siendo la poesía indígena; no llegó a las elevadas concepciones del espíritu, pero expresa sentimientos hondos, bajo una forma estética sencilla; la repetición y el orden rítmico. Cultivan la poesía lírica a causa de que le es indispensable para sus ejercicios coreográficos, ejecutados al compás de la modulación rítmica indispensable, y también porque cada tonada corresponde casi a un verso determinado, conocido ya de antemano. Semejante costumbre, no es de reciente data, la tuvieron los indios desde sus antepasados. El mismo cronista nos ha transmitido la siguiente descripción al respecto: "Cada canción tenía su tonada conocida por sí, y no podían decir dos canciones diferentes con una tonada, y esto era porque el galán enamorado, dando música de noche con su flauta, por la tonada que tenía, decía a la dama y a todo el mundo el contento o descontento de su ánimo, conforme el favor o disfavor que se le hacía, y si se dijieran dos cantares diferentes por una tonada, no se supiera cual de ellos era el que quería decir el galán. De manera que se puede decir, que ha-

(1). — Primera parte de los comentarios Reales, etc., escrito por el Inca Garcilazo de la Vega. Tomo II, Madrid 1829. Pág. 170.

blaba por la flauta. Un español topó una noche, a deshora, en el Cozco, con una india que él conocía y que queriendo volverla a su posada, le dijo la india: señor déjame ir donde voy, sábeta que aquella flauta que oyes en aquel otero me llama con mucha pasión y ternura, de manera que me fuerza ir allá; déjame por tu vida que no puedo dejar de ir allá, que el amor me lleva arrastrando para que yo sea su mujer y él mi marido" (1)..

Las canciones indígenas poseen comunmente un sonsonete que tiene un ritmo lentísimo y monótono que deprimen y envuelven al ánimo en tristeza infinita, como una honda gris de pântano de muerto y callado. Esas composiciones conservan aún su sencillez primitiva; son cortas y apropiadas para que el indio pueda retener en la memoria con poco esfuerzo.

He aquí algunos ejemplos:

Munsmahua, munsmahua
saquistahua.
¿Cauquirahui munatamaja?
Armaña munquista
Ankho pancarita (2)

Cunataquisa siptista,
Khari anillo nayramampi
Dijitasmana,
pankkarata, pankkarata
jalasquiri (3).

Hanko ulincate
Perchicuru uñtata
Quitimpi cauquimpirahui
Chamaurtayascamana
Naya munirimampiquigua
Chamurtayasita (4).

(1). — Ibid. Pág. 170.

(2). — La traducción sería: "Te quiero, te quiero me dices. Donde está pues tu cariño?, olvidarme intentas, blanca florcita.

(3). — Para qué me has aprisionado con el anillo mentiroso de tus ojos; por qué no me dejas estar yendo de flor en flor.

(4). — Ulincate blanco, parecido al perchico, con este o con alguno, no sea que te hagas gustar. Conmigo, que soy tu amante, te has de hacer gustar.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Hanko pankarita
Nayan huillirpayata
quitepiraqui
Aptapias casmana
Nayaquigua
Huillipairjama
Aptapima (1).

Existen otros cantares empleados en sus **kachuas**, que en ritmos primitivos por su rudeza, relatan acontecimientos pasados, como el siguiente:

Chancu mankerinacaru
Haya markamacata
Anaquinitayna
Acha Tacuillaja
Sinti chachaja
Challhuaqui, chullhuaqui
Ucjatja mankkayañataque (2).

El indio por otra parte, aplica siempre una tonada a lo que piensa o siente cuando está embriagado y va repitiendo su pensamiento en forma de canto, ya sea que insulte, ruegue, halague o se queje de su suerte. Esta práctica tan singularmente propia del indio, parece ser un resto que ha sobrevivido en él de la costumbre primitiva de emplear el canto, como medio de acentuar sus deseos con mayor expresión. Semejante idea se halla conforme con lo que dice Vico, de que los lenguajes primitivos eran cantados o con lo que afirma Spencer, de que los cantos primitivos fueron hablados. Cieza de León refiere de los antiguos kollas que en los duelos "todos dicen palabras dolorosas y tristes, y van endechando por las más partes del pueblo, diciendo en sus cantos lo que por el Señor pasó siendo vivo, y otras cosas a esto tocantes" (3).

El P. Acosta repite a su vez, que, "lo más ordinario es en voz cantar todos, yendo, uno o dos diciendo sus poesías, y acudiendo los demás a responder con el pie de la copla. Algunos de estos ro-

(1). — Florecilla blanca, derramada por mí, no sea que con alguno te hagas recoger, yo sólo, que te he derramado, debo recogerte.

(2). — A los comedores de *chanchu* yerba acuática del mar o del lago, de lejanos pueblos los había areado el gran Tacuilla, el mucho hombre para hacernos comer, desde entonces, pescado y pescado.

(3). — Historiadores primitivos de Indias. Colección dirigida e ilustrada por don Enrique Vedia. Tomo II, pág. 444.

mances eran muy artificiosos, y contenían historia; otros eran llenos de superstición; otros eran puros disparates" (1).

Los cantos que usan las clases populares o **cholos**, en las kachuas son variados, uno de los más comunes contiene las letras siguientes:

Silbame, silbadorita
silbame de la lomita,
que esperándote está
tu tierna polomita.

Flor de lirio sin igual
se acerca ya el día
dispone vida mía
a marchar conmigo.

No me desdeñes mi amor
no me rechaces vidita
Silbame silbadorita
que esperándote estoy.

Silbame en tu puertita
que correrá tu amante
a tu lado palomita
para amarte sin fin.

Otras veces atribuyen en sus cantares a las aves, hechos que ellos suponen efectuarlo, como los siguientes:

Lekke lekkeja checa laykkagua
Yatiquirihua.
Jumampi nayampi
munasitasa.
Churitupaja infierno haythuña
Jipillapasa ajayu lazuña
Ppequepasa pallalla
Nairasa huilata
Munasitasa yatiquirigua (2).

(1). — Historia Natural y Moral de las Indias. — Tomo II. — Pág. 224.

(2). — Traducción: Lekke lekke (*vanellus Resplandens*). Es verdadero brujo, lo que contigo y conmigo nos queremos, sabe: su pico sirve para remover el infierno. Sus tripas para aprisionar el alma. Su cabeza aplastada. Sus ojos brillantes suelen saber lo que nos queremos.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Leyhka pichitanca
cunatsa larchuquista
Juman lartatuata
Munirijhampisa apamucuyasista (1).

Hay ahuatiri
ccoli ahuatiri
Cauquincarata
Malleu cundirihua
Achachi mutturua
Sipintatayna.

Macha jatatua
Um jatatua
Janigua amtasti
Sipintatapija.
Hay malleu cunduri
May catumajja
Quankkuru pilarapquijja
Ucama pillarama (2).

La más tierna de las producciones del ingenio aymara es el **llaqui-arú**, o **hachir-arú**, palabra de pesar, que entré los quechuas es conocida con la denominación de **yaraví**, palabra proveniente del **Haravi** aymara, que quiere decir, cantar o canción. Su argumento suele ser la expresión de las penas y dolores del alma, ora por el adverso destino que le depara una existencia amargada, por crueles sufrimientos, ora por la ausencia del objeto amado, o por muerte de quien había conquistado todos los afectos del corazón. En el **llaqui-arú**, desahogan sus penas en una forma desesperante; nunca, nunca entonan sus letras sin llanto. Ese poema tiene la infinita tristeza del sollozo, en que cada estrofa es una lágrima.

Tal es el siguiente **llaqui-arú**:

Urpumpi hallumpi chharkontata hayppuna, taycajaja hathasitainatu
Hallujama hachañataqui, kenaya jama uxat axsarú anakata
(ttakhesiñataqui.
Llaqui tapin huahachata, sasina taycajajja, hachasisin,
(hanantajaru qquiruntitana,

(1). — Gorrión brujo, por qué te has reído, por tu risa, con mi amante, me has hecho abandonar.

(2). — Ay pastor, querido pastor, donde has estado, el malleu conduri, la oveja vieja, se lo había devorado. Ay malleu cunduri, ay si te pesco, como a los conejos te he de pelar.

M. RIGOBERTO PAREDES

Acata quíruru, jani cunasa yatisin, accha oraken inamay sarnakta,
Hani qhitis nayjama llaquir-puriri hickhaquiristi.
Hattachasipjetu ucuruja! ñankhapanipan! hayppuja
Huahuachapjetu hayppuja ñankhapunipan!
Ucatpacha uñayan uñayapansa !

La traducción libre al castellano sería así:

"Mi madre me concibió en medio de la lluvia y las nubes.
"Para llorar como la lluvia y ser combatida como las nubes
"Naciste en la cuna del dolor, díjome mi madre, y lloró al envolverse
(en los pañales.
"Si cruzo errante el espacioso mundo.
"No podré encontrar quien a mí se iguale en mi miseria.
"Maldito sea el día en que fui concebida.
"Maldita sea la noche en que nací.
"Séalo desde entonces para siempre" (1).

La poesía arrulla y sociega nuestros dolores, dice Stuart Mill. Cuando los indios modulan sus trovas, concluyen en llanto y sólo después de haber apaciguado con lágrimas sus pesares, se sienten tranquilos y pueden resignados continuar sobrellevando la carga de su dura existencia.

Algunas personas aficionadas a versificar, han traducido los cantares indígenas, sujetándolos a la métrica castellana, con objeto de que sean conocidos y entonados a la par de los de habla española. No se equivocaron los que tal labor se impusieron, porque esas composiciones son muy cantadas en las provincias.

De este orden son las siguientes:

Kkallallquiri urpilita
Munañamanmpi siptiri,
Llaquirpair unthucuru
Untañamampi laykkasiri.

Unca nayran han uñjasa
Chamacau takkes tucusi
Kkoykkosina chuymahasa
Hihuañapampihua hiquisi.

(1). — Este canto que Markham, afirma haber escuchado a una india cerca de Ayacucho, es común entre los indios y mestizos del altiplano, a quienes multitud de veces les hemos oído cantar con algunos variantes.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Huagcha hamachituru uñtata
Pakkar, pakkar chichicuiscta
Huma laycu, suma kkoya
Kkantatcama luppisista.

Pajsiru, huarahuararu, intiru
Munatajgata hisquisista
Huiqum, hiquum sapacuti
Hupa laycu hach-ttasiscta.

Hayppu sartir thayanaca
Kñoi kkotaja aparapita;
Chica aruma huairanca
Kkochoja isttayarapita.

TRADUCCION

Peregrina palomita
Que con tu amor hechizas
Tierna y linda tortolita
Que con tu mirar magnetizas.

Sin la luz de esos tus ojos
Cuanto existe desfallece,
Y el corazón aflijido
Sólo la nada apetece.

Cual pajarillo sin nido
Día y noche me lamento,
Sin perder tu bella imagen
Vela en tí mi pensamiento.

A la luna, sol y estrellas
Pregunto por mi adorada
Sollozando a cada instante
Lloro triste por mi amada.

Llevad brisas de la tarde
Estos suspiros por ella
Llevad vientos de la noche
A sus oídos mi querella.

M. RIGOBERTO PAREDES

Kkantati aruma
Suma nairani
Munirimahua
Utam puncuman
Hachthasqui.

Ukkamaraqui
Aca chuymajga
Muniripampi
Chicaquirista
Sásin saraqui.

Kkota tokkuequi
Uñtarapita
Uncan ucahua
Uñcay llayllampisa
Tuyusqui.

Ukamaraqui
Aca chuymajga
Amtasqui;
Munirijgampi
Tuyusisquirista
Sásin saraqui.

Hahuir kkurcata
Luli hamachi
Quitin cauquin
Saraquitasma.

Munirimaqui
Makkatasinqui
Kkollkke chhekani
Kkkori cayuni.

Lucero hermoso
de bellos ojos
Tu enamorado
Está a tus puertas
Llorando.

Así también
El corazón;
Quiero estar junto
Yo de mi bien
Dice clamando.

Ya por el lago
Mira a mi amor
Allí estará
Con los patitos
Nadando.

Así también
Mi corazón,
dice, estaría
Junto a mi bien
Bogando.

De opuesta banda
Picaflor hermoso
Quien viene airoso
Me dirás a mí.

Tu fino amante
Con pies de oro
Y alas de plata
Se llega a tí.

SERENATA

Taupi arumanqui purttansma.
Mojsa inquitat, pparjgtairi
Munatajg yatiñamataqui
Utam puncumán hachttiri.

Chuyma mankket pachahua
Huma han chuymani muncatata

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Uñtanañamat amtasisa
Taipi arumaquin purttansma.

Taijga huarat cucampi
Pisi chumaj phichcatiri
Akkoittasisahua purinsma
Mojgsa iquimat pparjtayiri.

Huypins trayas musphayata
Llaquins hihuayatarauqui
Kkorpamaruqiu sarttansma
Munatajg yatñamataqui.

Diosampiqui han chuymani huarmi
Hachqtajgs han isap tiri;
Hanapiniu cutinjcati,
Utam puncuman hachtiri.

TRADUCCION

A media noche yo vengo
A turbar tu dulce sueño;
Y sepas mi amor, mi dueño;
A tus puertas a llorar.

Desde el fondo de mi pecho,
Te quise ingrata mujer
Recordando tu mirada
Vengo al anochecer.

Mi corazón has encendido,
Con tu voz de ave sonora;
Suspirando amor implora
El que tu sueño viene a turbar.

De frío y dolor transido,
Medio muerto por la pena,
Vengo a tus puertas, morena
Para que sepas mi amor.

Adiós oh mujer ingrata
Que no te mueve mi llanto,
Ya no volverá mi canto,
A tus puertas a llorar.

Pera mejor expresar sus sentimientos y deseos, acostumbran los mestizos alternar versos aymaras con castellanos. Esta manera de manifestar los estados psicológicos del alma, valiéndose de dos idiomas completamente distintos, nos recuerdan aquellas poesías latino-bárbaras, muy populares entre los estudiantes de la Edad Media, en las que se mezclaba graciosamente el romance con la lengua de Lacio.

A continuación insertamos uno de estos cantares:

DESPEDIDA

Sarjaña uru puripan
Con el alma enternecida,
Cayumaru achasisa
Quiero hacer mi despedida.

Cunatraqui tucusisti
Tan pronto mi alegría
Chuymajasa mistuñ munjge
Al dejar tu compañía.

Sargtúa koli tahuakko
Separándome de vos
Kkonakkorita hachasisa
Te doy mi triste adiós.

Ay sinti munata huarmi
No me olvides un momento
Najga humat aljtasisa
Sufro amargo tormento.

Diosampiqui kolilita
Te dejo mi corazón
Hanihua armitatati
Siquiera por compasión (1).

(1). ← *Despedida*. — Por haber llegado el día de separarnos. Con el alma enternecida. — A tus pies llorando. — Quiero hacer mi despedida. Porque ha terminado. — Tan pronto mi alegría. — Mi corazón salirse quiere. — Al dejar tu compañía. — Me voy graciosa joven. — Separándome de vos. Llorando de rodillas. — Te doy mi triste adiós. — Ay tan querida mujer. — No me olvides un momento. — Yo separándome de tí. — Sufro amargo tormento. — Adiós graciosa. — Te dejo mi corazón. No me has de olvidar. — Siquiera por compasión.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

"El aymara, dice, el P. Sanjinés, idioma gráfico en su modo de expresar, profundamente filosófico en su lenguaje, rico en sus formas, severo en su estructura, es también dulce en sus expresiones de afecto. Tiene una cualidad imitativa, que en castellano, difícilmente podríamos traducir literalmente".

"Parece que la lengua hubiese copiado a la naturaleza su lenguaje, y que el canto de las aves, el chirrido de los insectos, el zuzurro del viento, el murmullo de las aguas, el estampido del trueno y todas las emociones y sentimientos del alma, los reuniera en una sola frase, sonora, limpia y original". (1).

Así es la lengua y en las pocas poesías que quedan se pueden notar esas cualidades. El alfabeto castellano es deficiente para expresar ciertas sílabas demasiado guturales de tan rico idioma, y esta es la causa porque han sido olvidados la mayor parte de los cantares indígenas.

II

La poesía religiosa de los indios se reduce a unas pocas loas e himnos cantados en lengua aymara y probablemente compuestos por los misioneros, párrocos o personas particulares entendidas en el manejo del idioma y dotadas de númen poético. Las encargadas de recitar esas composiciones son indias jóvenes llamadas **kkochuris** o sea cantoras, y se presentan en las fiestas bien ataviadas, haciendo parte del grupo de **sicuris**.

Los momentos en que las **kkochuris** tienen que actuar, se ponen en hilera y se encadenan agarrando cada una la mano de la subsiguiente por encima de la cintura de su compañera, de tal suerte que todas ellas se encuentran con los brazos extendidos y ambas manos entrelazadas en sentidos opuestos. Cantan llevando el compás con los pies y el cuerpo, puestos en movimiento según lo exige el ritmo del canto. Otras veces hacen rueda en el centro de los bailarines y allí lucen su habilidad.

Cuando la fista ha llegado a su término, las **kkochuris**, juntamente con el grupo de bailarines al cual pertenecen, se presentan en la puerta del templo a despedirse del santo, a quien vinieron a rendir culto. Reciben la bendición del cura y retroceden cantando y acompañadas por la música de los varones. Después de cada verso se ponen de rodillas, suena el tambor o bombo, entonan una nueva estrofa, vuelven a arrodillarse, y así continúan hasta ponerse fuera del

(1). — Ayam-aru. Nociones de Gramática Aymara por el P. F. Fernando de M. Sanjinés. C. T. M. La Paz, 1907. — Pág. 56.

atrio del templo. Algunas veces siguen en esa postura hasta media plaza y de allí se retiran a su morada.

La música de la despedida es triste y las letras del canto tiernas; los actores siempre vierten lágrimas cuando las cantan.

Los indios están obligados en la cuaresma a enviar a sus hijos en las tardes o de noche al atrio del templo o a determinados parajes, en los que sobre un pedestal de adobes se halla colocada una cruz para que aprendan a rezar. El sistema de enseñanza que han adoptado para ese objeto, se reduce a que un indio o india vieja, se coloque al centro de los aprendices y entone las oraciones en voz gruesa y alta, frase por frase, callando apenas termina una frase completa, la que es repetida por los concurrentes también en forma cantada y en voz tiple. El sitio donde rezan se llama **calvario** y la cruz que allí existe se encuentra durante esos días adornada de flores.

Los domingos acostumbran los rezadores penetrar a la plaza a la hora de la misa, recorrer sus cuatro costados, llevando cruces de flores, entonando las oraciones que han aprendido durante la semana, presididas por sus directores. Igual cosa hacen los varones a continuación o antes de aquellas. El penúltimo día al que debe darse por terminado el aprendizaje anterior, hacen arcos de verdes ramas en la plaza y por bajo de ellas conducen sus cruces, cantando y derramando flores por el suelo. En la misma actitud concurren a la procesión del Sepulcro y de la Virgen de Dolores, que se lleva a cabo la noche de Viernes Santo y concluida la función religiosa, como ya no les es posible restituirse a sus casas, por lo avanzado de la hora, la distancia en que aquellas se encuentran comunmente, y el deseo de concurrir al día siguiente a la misa de gloria, y sobre todo porque así es la costumbre, duermen al aire libre, en el atrio del templo o en donde pueden. Como el indio cree que esa noche se halla muerto Dios, y no hay a quien temer, se entrega a prácticas las más licenciosas, roba cuanto se le viene a la mano, llamando a ese acto, **qques-piaña**, y da rienda suelta a sus propensiones lúbricas. La noche del Viernes Santo es de muchos recuerdos para esta raza en las provincias.

III

En tiempos anteriores a la conquista española acostumbraban los indios relatar en sus cantares los hechos heroicos de su historia. "Solamnte en los cantares y bailes que ellos llamaban y hoy en día llaman **arabice**", dice el P. Morúa, "memoraban y recontaban las cosas pasadas y antiguas de esta manera: juntábanse muchos de ellos, así indios como indias y trababáanse de las manos, o por los brazos; y uno de ellos guiaba, y así iban cantando en corro, la guía

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

comenzaba y todos los otros respondían, y esto les duraba tres o cuatro horas, hasta que la guía acababa su historia y algunas veces juntamente con el canto mezclaban un tambor y así decían sus historias y memorias pasadas; como murieron sus incas y cuántos y cuáles fueron y que cosas hicieron y otras cosas de esta manera, que ellos quieren que no se olviden, y que se comuniquen a chicos y grandes entretanto que duren estos cantares" (1).

Al presente, aún conservan en algunos pueblos apartados, ese modo de rememorar sus acontecimientos pasados. En las familias indígenas no tienen otra forma de trasmitirse los sucesos de trascendencia que ocurrieron en el ayllu que de viva voz, de generación en generación. La verdad es que semejantes cantares han llegado a ser demasiado concisos, por lo mismo, un tanto vagos, pero subsisten, como últimos restos de una costumbre reducida hoy a estrictos límites, y próxima talvez, a extinguirse.

Los abuelitos, a quienes entre los naturales se les llama **achachilas**, en las tardes serenas de los días de expansión íntima de hogar, suelen reunir a todos los de la familia para contarles sus tradiciones, sus recuerdos, así los que fueron propios de la raza, como los que presenciaron y también los que a ellos les transmitieron sus antepasados. De ahí, que cuando se discute entre ellos de algún hecho antiguo, para darle el sello de autoridad, afirman, "el achachila lo ha dicho", y por consiguiente ya de ello no se puede dudar.

IV

En sus manifestaciones de carácter dramático hacen figurar los indios únicamente a los animales, sin atreverse en hacer representar a seres humanos que pudieran referirse a un suceso social, político o histórico. Particularmente en el período incaico les era prohibido tales alusiones por insignificantes que fuesen en su forma. De ahí es que durante la república las muy escasas manifestaciones que hubieron en esa clase literaria, se hicieron actuar siempre al zorro, al cóndor o al señor cura y a sus corderos o filigreses.

Una muestra de ese género literario es el siguiente:

Pregunta.	Checkati jumasti tiula
	Tata curam ovéjapa qkepsunta.
Responde el zorro.	Qquitisa uñjataytu.
	Cauquinsa uñjataytu.

(1). — Origen e historia de los Incas, obra escrita en el Cuzco (1575-90) por fray Martín Morúa, de la orden de la Merced. Publicada y anotada por Manuel Gonzáles de la Rosa. Lima 1911. Pág. 91.

Lajrapi guaysurista
Nayrap juchsurista
Juakhacackac.
Juakhacackac.

Fiscaligua parlasqui
Puncut puncutt parlasqui.

Pregunta. Tiula cunast huicchinkhamajj thanthalli.
R. Jacha ovejaru qgiucata
Iskha ovejaru qgiucata
Juakhackac.
Juakhackac.

Tiula cunats nasamajja kkankihalli
Jacho ovejaru mocckhata
Iskka ovejaru mocckcata.

Juakhaccackhac.
Juakhaccackhac.

TRADUCCION

Pregunta. Cierto es que tú tiula (zorro) has cargado
con la oveja del tata cura.

Respuesta. Quien me ha visto, donde me han visto
Su lengua le arrancara
Sus ojos le sorbiera.
Juakaccackhac.
Juakaccackhac.

P. El fiscal esta hablando, de puerta en puerta.
P. Tiula porque tu cola, está traposa.

Respuesta del zorro. Meneando para la oveja grande
Meneando para la oveja pequeña.
Juakaccackhac.
Juakaccackhac.

Pregunta. Tiula porque tu nariz está escaldada.

Respuesta: Tanto besar a la oveja grande
Tanto haber besado a la oveja pequeña.
Juakaccackhac.
Juakaccackhac.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

El indio cuando alude al cura siempre lo hace con cierta ironía. Supone que quien tiene las ovejas más gordas es él. Su actitud ceremoniosa, sus prédicas reñidas con su avidez de dinero; con su lujuria y su conducta nada edificante le hace sonreír, lo cual incluye para que lo asocie al zorro, que según sus tradiciones es el que burla con su astucia, cuanto promete o predica. A eso se debe que en esta anécdota el zorro niegue y ofrezca arrancar la lengua del que ha asegurado que él robó la oveja más gorda del señor cura, sin embargo de ser verdad ésto y hacerle reír alegremente después de su negativa.

Circulan otros diálogos entre el cura y las **depositadas** que eran indias jóvenes que antes de casarse ingresaban a la casa parroquial para aprender a rezar y que por ser las preguntas y respuestas muy licenciosas no las insertamos.

V

La música empleada por los indios para la danza no sale de un círculo limitado de notas, que se insisten y vuelven a repetirse, aburridoras e inflexibles como el incesante batir de la lluvia en terreno fangoso. La música y la danza son inseparables en el mismo actor; el indio baila tocando la **qquena** o zampoña todo el día, sin cansarse. Su fortaleza es inmensa para soportar semejantes ejercicios, propios de sus vigorosos pulmones. El oriundo de la costa o de territorios de poca elevación sobre el nivel del mar, se fatiga inmediatamente cuando quiere parangonarse con el indio en aquellos ejercicios; lo propio sucede con los blancos que habitan la región del altiplano. Y es mayor la admiración que se experimenta por el regnícola, viéndolo ascender bailando cuestras y caminos empinados cual si transitaran por vías llanas y cómodas.

La música militar de los naturales es bronca y de cortos compases. Lo que ellos buscan es una gran excitación emocional con sonidos estrépitosos, semejantes al trueno o el rugido de las olas. Prefieren, por esta razón el **pututu**, esa trompeta salvaje, cuyos ecos rudos los anima y entusiasma tanto, que en los combates se hacen matar inconscientemente por atrevidos y temerarios en afrontar el peligro. El indio se aturde y embriaga de valor al son del **pututu**.

Poseen también algunos cantos bélicos. En Amarete, excomunidad del cantón Charazani en la provincia Muñecas, escuchamos a los indios bailarines entonar las siguientes letras:

El inca ha muerto
Hermano
Vamos a vengarlo
hermano.

Que corra la sangre
hermano.
De sus asesinos
hermano.

Al repetirlas se ponían furiosos, notándose en el aspecto de los danzantes el ardor y entusiasmo por la lucha.

Por regla general, indios y mestizos gustan siempre de la música que contenga sonidos quejumbrosos; buscan lo triste, lo lúgubre, porque el deseo vehemente que persiguen, parecé qué no fué sino llorar. La música común de estos factores étnicos se reduce en último término a ser una queja expresada con mucha amargura. "En ella, dice un escritor anónimo, domina una melancólica monotonía que nace de una vaga tonalidad y de su constante terminación en notas bajas". En vez de dar vuelo a la fantasía nos arrastra a la realidad más descarnada, nos desalienta y estrecha el horizonte de los sueños vaporosos y fantásticos que suele forjarse el espíritu escuchando las armonías de un instrumento. Cuando se la oye, se piensa instintivamente en el indio, en ese ser harapiento, que mora miserable y reducido a paria en las áridas estepas del altiplano, sin ser factor de progreso, ni guarismo político.

Particularmente en los campos o breñas desiertas, al caer la tarde o en el silencio de la noche, esos acentos se tornan en verdaderos ecos de una angustia infinita y sin nombre, entonces, la música esa tiene un fondo aterrante de tristeza; sus notas por lo lúgubres, producen en el alma de quien las oye, deseos incesantes e inefables, y se enhumedecen los ojos. Los habitantes del altiplano, en su música "revelan las amarguras de una herencia de sangre malograda, el cansancio inconsciente de una larguísima jornada hecha por ignorados antepasados, la melancolía propia de seres inculpables de su infortunio y que, sin embargo traen por una ley inexorable de la naturaleza, responsabilidades que cancelan con lágrimas y sollozos" (1).

Esa música es el brote de los sufrimientos efectivos del indio, resultado del estado de impotencia a la que se halla sometido desde hace varios siglos, su lamento de vencido. Las razas sojuzgadas son así, no hacen sino gemir en vano, cuando se convencen de su ineptitud para sacudir el yugo que pesa sobre ellas; en cambio, se vengan de sus opresores contagiándoles la enfermedad que aqueja en su espíritu, la cual apoderándose de aquellos, los hace hastiarse de la vida y quejarse también de penas y amarguras imaginarias, co-

(1). — El Porvenir de las razas en el Perú. Tesis para optar el grado de bachiller en la Facultad de Letras, leída por Clemente Palmas. Lima 1897. Pág. 12.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

mo sucede al presente con personas de otras razas que en expresar sus sentimientos desolados son iguales a los aborígenes. El profundo manantial de tristeza que brota de ellas, nace de allí. La vida retrasada del indio y su desconfianza en un porvenir mejor, influye también para que en sus diversiones tienda a emborracharse, estúpida-mente con el alcohol o se entretenga en tocar su *qquena* a la sombra de alguna peña cubierta de musgo, cuando apacienta su rebaño o descansa de sus faenas agrícolas, después, todo es sufrir. El mismo ambiente que le rodea es triste; vive en medio de una naturaleza monótona, desolada, bravia y apropiada para aburrirse y tediarse. No es sólo el padecer eterno que pesa sobre él lo que influye para que sea apocado y melancólico es también el medio.

Cuando los instrumentos indígenas son ejecutados por personas hábiles para combinar tonos diversos o saber expresar en notas intensas las afectos del corazón, la música se hace tan conmovedora, que al escucharla se puede exclamar con un poeta español.

"Las sombras de cien siglos sollozan con la *qquena*" (1).

La música indígena tiende a desaparecer; se puede asegurar, que en su estructura primitiva, ya no existe. La que se supone como originaria de los autóctonos, contiene aires tomados de la parte acongojante de las composiciones extranjeras, conforme con la eterna murria de su espíritu. Los indios han podido realizar esta evolución debido a la circunstancia de ser muchos de ellos enrolados en las bandas militares, donde aprenden música clásica, y de donde se retiran con el oído afinado y sugestionado por aires forasteros, cuyas frases melódicas siguen involuntariamente al modular sus cantares. Establecidos éstos en los centros de donde salieron, se convierten en maestros y directores de los aficionados de su raza.

A pesar de este antecedente, la influencia de la indiosincrasia indígena en el desarrollo de la música nacional ha sido fuerte; sobre todo, entre los mestizos, quienes, han heredado conjuntamente con la sangre del indio su carácter tétrico y sus aficiones íntimas. Por eso, la música melancólica, es propiamente la nacional, como es fácil colegir revistando las piezas de artistas del país, cuyas producciones llevan en su mayor parte el colorido sombrío y triste de la música indígena.

Sin embargo un escritor extranjero al referirse a esta música dice: "La música de los aimaras, una de las razas indígenas más extendidas en Bolivia, es, como el indio, mística y panteísta. Tiene la grandeza de los nevados andinos, es grave y severa como el horizonte infinito del altiplano, diferenciándose de la música de otras culturas, la de los aimaras es abstracta, pura, sin palabras ni estribillo;

(1) D. F. Velarde.

sus melodías y ritmos, de profunda raíz telúrica solamente pueden ser expresados mediante instrumentos.

"Los quechuas, de carácter suave y apacible como el clima de la región que habitan, no obstante haber adoptado el corte de la música aimara, tienen una música de carácter lírico, que no sólo se expresa en forma instrumental sino también mediante la voz humana" (1).

En parte así es.

VI

La bebida embriagadora que acostumbran los indios y mestizos del altiplano, proviene del fermento de cebada en grano o del injerto de este producto con la quinua, o solamente del último. La levadura artificial hecha con malta de quinua es tan buena como la fabricada con cebada.

La chicha elaborada de la mezcla de quinua con cebada, reúne como bebida gaseosa y refrigerante, cualidades muy apreciables. Tiene un sabor azucarado y desprende bastante ácido carbónico y es embriagadora. La desventaja está en que su fermentación alcohólica, pasa rápidamente, pues a los tres días de ella pierde su fuerza gaseosa, y sobreviene la asética; por esto es que una vez llegada en sazón la chicha, se la debe consumir prontamente. Empero, si la masa sedimentosa contiene aún suficientes elementos sacarinos la fermentación alcohólica se restablece nuevamente.

Este licor no sólo consumen en sus fiestas, sino en las grandes labores agrícolas de la siembra y cosecha. La chicha de maíz es muy poco usada en el altiplano, tanto por ser costoso el grano, cuanto porque ignoran su elaboración, en más de los pueblos. Esta chicha es de consumo preferente sólo en los valles.

Desgraciadamente hoy se ha introducido en las provincias el pernicioso y funesto empleo del alcohol hidratado, que además de los desórdenes morales que causa, ocasiona también graves enfermedades, siendo frecuente ver al día siguiente de una borrachera, infelices intoxicados por el exceso de la bebida.

El consumo de alcohol debe llegar en el altiplano a cien mil cajones de seis galones al año o talvez pasar de ese monto, pero nunca ser menos. Fuera del comprado en la oficina del estanco, el introducido por contrabando, alcanza a una cantidad enorme. Al indio no le causa gran molestia el viajar en la noche por caminos extraviados y desiertos, a fin de adquirir alcohol a precio bajo del fijado por el estanco. La ganancia de unos cinco o seis pesos que obtiene por

(1). — "Aru Amunyas". Album publicado por Hans Helfritz.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

cajón pesa más en su ánimo que las fatigas y riesgos que tiene que vencer en su viaje; este criterio prima también en todos sus negocios.

La chicha la beben en una copa de madera o barro, fabricado por ellos, la misma que pasa de mano en mano a medida que cada cual consume su contenido. Entre los indios no abundan copas ni se usan de cristal. En cada diversión no pasan de dos copas grandes y una pequeña las usadas, por más que la concurrencia sea numerosa. Con frecuencia beben el contenido de una copa entre dos personas en señal del mucho aprecio que se profesan o cuando tienen que sellar un pacto, en cuyo caso, dejan caer algunas gotas al suelo, invocando y poniendo por testigo a la **Pachamama**.

La mujer india evita embriagarse a la par de los demás, dándose modos para derramar en el suelo el licor que le invitan o empapar en algún lienzo que consigo lleva para ese objeto; sólo el hombre bebe, aquella se concreta a servir a los convidados y a cuidar de los suyos, y a las veces que se manifiesta borracha no debe dársele mucho crédito, porque tal estado suele ser aparente en la mayor parte de los casos, y estudiosamente fingido para observar con ventaja las peripecias de la fiesta, descubrir los secretos que se relacionan con sus asuntos personales y saber a qué atenerse al respecto. Al día siguiente, ella está enterada de todo y recién entonces hace sus comentarios. Le gusta murmurar del prójimo y es acre con quien tiene motivos de disgusto. Su desgracia está en que su hombre, apenas se embriaga, desea ostentar su dominio pegándola. Es curioso contemplar a las mujeres después de una fiesta; la mayor parte tienen cardenales en el rostro y lastimaduras en el cuerpo. Al verse en ese estado, todas ellas repiten: "buena ha estado la fiesta", y se quedan conformes.

Al indio le agrada abandonar la casa del encargado de celebrar la fiesta o **alferés** o **preste**, completamente embriagado o quedarse dormido en ella de puro borracho, cuando así no sucede y puede caminar, de la puerta le grita: **miserable no me has emborrachado siquiera, por mezquino**. Lo que él desea en las fiestas es ahitarse de alcohol y pelear; sólo entonces, cuando algún golpe contuso o herida ha recibido, está satisfecho y convencido de haber sido la fiesta memorable.

VII

En los cuentos propiamente indígenas, al igual que en los vislumbres dramáticos no intervienen seres sobrenaturales; dioses, ni héroes extraordinarios, el cura mismo deja de figurar; son relaciones sencillas de actos que se refieren a animales, que la imaginación de los indios, les atribuye, acciones y pensamientos propios de la especie

humana, para arrancar de cada cuento alguna moraleja, o por estar acomodada a su manera de pensar animista.

De sus mitos han debido originarse algunas leyendas, que convertidas en cuentos, son los que han llegado hasta nosotros, como únicos restos de una literatura extinguida, modificados al través del tiempo, por la imaginación de las abuelas y nodrizas que supieron aprovecharse de temas antiguos.

Cada cuento tomado en sí mismo, puede parecer insignificante o absurdo, pero si se examina un poco, se nota que ellos encierran ciertas creencias mitológicas que los indios tuvieron, sobre animales que constituían sus totemes o fueron sus representantes simbólicos. Es evidente que los pocos que han salvado del olvido tienen ese carácter, como se podrá deducir de los siguientes cuentos:

EL ZORRO Y EL CONDOR

El zorro que es el animal más jactancioso y parlanchín, al escuchar la relación que hacía el Cóndor, en presencia de un grupo de animales, de sus ascensiones diarias a las altas cumbres, sonrió y le observó con sorna de que él también las hacía y con mejor éxito que el narrador.

Picado el Cóndor en su amor propio, le propuso ascender juntos al Illimani. El zorro sin trepidar, aceptó la apuesta, confiado en alguna treta que le armaría para evadirse oportunamente del compromiso, lo que no pudo efectuar por la estricta vigilancia de aquel. El primer día de viaje caminaron bien. El segundo llegaron al límite de las nieves perpetuas y durmieron en dos grutas, una encima de otra, formadas por la nieve.

A cierta hora avanzada de la noche llamó el Cóndor, que ocupaba la parte alta, al zorro; **Tiula**. Este es el nombre que dá el indio al zorro, como el de **mallcu** al rey de las aves.

Después de pasados algunas horas vuelve a llamar aquel al zorro, quien le responde con voz débil, al parecer temblando de frío.

A la tercera vez que invoca su nombre, el zorro contesta con voz desfalleciente, casi imperceptible.

Al despuntar la aurora por las blancas cimas del Illimani, grita el Cóndor alborozado y sacudiendo estrepitosamente sus negras alas: **Tiula**. El zorro no contesta y sólo reina el silencio en el sitio en que se albergó.

Brinca hacia su presuntuoso contendor y lo encuentra helado por el frío, yerto y sin vida, con el hocico levantado, los ojos abiertos, fijos y vidriosos.

El Cóndor cogiendo el cadáver del que en mala hora le desafiara lo conduce con sus vigorosas garras, allí donde se encuentra

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

el círculo de los animales que sirvieron de testigos, y arrojando al centro de ellos, exclama sentencioso:

"Así muere el que por fanfarrón y pedante, sin medir sus fuerzas, pretende realizar aquello que está fuera de sus aptitudes, reservado para otros que han nacido, destinados para ese objeto....."

EL CONDOR Y LA PASTORA

El Cóndor enamorado de una pastorita de rostro moreno, ojos negros y de dulce mirar, no pudiendo satisfacer sus apasionados deseos permaneciendo tal cual era, tomó el aspecto de un joven apuesto, para ocultar su escamoso cuello se envolvió con un blanco pañuelo y así ataviado se presentó a la pastorita que apacentaba su ganado.

"Lulu, le dice, que haces aquí".

"Paseo mis corderos, canto y con mi honda ahuyento el zorro que comer quiere mis ovejas, al **mallcu** que arrebatarme intenta".

"¿Quieres que te acompañe y te ayude a votar al **tiula**, a esparitar al **mallcu**?"

"No, le responde, las compañías hacen desgraciadas a las jóvenes. Amo mis corderos, adoro mi agreste libertad y quiero vivir sola, cantando y ajena a los pesares del amor".

"Entonces me voy, hasta mañana".

Al día siguiente regresa con el mismo disfraz.

"Lulu, le dice, a la pastorita de bello rostro y de ojos negros, quieres que conversemos".

"Conversemos, le contesta, ¿y de dónde vienes?"

"Yo vengo de montes elevados, donde el trueno suena aterrador, y recibe su cumbre los primeros besos del sol y los últimos rayos de la luz moribunda. Allí donde la nieve brilla, como un diamante y la soledad y el silencio impera en absoluto. Quieres irte conmigo allí? Serás la soberana de los aires. El cielo siempre azul, siempre diáfano, será el techo que cubra nuestro hogar. Las flores desde el fondo de los valles nos enviarán su aroma para hacer grata nuestra existencia. ¿Quieres irte mi bien?"

"No; no quiero las cumbres de donde vienes, amo a mi madre que lloraría con mi ausencia; quiero mis campos, mis ovejas. Mira aquel corderillo tan blanco y dulce, cuánto, cuánto sufriría sin mí".

"Lulu, no te porfío, sólo te ruego que me prestes tu prendedor, para rascarme la espalda, que siento un escosor".

La joven de los ojos negros y de los labios de coral, le presta su prendedor, que se lo devuelve después de hacer uso de él.

Al otro día vuelve el joven.

"Lulu, lulu, le dice, tus ojos me han hechizado, sin tí no puedo vivir, por eso vengo a verte. Vamos".

"No, no puedo, le contesta, mi madre lloraría, mis ovejas bailarían por mí triste y sin consuelo".

"Sabes, le replica, que siento en mi espalda el mismo escor de ayer y con mayor intensidad. Te ruego, por favor que me rasques. Tus dedos suaves como la lana de alpaca, han de hacer cesar la comezón y cúrame de ella para siempre".

La incauta joven sube y apenas la siente sobre su espalda el astuto galán, vuelve a su ser y levanta rauda el vuelo, llevando su preciosa carga.

Cruzan los aires, y después de un rápido viaje llegan a la gruta de una elevada montaña, donde mora su madre, una ave de mucha edad y de plumaje descolorido. En otras grutas de la misma montaña tienen su guarida multitud de cóndores.

La llegada de la pastorita es celebrada con un grito general de alegría, acompañado de aleteos ruidosos. La madre, la vieja ave, la recibe con la mayor alegría y cuidadosa la arrulla bajo sus grandes alas, trasmite su calor a la pastorita que tiembla con el frío de las alturas.

Es feliz con su cóndor joven y cariñoso; pero no le dan de comer.

"Mira, le dice a su galán, tus caricias me llenan el alma; pero la falta de alimento hace desfallecer mi cuerpo. Recuerda que sé comer, que sé beber. Necesito fuego, necesito carne; necesito los productos de la tierra. Tengo hambre, tengo sed, mi bien".

El cóndor levanta el vuelo, penetra a una cocina desierta y roba brazas ardientes y lleva. Abre con su pico un canal y conduce por allí una corriente de agua limpia y cristalina. De los campos y de los caminos recoge pedazos de carne de animales muertos y los presenta. Escarba los sembradíos de papa y le lleva.

La carne olía mal, las papas eran tiernas, y la joven asediada por el hambre, devoraba aquellos malos alimentos con avidez. Suspiraba por el pan, sin que su amigo pudiera satisfacer su deseo.

Mientras su madre, lloraba desolada en el hogar abandonado, la pastorita de ojos negros, vivía consumida por la nostalgia, mal alimentada, constantemente cubierta por el abrazo fecundante de su alado amante. Comenzó a enflaquecer; en su cuerpo nacieron plumas. Puso huevos; y sintió después de dar un número determinado de ellos que se hacía clueca. Era la mujer del cóndor, la reina de los aires y su misión era empollar polluelos, que como su padre surcácen impávidos el espacio.

La madre seguía llorando inconsolable en el hogar, abandonado por la fugitiva pastorita.

Compadecida de ella un loro que habitaba en los alrededores le dice:

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

"**Mamala**, no llores, tu hija vive en la gran montaña, en concubinato con el **mallcu**. Si me das tu huerto de maíz para consumirlo y los árboles que frondosos allí se ostentan para posar mis pies en sus ramas y hacer mi nido, te prometo traerla".

La madre acepta la oferta. Le cede su huerto de maíz, le dá sus árboles para que haga su nido en ellos.

El loro vuela a la elevada montaña y aprovechando un momento de descuido de los cóndores, carga con la jóven y la lleva al lado de su madre. Estaba flaca, mal oliente por la pésima alimentación, sus ojos negros como una noche oscura, eran los únicos restos de su belleza pasada, su cuerpo que lucía sedosas plumas, le daban el aspecto de un ser humano ridiculizado, disfrazada de ave. La madre la recibió entre sus brazos, lavó su cuerpo con las lágrimas de sus ojos; la vistió con su mejor traje; la sentó sobre su regazo y la estuvo contemplando con una ternura infinita.

Indignado y pesaroso el cóndor de la mala pasada que le había hecho el loro, fué en su busca. Lo encontró en el huerto, hartado de maíz y volando satisfecho y contento de árbol en árbol.

El cóndor, rápido lo coge y sin darle tiempo lo engulle en sus anchas fauces. El loro sale con prontitud por el orto. El cóndor vuelve a tragarlo y el loro sale por detrás. Colérico el cóndor por no haber podido aniquilar a su odiado y oficioso mal hacedor, lo tomó entre sus agudas garras y lo redujo a pedazos y fué comiéndolos uno por uno. Con gran sorpresa de él fué saliendo de su ano, lindos y pequeños loritos, que correspondía a cada pedazo que comía.

Este es el origen de donde proviene esos atrayentes animalitos, dicen los indios.

Desconsolado el cóndor, voló a su montaña, tiñó sus plumas relucientes de negro, en señal de duelo, lloró inconsolable de su amada pastorita y sus lágrimas se convirtieron en negras mariposas que volaron al interior del hogar de su amada.

EL NOVIAZGO DEL ZORRINO

Había una pastorita chiquita y graciosa. La vió el zorrino y se enamoró perdidamente de ella. Tomó el aspecto de un joven de pequeña estatura, de ojillos negros y vivos, de nariz remangada, de paso menudo. Era tímido y su timidez agradó a la **imilla**. La pidió en matrimonio a la madre y ésta accedió a los deseos del galán. La única condición que le puso es que se celebrase el acto con abundante chicha, para cuya elaboración le entregó bastante **huiñapu**. Llegado el día de la boda fué la madre de la novia a la casa y encontró el **huiñapu**, casi íntegro sin haber sido utilizado. Llamó al prometido de su hija y poseída de la mayor cólera lo votó a empu-

jones sin quereñle oír sus disculpas ni atender a sus palabras. Después penetró a las habitaciones y encontró en ellas los cántaros llenos del rubicundo licor en una proporción abundante como no se podía desear más.

La madre presurosa quiso enmendar su error y ligereza, buscando al desairado galán. Lo encontró sí, pero vuelto a su ser yaciendo moribundo en señal de despecho y amargura, por su mala estrella. Al ver a la madre, causa de su desgracia; la maldijo y la empapó con su orina fétida y de mal augurio sin volver la vista atrás.

Desde la maldición del zorrino, aseguran los indios, que para fabricar una buena y embriagadora **chicha**, se necesita de mucho **huiñapu**; y ya no como antes que bastaba algunos granos para elaborar una excelente, cual la había hecho aquel ladino animal con seis granos de maíz.

EL RATON AMANTE

Al ratón se le ocurrió enamorarse de una **imilla** joven y bonita. Tomó el aspecto de un mocito, de cara enjuta, de cuerpo flaco; de ojos pequeñitos y vivos; su voz era delgada y silbante; sus maneras humildes y muy corteses. Siempre decentito y alegre; sólo se turbaba y desaparecía cuando sentía venir a su suegra porque tenía cara de gato.

"Me voy, me voy", le decía a la **imilla**, "me llaman y ya volveré", y rápido huía.

La **imilla** correspondió a sus amores y el resultado fué que a los nueve meses parió un niño tan chiquitito de una vocesita tan aguda que daba gusto oírle chillar.

El ratón amante era tan cariñoso con su amada, que llenó los trojes de su despensa de abundantes víveres, que robaba de otras despensas. Nada le hacía faltar; "maíz quiero, decía la **imilla** y durante la noche el ratón amante ayudado por innumerables ratones que eran sus compañeros, trasladaban maíz para su mujer; aún así, ella estaba quejosa, porque no quería vivir a su lado. El ratón huía, porque su suegra tenía cara de gato y él era ratón disfrazado de gente.

Un día, resuelve descubrirle el secreto y le dice a la **imilla** ven a buscarme.

La jóven va con el niño en los brazos. Llega al lugar de la cita y a nadie encuentra. Se sienta y espera; pone al niño junto a la pared. Sale de un agujero un ratón, pasa por sobre el chico recostado en el suelo, vuelve a pasar, le acaricia con su cola, le lame la carita, le besa en su boquita y se vá.

La **imilla** disgustada de tanto esperar y de no haber encontra-

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

do a su amante, regresa a la casa. Le dice a la vieja de su madre: envano me ha hecho ir, lo he esperado, lo he buscado y no lo he encontrado; sólo hallé un ratón que salió de su guarida, pasó y repasó por sobre mi hijo, le acarició con su cola, le besó en su fresca boquita y desapareció.

La madre llena de cólera, la reprende, la increpa furiosa, diciéndole "entonces has parido para un ratón. Ya me lo anunciaba su vocesita chillona", y fuera de sí, agarra al niño, lo estruja y lo estrangula antes que su madre pueda defenderlo.

Llega el padre, la joven le dice, "te busqué y no te encontré, sólo un ratón nos distrajo".

"Imilla, imilla", le contesta, "ese ratón era yo, tu amante y dueño".

La joven le cuenta que su madre habiendo descubierto la verdad, mató al niño.

El ratón se desespera, coge a su hijo muerto, llora y se lleva lejos, muy lejos, lo entierra al pie de una planta de **kkantuta**, que riega frecuentemente con sus lágrimas, para que siempre floresca y no se marchite.

Regresa a vengarse. Convoca a todos los ratones, les cuenta su desgracia, y les pide su ayuda. Todos, sin que falte uno, se indignan y prometen ayudarle. Vienen en tropel a la casa, vacían los trojes de los víveres que llevó, y en seguida, cuando ya nada queda en la casa, rodean a la vieja, la derriban al suelo y todos en conjunto, comienzan a roer sus carnes, y en pocos momentos se la comen y dejando el esqueleto se van para no regresar más.

EL ZORRO BAILARIN

Al zorro le gusta mucho el baile, pero sólo baile protegido por las sombras de la noche, con **imillas** que abandonan su casa y su cama para danzar. El obstáculo que tiene que ocultar con un disfraz adecuado es su cola coposa, que cuando está pegada al cuerpo le calienta mucho y le hace sudar. Sin embargo, procura que pase desapercibida y baila.

Uno de esos zorros, joven y enamorado, nunca faltaba a las **khachhuas** nocturnas y apenas oía el canto de los gallos, se retiraba rápido.

El buen zorro, era tan zalamero y decidor, que agradaba a las **imillas**, por lo que cada una deseaba bailar sólo con él. Una de ellas sagaz y resentida por cierto desaire que le hizo, hace notar a sus compañeras, que el zorro cesa en su entusiasmo y huye apenas oye el canto de los gallos. Las **imillas** se ponen preocupadas

y resuelven en corro retener al bailarín hasta que venga el día y conocerlo.

Llega la noche, se hace la rueda, comienzan los cantos y la danza; se presenta el zorro, ignorando el complot que se trama contra él, baila, canta y está más entusiasta y decididor que nunca. Las **imi-llas** le embriagan con sus caricias y sus besos. Canta el gallo, quiere retirarse el zorro. "No; no, le dicen, un ratito más, no te vayas, no te apures. Seis veces canta el gallo, te irás al quinto canto". Sigue el baile, se repiten las caricias. El zorro disfrazado de **huay-na** (joven) se olvida de irse y sólo se da cuenta cuando la blanca aurora rasga la obscuridad de la noche; sofocado, quiere huir, las jóvenes lo retienen, le enlazan con sus brazos, entonces lanzando un gruñido estridente, las muerde de las manos y salta por sobre ellas y corre.

Con el salto que dió se rasga el calzón, surge la coposa cola. Las jóvenes lanzan una ruidosa carcajada, se burlan del zorro que corre con la copiosa cola dentro las piernas para no regresar más al lugar.

LA ZORRA Y LA PARIHUANA

La zorra pregunta a la parihuana:

"Por qué tus hijos son de plumaje colorado en la espalda, tan bonito que parecen hilos de coral?"

"Cuando nacen, le contesta la parihuana, introduzco a mis hijos en un horno caliente y los cierro bien. Al primer traquido que siento, digo: **buena pinta**; al segundo: **mejor pinta**, y así voy repitiendo hasta que los sonidos correspondan exactamente al número de los hijos que he encerrado. Entonces abro el horno y salen tan bonitos, con los piecitos esmaltados, las plumas coloradas y brillantes.

"Haré con mis hijos lo que me cuentas, replica, para que su pelaje sea colorado y lustroso".

La zorra encierra a sus hijos en un horno caliente. Al primer sonido que se produce, exclama: **buena pinta**, al segundo: **mejor pinta** y así continúa repitiendo las palabras que le enseñó la parihuana, y cuando siente completo el número de sonidos al de los hijos que introdujo en el horno, abre la puerta y ¡oh dolor!, los encuentra muertos y carbonizados.

Llora la zorra amargamente, de sus hijos y va en busca de la maligna parihuana. Esta apenas la ve venir, se introduce al lago y comienza a nadar.

"Zorra tonta, le grita desde el interior del lago, el año pasado te comiste mis hijos tiernos y ahora me la pagaste con los tu-

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

yos, Me vengué de tí por tu propia mano".

Despechada la zorra, se puso a beber el agua del lago, creyendo que podía secarlo. Bebió, bebió tanto, que su barriga se inchó enormemente; siguió bebiendo, hasta que uno de esos momentos, reventó y murió como sus hijos.

LOS AMORES DEL OSO

El oso, llamado por los naturales **Jucumari**, se enamoró de una **imilla**, que apacentaba su ganado. Cuidaba junto a ella, de que sus carneros no fueran destrozados por el **Cunduri** ni arrebatados por el zorro. Mientras la pastorita dormía velaba. Mató en honor de ella varios zorros y un **mallcu cunduri**. Cuando la pastorita tenía hambre, le llevaba panales de miel; cuando tenía sed iba a robar leche de las majadas próximas.

Un día le propuso huir juntos, la pastorita lo quería y consintió en fugarse con el oso. La llevó a una gruta y allí vivían felices. El cariñoso oso, modelo de amantes, nada hacía faltar a su amada; buena comida, abundante miel de los panales que le llevaba, pero la **imilla** no estaba contenta; todo en aquella mansión le parecía triste, sombrío y extraño.

Tuvieron un hijo, que ambos lo querían mucho. Un día vió la pastorita pasar gente por las proximidades de su morada; tuvo pena, se acordó de su familia, se dió cuenta de que vivía con un animal y lloró, lloró mucho. Vino el oso, lamió sus lágrimas, se tendió a sus pies y le rogó le contara la causa de su llanto. La pastorita no quiso avisarle y se negó descubrir el motivo de sus cuitas. Desde entonces, celoso el oso, cuando marchaba a alguna parte, la dejaba en la gruta, cerrando la puerta con una enorme piedra. En su encierro y al verse sola la pastorita, se entregó a reflexionar, y tanto pensar resolvió huir con su hijo, huir a tierras extrañas, lejos, muy lejos, donde nadie pudiera dar razón de ella. Las cuidadosas atenciones de su amante oso no eran ni podían ser ya para ella una recompensa bastante a las tristezas de su existencia animal, monótona, en que las horas se sucedían una tras otras aburridoras y atrozmente pesadas.

Intentó abrir la puerta; vanó esfuerzo, la piedra que la cerraba era enorme, ni siquiera pudo moverla, y en su impotencia volvió a llorar y a desesperarse. El niño que ya andaba y ya hablaba, le preguntó: "¿madre, por qué lloras?".

La pastorita le cuenta sus deseos; le dice que quiere salir de aquel encierro, porque se muere, y que ella no podía mover siquiera la enorme piedra que obstruía la puerta.

El niño se aproximó, hizo mover la piedra y volviendo el rostro contento hacia la madre, le dijo: "madre no llores, espera que crezca un poco más y nos iremos".

El niño creció y un día que la madre envió al oso al bosque a traerle miel, el niño empujó la piedra, la derribó, dejando libre el paso, le dijo a su madre: huyamos.

Madre e hijo corrieron mucho aquel día y se perdieron en un pueblo cercano. Cuando el oso regresó, encontró retirada la piedra, abierta la puerta y vacío su hogar. Se quedó mudo y pasada su sorpresa, también él lloró su abandono; se arrancó los cabellos y dejó de comer muchos días en su dolor. Desesperado la esperaba, la esperaba siempre, no dormía y en sus largas horas de insomnio, sólo pensaba en ella.

La vida le hastiaba; en su existencia solitaria, sólo ella vivía en su imaginación. Se acordaba de sus caricias y las lágrimas corrían abundantes de sus ojos. Tocaba su flauta, tan triste que hacía llorar a las piedras. No salía de su gruta, sino hostigado por el hambre. No tenía más amigo que un toro viejo, a quien había salvado la vida, arrebatando a sus dueños que trataban de degollarlo. "Tu rumías tus alimentos, le decía, cuanto, cuanto te parecés a mí que vivo rumiando mis recuerdos, sin poderlos olvidar un momento".

Su hijo llegó a aprender a leer y escribir en una escuela, donde el maestro admiraba sus fuerzas y sus compañeros temían sus puños. Se hizo soldado en su juventud y por su valor llegó al grado de oficial. Se llamaba don Tomás y en los combates las balas rebotaban de su duro cráneo. Ascendió y fué considerado el militar más intrépido y valiente del ejército.

Un día enfermó su madre y notando que llegaba a su fin, llamó a su hijo y le rogó que buscara a su padre y lo trajera a vivir a su lado y la madre en la agonía deliraba con aquel oso, con quien vivió en concubinato, para quien tuvo su hijo y a quien, en esa hora suprema, sentía que lo había querido mucho. "Oso mío, deliraba, perdóname", y en seguida, cerró los ojos y no los volvió a abrir porque había expirado.

El hijo, después de la muerte de su madre, se encaminó en busca de su padre abandonado. Lo encontró en su desierta y silenciosa gruta, viejo, tullido y ciego de tanto llorar. Se hizo reconocer y ambos se abrazaron y se prodigaron caricias y promesas de no separarse más. Entonces el oso tocó su flauta tan alegremente, que hasta las piedras bailaron. Vivieron felices, siempre los dos y el amigo toro que los visitaba de tarde en tarde. Muy viejo mu-

EL ARTE FOLKLÓRICO DE BOLIVIA

rió el oso amante y desgraciado en su amor, en brazos del hijo querido, que cerró sus ojos y enterró los restos de su padre junto a los de su madre. El cadáver del oso al sentir el contacto de los restos de su pastorita amada, extendió sus brazos por un momento, cual si estuviera vivo, y se abrazó fuertemente de ellos y así los cuerpos unidos siempre y siempre entrelazados fueron transformándose en un corpulento y frondoso árbol, a cuya sombra, cuando por casualidad llegaba un amante desgraciado, sentía renacer y serenarse su espíritu y su corazón abrirse a la esperanza.

Dicen que en las noches, aquel árbol perdido en el bosque, entrelazando sus ramas, producía ruido y murmullos, que asemejaban suspiros y caricias de amor. Sus hojas temblaban sensibles al contacto del viento, temerosas de ser arrancadas y cuando lo eran, se arremolinaban alrededor del tronco sin querer apartarse de él. "El árbol del oso", llamaban los naturales a ese árbol y ese árbol siguió viviendo en el bosque, ignorado y buscado por los amantes desgraciados.

Libre don Tomás de los deberes filiales, volvió al ejército y en sus filas pasó el resto de sus días sin quejarse jamás de su suerte, ni pensar en retirarse del cuartel. El hombre fuerte y huérfano de familia, hizo de aquel centro su hogar y de los soldados sus inseparables compañeros, contribuyendo con su abnegado ejemplo, que no tuvieron más cariño que a la patria, por encima de cualquier otro sentimiento afectuoso y otro deseo que servirla en acciones heroicas.

Tal fué don Tomás, modelo del militar valeroso y del soldado fuerte, sufrido e invencible.

LA ARENA Y LOS VIENTOS DE ORURO

Cuentan los indios de Oruro que una vez en que la deidad indígena denominada **Huasa Mallcu**, (1) sorprendido por la noche, hizo alto en el campo que se extiende frente a la serranía de Pie del Gallo y se recostó cerca de un frondoso **kolli** (olivo silvestre), un millar de hormigas, abusando del sueño que le rendía, cubrieron su sagrado cuerpo de picaduras, sin escrúpulo alguno. Cuando despertó indignado de la profanación de que había sido víctima, se sacu-

(1). — Véase en nuestra obra *Mitos, Supersticiones y Supervivencias populares de Bolivia*, sobre esta mito.

dió airado de ellas, las maldijo y las convirtió en arena, que acumulada en montones debía ser azotada por frecuentes vientos que entonces los creó para que de un lugar a otro transportasen esos montones, no permitiendo que permanezcan en un sólo sitio. De aquí proviene según esas buenas gentes, que la frondosa vegetación que poblaba aquellos campos de *kollis* y *lkantutas*, desaparecieron y se convirtiesen en erial, lleno de atolladeros en la estación de lluvia y de polvo en la época de seca; en un paisaje de una amarga y desolada tristeza.

Existen otros cuentos en los que interviene el cura y que por esta circunstancia deben ser posteriores al dominio incaico. Uno de ellos es el que se refiere a un párroco que exige de su sacristán le relate algunas historietas mientras llegue a dormir, y como los hechos que le narraba no fueran suficientes para que pueda conciliar el sueño, le indicó que inventase algo nuevo. Entonces el sacristán le dice que en un sitio cercano al templo había visto arder en una noche de plenilunio, lo que hacía presumir allí la existencia de un *tapado*. El cura se incorpora inmediatamente, se viste apresurado y le dice que le muestre el lugar. Durante la noche vagan por todas partes, sin dar con el paraje indicado por el ladino sacristán, quien al notar el cansancio y el enojo del pastor de almas, le manifiesta, que como él le dijo que inventase algo, había fraudado esa mentira.

Otro que el cura se enamoró apasionadamente de la mujer del sacristán que era una mujer bella, y ambos esposos ante las exigencias constantes de aquel libertino convinieron en que la mujer aparentase ceder a las insinuaciones del cura, y que en la noche en que a él se le suponía fuera por la comisión que le había encomendado de alejarse de la parroquia, le hiciera desnudarse y en el momento preciso de acostarse, él golpearía la puerta; así lo hizo la mujer, y cuando el sacerdote iba en cueros a introducirse en la cama, sintió golpes en la puerta y la voz de su marido. Aparentando la mujer un espanto grande, le mandó ocultarse dentro de una tina donde se había depositado agua, el seductor burlado y transido de frío después de algunas horas de resistencia, tuvo que escapar desalado y desnudo de su escondite, en momentos en aquellos aparentaban estar dormidos.

Probable es que estos dos últimos cuentos y otros semejantes en los que se alude siempre al cura, sean de procedencia española, por cuyo motivo se encuentran muy generalizados en varios pueblos sudamericanos.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

LA GRIETA

Otro cuento refiere que un día festivo consagrado a la adoración de la Virgen del Socavón de Oruro, se vió obligado el dueño de la mina en acceder a obreros ambiciosos para que trabajasen ese día a pesar de sus protestas. Durante las labores y cuando más empeñados se encontraban, por extraer ávidos el metal y ganar un pingue jornal, sintieron un estruendo en la mina y antes que pudiesen ponerse en salvo, se produjo un **ayza** (derrumbe) que los sepultó y el cerro quedó con una enorme rajadura que hoy mismo se puede contemplar.

A tal motivo, que importaba profanar un día sagrado, atribuye el vulgo la grieta del cerro El Pie del Gallo, que alguna vez sirve su interior maldito para cobijar a los que se suicidan, y de escarmiento a los obreros, que dominados por la angustia de ganar más, no reparan en los medios que pueden comprometer su vida y el porvenir de su clase.

Entre sus leyendas, una es, la de tres hermanos que nacieron de las montañas, llamados **Kollana** el mayor, **Chanka** y **Huanka** los dos menores; que mientras vivieron, observaron éstos la más completa armonía; pero después de muertos, sus descendientes con el transcurso del tiempo se multiplicaron tanto que el territorio que habitaban se hizo estrecho, por lo que sostenían frecuentes y sangrientas guerras intestinas que dieron por resultado que los Chankas y Huankas, tuvieran que emigrar vencidos como habían sido, a tierras lejanas, estableciéndose en las regiones de Huamanga y Ánta. Se supone que los victoriosos Kollanas fueron los que fundaron el gran imperio altiplánico que tuvo por capital Tiahuanacu.

Posteriormente, cuando aquel dominio decayó, aseguran que las tribus expatriadas invadieron las tierras de sus antepasados, logrando sojuzgar sus poblaciones momentaneamente y como no pudieron conservar sus conquistas, nuevamente se alejaron, dejando guarniciones en algunos pueblos y que uno de éstos es el de Chanka, que actualmente aun existe en la provincia del Cercado del Departamento de La Paz.

Las denominaciones geográficas Chanka y Huanka que se encuentran esparcidos en varios lugares del territorio boliviano, parece tener ese origen.

En otra leyenda cuentan que, la hija del gran Makuri llamada **Kara-Huara**, por haber querido impedir a todo trance el sacrifi-

cio de su secreto amante **Kholkhe Uynakha**, fué condenada por su padre a ser encerrada en la prisión que junto al cerro de Surucachi, había construido. Allí la joven india lloraba sin cesar, sin consuelo por su amor contrariado y por la crueldad inhumana de su padre. **Qué hace?** preguntaba éste con frecuencia a sus guardianes. La contestación invariable era: **Jachaqui-Jachi**, o sea, llora y siempre llora. **Jachaqui-jachi**, bramaba el padre, "pues bien, ordenó, ese lugar de hoy en adelante se llamará **Jachacachi**, en memoria del desolado llanto de esa infeliz".

El pueblo que más tarde se fundó en aquel paraje, conservó el nombre que había emanado de las lágrimas de la tierna princesa india, como una bella flor brotada del suelo, regado por un rocío de pura y cristalina agua.

MUSICA Y COREOGRAFIA MESTIZA

CAPITULO CUARTO

- I.— Instrumentos musicales. — II.— Bailes. — III.— Los músicos y la música. — IV.— Coplas sentimentales y eróticas. — V.— Datos bibliográficos.

I

Múltiples han sido los instrumentos musicales introducidos por los españoles a las tierras conquistadas; pero los que más llegaron a vulgarizarse fueron la guitarra, el arpa, el charango, el violín y entre los instrumentos de viento el pito, la chirimía y el clarinete; y los de percusión el tambor, el bombo, los timbales, las panderetas, crotalos y castañuelas.

En las orquestas familiares predominaba siempre la guitarra. Rara era la casa donde no se tocaba este instrumento o el arpa con el que compartía en popularidad. Las circunstancias de ser estos dos aparatos los más fáciles de conseguir y de aprender por su sencillo mecanismo influía para que se convirtiesen en instrumentos favoritos; sobre todo, se impuso la guitarra que se hizo imprescindible en todos los hogares, ricos o pobres por ser más usual y corriente.

Los carpinteros mestizos e indígenas que aprendieron a construir guitarras, arpas y charangos imitando los importados de la Metrópoli, llegaron con el tiempo en hacerlos con suma habilidad y perfección. Algunos de estos charangos los fabricaban injertando un mango de madera sobre la caparazón o concha de un armadillo (*quirquincho*) o de tortuga, que servía de caja. Las cuerdas las hacían diestramente de tripas de animales domésticos, prefiriendo las del gato.

El violín fue instrumento más religioso que profano. Los indios de las misiones jesuíticas de Mojos y Chiquitos, los fabricaban primorosamente y se distinguían por la maestría en su ejecución.

En la construcción de los instrumentos musicales de viento sobresalieron los músicos y constructores indígenas. Las flautas que trabajaban, algunas perfectamente imitadas a las españolas, las vendían a precios económicos; pero en sus diversiones particulares preferían siempre hacer uso de las que eran legítimamente suyas y que

interpretaban con nitidez sus aires originales.

A medida que fué creciendo el gusto musical, se introdujeron y adoptaron otros instrumentos exóticos, que expresaban con mayor intensidad y riqueza de notas las tonadas y aires dominantes. Con ese objeto hicieron uso del clarinete, el pistón, bajo y otros instrumentos importados del extranjero. En ciertos pueblos se organizaron bandas de músicas, semejantes a la de los militares.

En los establecimientos públicos de diversión, como los conocidos con los nombres de **chichería** y **picanterías**, en los que se bebe chicha, se come picantes, y se baila, se han introducido los pianos, que han desalojado a la guitarra, al charango y a la bandurria. Estos instrumentos de cuerda sólo los emplean en determinadas diversiones, como en las **pandillas** y bailes al aire libre y en las fiestas populares de provincia.

II

Desde el comienzo del descubrimiento de América fué propicio el ambiente a la propagación de la música y el baile. Según Washington Irving, "también, dice, hizo embarcar el almirante (Colón) algunos músicos para alegrar y vivificar el espíritu de los colonos", (1). Los que siguieron en la conquista de estas tierras, tampoco descuidaron en traer consigo músicos.

Generalmente en cada partida expedicionaria los había varios que sabían tocar la guitarra, el arpa o soplar la chirimía, y hacer bailar a sus compañeros en los momentos de descanso y solaz. Como es natural, las costumbres que habían adquirido desde su infancia en la Península aquellas gentes, también las trajeron consigo y las continuaron ejercitando en su vida privada y pública, ni era posible que hombres poseídos del orgullo y suficiencia desmedida que caracterizaba a los españoles de entonces, adoptasen de inmediato las de los pueblos que conquistaban y sojuzgaban fácilmente. Entre estas costumbres no podían quedar olvidadas las que les eran más usuales y alegraban su espíritu y daban expansión a sus sentimientos íntimos, como las que se referían a la música, a los cantos y bailes y que les eran habituales, sólo más tarde cuando la conquista y régimen colonial se impusieron y afirmaron, se amestizaron aquellas costumbres con las indígenas, aún en este caso, las que más influyeron en las diversiones fueron las importadas.

Débese a esta circunstancia que en los comienzos de la colonia, predominasen los bailes peninsulares, con los que expresaban tanto

(1). — Washington Irving. *Vida y Viajes de Cristóbal Colón*. Madrid 1854.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

los españoles como los criollos sus alegrías y solemnizacen y enca-reciecen los sucesos prósperos que causan contento y regocijo.

Los primeros bailes que se conocieron y ejecutaron en las di-versions, fueron la Zarabanda, la Chacona, la Gallarda, el Agua de Nieve y otros no menos apicarados y retozones. La **Danza** propiamente tal, se introdujo posteriormente, cuando los colonos llegaron a constituir y recibir en su seno, personajes de elevada alcurnia, que venían a ocupar altos puestos públicos, como virreyes, oidores, co-regidores y demás funcionarios.

La distinción entre estas dos manifestaciones coreográficas las expresa un autor en la forma siguiente: "La diferencia entre las **danzas** y **bailes**, estaba en que las primeras, generalmente más antiguas en su origen, eran graves y mesuradas, luciendo en ellas, antes que nada, la destreza de los pies; y los segundos, retozones, triscadores y revoltosos, ponían en continua agitación y picaresco traqueteo, no los pies sólo, sino los brazos y el cuerpo todo, de manera tan descompuesta, sacudida y desgarrada, que no había más qué pedir. Las **danzas** por su natural, eran propias de las gentes de calidad y tenían su puesto en las fiestas y saraos de los caballeros y de la corte". (2).

Los bailes como queda dicho eran los preferidos por la gente alegre sea del pueblo o de las clases superiores, en ellos para dar mayor animación el momento en que el calor de los actuantes se enardecía y tocaba en delirio el entusiasmo de los concurrentes con palmadas y explosión de relinchos, exclamaban los estribillos: "**Andallo andallo que soy pollo y voy para gallo**" o **Elvira de Mene-ces, echad acá mis nueces**", etc., o repetían la siguiente estrofa:

Bulli bulli zaranbulli
Que si me gané, que si me perdí
Que si es, si no es, si no voy, si no fui
Por acá, por allá, por aquí, por allí.

Difícil es introducir una clasificación precisa en el conjunto nu-meroso y caótico de los bailes populares, lo más que se podría ha-cer es seguir la que hace un escritor peninsular de los de España, que son los que acá los han originado: "Estos bailes, dice, pueden dividirse en tres grandes familias que según su condi-ción y carácter pueden ser ó de origen morisco, español ó ame-ricano. Los de origen español pueden conocerse por su compás de dos por cuatro, vivo y acelerado, que se retrae por su aire

(2). — Cuadros Viejos. — Colección de pinceladas, toques y esbozos, representando costumbres españolas del siglo XVIII, por Julio Monreal, Pági-nas 82 y 83.

antiguo al **Pasacalle**, y que, cantado en coplas octosílabas de cuatro ó cinco versos se parecen mucho a la jota de Aragón y de Navarra. Los de alcurnia americana se revelan por su mayor desenvoltura, como provenientes de pueblos en que el pudor tenía pocas ó ningunas leyes; pero entre todos estos bailes y cantares merecen llamar la atención (del que al travez de éstos usos y diversiones trate de estudiar el carácter de los pueblos y las vicisitudes que han corrido), los que conservan su filiación árabe o morisca. Estos se descubren por la melancólica dulzura de su música y canto, y por el desmayo alternado con vivísimos arrebatos en el baile". (3).

Todos estos bailes, confundidos y modificados según el temperamento y costumbres de cada pueblo han tomado sus nombres del estribillo que el cantor acompañó a las coplas.

Así en el **Gato** canta el guitarrero, recordando una antiquísima tonada de la provincia de León:

Salta la perdiz madre
Salta la infeliz
que se la lleva el **Gato**
el gato mis-mis.

En el triunfo:

Dicen que las heladas
Secan los yuyos
Así me voy secando
De amores tuyos
Este es el **Triunfo**, niña,
De las mujeres
Que ponen buenas caras
A los que quieren.

En la Firmeza:

Antenoche me confesé
Con el cura de Santa Clara
Me mandó por penitencia
Que la **Firmeza** bailara.

En la Huella:

A la **huella**, **huella**
huella sin cesar,
ábrase la tierra
vuelvan a cerrar.

(3). — Escenas Andaluzas — Bizarrias, etc., por Serafín Estéban Calderón (el solitario). Editorial Ibero americana, pág. 161 y 162.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

En la Chacarera:

Chacarera de mi vida
Chacarera del Tendal
sé que tienes buena cama
y no me dejas dormir.

En el Escondido:

Salí: **Escondido**, salí;
salí que la quiero ver,
aunque las nuves te tapen
salí: **Escondido**, salí.

En el Palito:

El **palito** está rabiando,
dicen que quiere comer,
y le han dado por remedio
entre..... cejas de mujer.

En el Marote:

Estaba **Marote**
en la pulpería
tomando aguardiente
de noche y de día.

En el Prado:

Vamos al **Prado**,
Que hay mucho que ver
muchachas bonitas
de buen parecer.

Esos bailes y otros que estuvieron en boga, provenientes en su origen de España y se ejecutaron en los países americanos, con modificaciones, más o menos notables, es decir con una vuelta más aquí, más lánguida allí, o más rápidos y animados en ciertos movimientos, todo en armonía con el ambiente y los gustos peculiares del lugar, siendo de advertir, que los mismos bailes, suelen tener denominaciones diversas en cada país o conocerse con el mismo nombre bailes diferentes, a los que se califica en un pueblo con un nombre y en otro con distinta denominación. En Bolivia se los adoptó con pocas diferencias, acomodados en los movimientos y en el tono de los cantos al gusto nacional. Son de la misma procedencia y de parecido aspecto los bailes titulados **Agua de nieve**. **Moza mala** y otros que atravesaron el período colonial y llegaron a la república y siguieron predominando en ella hasta hace un tercio de siglo.

A estos bailes peninsulares la influencia indígena les hizo ad-

quirir nuevas formas y nuevas figuras, de mayor movimiento y de más alegres cambios como en el **Fandango Español**, del que se derivaron el **Khaluyu**, y la célebre **Mecapaqueña** que tanto divirtió a nuestros antepasados en sus fiestas familiares.

El **Khaluyu**, como baile es distinto del **huayño**, aunque la música sea semejante. La **Mecapaqueña** y el **Khaluyu** difieren un poco. La última es de menos figuras que la otra, pero más animada y de más constante zapateo. La **Mecapaqueña** fué el baile predilecto de la sociedad paceña y su nombre viene de haberse originado y ejecutado en el pintoresco pueblo de Mecapaca, a donde en determinadas estaciones del año se retiraban las familias paceñas a pasar una temporada de descanso y holgorio.

Al presente la **mecapaqueña** ha sido olvidada y se le ha sustituido con un baile de extremados movimientos que ha tomado todas las figuras de la Cuadrilla francesa, con los movimientos y el compás del **huayño** criollo.

De origen español, en parte y mezclado con los bailes indígenas en otra, son todas las danzas que se desenvuelven haciendo rueda, alternadas de hombres y mujeres y ejecutando en esa forma figuras diversas. El baile descrito en otra parte de esta obra con el nombre de **Trenzadores de cinta** o sea **cinta Kahniris**, pertenece a este orden. Probable es que provenga del Baile de Gitanos de las danzas populares catalanas. Hoy sólo bailan los indios **callahuayas** de la provincia Muñecas.

Otros muchos bailes existían parecidos al anterior, en los que con el aparato del canto y las cintas, agarrados en rueda hombres y mujeres sin soltarse de las manos, hacían sus mudanzas, entonando cantares en aymara. Tal era, el que decía: **mistum sama** (sal, dile) **tuyta, tuyta, Mantam sama** (que entre, dile) **tuyta tuyta**. En que hombres y mujeres, salían y entraban por cada arco formado por las manos enlazadas por cada pareja.

Los bailes españoles, juntamente con las costumbres coloniales, fueron desplazados por la **polka**, y la **mazurca** y por el vals y las cuadrillas que se introdujeron y fueron desde el principio los preferidos.

La polka, la bailaban, llevando tacos de metal en el calzado y haciéndolos sonar en armonía con la danza. En las clases populares, por el espíritu de imitación, esos bailes fueron aprendidos y ejecutados en sus diversiones, aunque con muchas deficiencias.

De los numerosos bailes populares, que en otros tiempos se acostumbraban, sólo tres han sobrevivido en las diversiones: el **bailcito de tierra**, el **huayño** y la **cueca**. Los demás como los **morenos mistti-sicuris**, y los **auqui-auquis**, son una derivación adulterada de las danzas indígenas, con mezcla de figuras y vestimenta apropiada

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

para su representación y se desenvuelven al aire libre, en hileras y con movimientos gimnásticos.

Los tres primeros son ejecutados siempre al son de instrumentos de cuerda, acompañados éstos de cantos o de flautas. La músicaailable de los mestizos se halla dominada por una profunda tristeza, que está lejos de reflejar una impresión de placer. El mestizo en sus bailes, se agita zapateando, hace contorciones con el cuerpo, pero su ceño tiene en medio de la danza un sello de amargura. Mientras se mueve al compás del baile, hace correr por los oídos su música con suspiros y desalientos lacerados. Es un dulce veneno envuelto en armonía. Al fin, acaba por causar sus efectos, y así el mestizo, al terminar sus danzas o ya embriagado, se pone a gemir o bien se exaspera y enfurece malayando su suerte.

El **bailecito de tierra** se reduce a colocarse frente a frente el hombre y la mujer a una distancia calculada a la superficie de la habitación donde se baila; en seguida se mueve la pareja agitando los pañuelos, haciendo contorciones con el cuerpo y mudanzas con los pies; dan dos vueltas enteras primero, dos medias vueltas después y terminan la danza con una vuelta entera, en la que los movimientos de los danzantes son más desenvueltos y animados por el jaleo y expresiones de aplauso de los concurrentes, por el furioso rasguear de la guitarra, por los golpes dados en el traste de ella y por el entusiasmo de los cantores en levantar la voz. "Este es el momento que se produce el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos y finalmente el azogue de los sentidos"; como dice Cervantes al describir el baile de las seguidillas.

Conviene advertir que el golpe dado al traste de la guitarra, que señala siempre un tiempo de ritmos, es de origen árabe, transmitida a los españoles y por éstos a los tocadores americanos; así como la costumbre de **jalear**, es decir de acompañar al canto y el baile con palmadas que marquen las oscilaciones del compás y hasta en muchas ocasiones siguen y determinan un ritmo especial, lo que no es otra cosa sino el efecto que los músicos árabes llaman **Almasofik** (1).

El **huayñu** ha sido propiamente el baile originario y primitivo de los indios. Lo ejecutaban en los intermedios de las demás danzas indígenas enfrentándose un hombre y una mujer en el centro de los bailarines que hacían rueda. Llámase esta forma personal de bailar **huyañusiña**. Al presente se da el nombre de **huayñu** a una singular mezcla de las antiguas danzas denominadas **agua de nieve**, **moza mala**, **bolero**, en ciertas figuras y en otras se nota la influencia manifiesta de la **muñcira** (molinera) gallega. Todas estas figuras las han arreglado a la manera de ser y al tono del gusto nacional.

(1). — Rafael Mitjana. — Discante y Contrapuntos.

El **huayño** lo bailan por parejas de hombres y mujeres colocadas en la misma forma que la anterior danza. Principia por una vuelta entera, en seguida se para uno de los dos, mientras el otro comienza a danzar sólo frente a su pareja el tiempo que considera necesario. Al terminar la figura la agarra de ambos manos y la hace dar una vuelta. Después la pareja que ha permanecido quieta ejecuta a su vez otra figura distinta a la precedente y así sucesivamente se van cambiando de figuras y luciendo cada cual su fecundidad coreográfica y su destreza para danzar, pero cuidando mucho a que una mudanza no sea repetición de otra. El baile concluye cuando uno de los danzantes se rinde vencido por la fatiga o por haberse agotado su inventiva.

El **huayño** tal como lo bailan en la actualidad es una danza de extremados movimientos en que las jóvenes hacen excitantes quiebros de cintura y se mueven en algunas mudanzas con ciertos contoneos de pies, meneo de brazos, que no se puede contemplar sin que pugne la sangre por saltar de las venas.

La **Zamacueca** o **Zamba-Cueca**, o simplemente **cueca** como se acostumbra calificar hoy, es otro baile que se usa en las diversiones. Esta danza que se confunde con otra, llamada **zamba**, por haber entre ambas ciertas analogías y diferenciarse sólo por algunas supresiones o añadiduras en los movimientos, es probablemente de origen peninsular, talvez derivada de la Jota aragonesa o de algún otro baile, que parecido a la cueca y con nombre distinto se acostumbraba en la península en los días de la conquista.

No faltan escritores como Barahona Vega y Benjamín Vicuña Makena que suponen importado por los negros. En éste punto nos encontramos conformes con la opinión del escritor argentino Carlos Vega, que opina "que las danzas africanas no sólo han originado ninguno de los bailes criollos sino que ni siquiera han dejado vestigios de formas negras en ella". (1). En lo que discrepamos es que no sea de procedencia peninsular, cuando es bien sabido, de que los españoles que arribaron al continente americano, traían consigo sus costumbres y maneras de divertirse y éstos fueron los que impulsieron en las fiestas familiares y públicas sus danzas, con la circunstancia muy lógica de que al ser ejecutadas en los pueblos conquistados sufrieron ciertas modificaciones de figuras, alteraciones y variantes en el ritmo y forma musical.

En algunos países, particularmente en Bolivia, la música de alegre y vivaz que es en otros centros, contiene aquí notas plañideras, provenientes, sin duda, de haber sido puesta en menor modo moderno. Las castañetas y crótalos han sido reemplazados por el pañueleo.

La **cueca** fué el baile de preferencia de las clases aristocráti-

(1). — "La Prensa" de Buenos Aires de 11 de febrero de 1934.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

cas, durante el coloniaje y en los primeros años de la república. La aparición de la masurka y del vals, la relegó a las clases populares, sin embargo, cuando cansa en una diversión la rigidez de aquellos bailes exóticos y se apodera de los concurrentes el entusiasmo y deseo de mayor movimiento y animación, se hace indispensable la cueca.

Se enfrenta la pareja, suena la música expresiva, comienza el canto; los bailarines avanzan y retroceden agitando los pañuelos. El hombre con una mano en la cadera y con la otra batiendo el pañuelo acosa a su pareja; ésta coquetona se hace la indiferente y esquiva, baila seguida de aquel que obstinado la asedia. Dan vueltas enteras y medias vueltas, zapateando y haciendo girar el hombre su pañuelo por sobre la cabeza de la mujer, o lo baja al nivel de sus rodillas, o hasta arrastrarlo por el suelo. La bailarina con la vista baja y calculados movimientos que al mismo tiempo parecen atraer a su perseguidor o rehusar de él, se desenvuelve con gracia provocativa y sensual. El hombre se impacienta; despliega toda su habilidad coreográfica; redobla su donaire, se pavonea, ondula, zapatea, hasta que aquella, con cierta insitante languidez se dá por vencida, le tiende la mirada y se para en medio de los palmoteos y hurras. El galán hinca la rodilla a los pies de su dama y termina el baile.

Esta danza hoy mismo se la acostumbra al final de las fiestas, en momentos en los que el humor y alegría de los concurrentes se halla en su apogeo.

El complemento imprescindible de todos esos bailes, es en las provincias, la **pandilla**, consistente en que los bailarines enganchados del brazo recorren enfilados por parejas a paso ligero y acompañado las calles y plazas del pueblo, zapateando, jaleando y agitando pañuelos; haciendo curvas en el trayecto y ruedas en las esquinas en medio de ruidos estrepitosos producidos por los gritos, aplausos o silbidos de los espectadores. La orquesta que ameniza la diversión y marca los compases, sigue tras de la pandilla, la que jadeante y encardecida por el ejercicio y el entusiasmo no se cansa de exigir que no cesen por un momento sus acordes, sin embargo de que en ciertos instantes apenas se dan cuenta de ella.

Otra danza al aire libre es la de los **morenos**, notable por el traje costoso que llevan. Este se compone de casaca de terciopelo de color, profusamente bordado con hilos de oro y de plata; chaleco y calzón corto, igualmente bordados; medias de seda, calzado de charol, peluca y sombrero adornado con plumas y cintas vistosas. La comparsa se compone de más de seis bailarines, en la que el dirigente está disfrazado de viejo, que lleva un látigo que hace sonar constantemente. El figurante de negro toca la matraca y guía el compás de sus compañeros, quienes se reducen a seguir la

dirección, que dan el negro y el viejo. Los músicos tocan corneta, pistón y bombo.

III

Los primeros y más notables músicos fueron, siempre tocadores de guitarra. En los demás instrumentos los había muy apreciables, pero nunca llegaron a la altura de aquellos. En las provincias los que no dejaban de tener algún prestigio eran los dedicados a tañer el arpa, cuyas armonías sencillas y melancólicas arrancaban sin esfuerzo del rústico instrumento, pintado de color rojo. Introducidos ambos por los conquistadores, muy luego tomaron carta de ciudadanía, convirtiéndose rápidamente en instrumentos nacionales que servían para acompañar los cantos y guiar el ritmo de las danzas: nobles y armoniosas en los salones decorados, de sonidos alegres, lúbricos y agitados en el campo, en los caseríos y bajos fondos sociales. Durante la colonia y primeros tiempos de la república, saber tocar la guitarra o el arpa y cantar coplas con tierna voz y dulzura, importaba tener asegurado su asiento en las fiestas públicas y en las diversiones privadas, en las que era indispensable que hubiera música. Desgraciadamente de ese período no han llegado hasta nosotros todos los nombres de los músicos que deleitaron a nuestros antepasados, los hicieron danzar y alegrar las monótonas horas de su existencia. Sólo se sabe que los hubieron muchos insignes maestros, que sabían arrancar de esos instrumentos, sobre todo de la guitarra, por la alta calidad de su sonido, la riqueza de sus matices y la variedad de sus registros, notas melodiosas y vibrantes que no podían escuchar sin encontrarse dominados de ansias de llorar o de loca alegría, según el tono que les daban manos expertas.

Los maestros más geniales en la ejecución de la guitarra han sido en la ciudad de La Paz; a fines del período colonial y principios de la república, los siguientes: don Pedro Jiménez Abril y Tirado, natural de Arequipa que dejó un repertorio valioso de música desde la complicada misa hasta el sencillo minué. Entre sus composiciones impresas algunas en Europa y que han merecido el aplauso de cuantos la conocen, es notable la obra titulada: **Mis pasatiempo al pie del Volcán**, arreglada para guitarra y piano. Después vienen los maestros Pedro Ledesma, Manuel Ascencio Alvarez, Juan Manuel Lizárraga, que también fueron directores en las bandas militares, y el célebre guitarrista José León Jurado, que compuso "El juramento", pieza muy renombrada entre los músicos.

Posterior a éstos son Lorenzo Espalza, Carlos Pérez, Matías Vizcarra, Domingo Lazo y José Bravo, quienes dejaron composiciones para guitarra y para las bandas militares de la época de Belzu y Córdova.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Siguieron a éstos Francisco Peña, Pedro Morales, Ventura Peña-loza, Pío Selva, José María Antequera, Eloy Salmón, Andrés Antequera, Manuel Antequera, Estanislao Miranda, Tomás Eduardo, Crispín Andrade y Portugal, Manuel Silvestre Paredes, autores de obras apreciables de guitarra José Manuel Ramírez, quien hizo varias composiciones para guitarra, entre ellas, el vals "Las Amazonas".

De este número apreciable de guitarristas, los más no se dedicaban a la enseñanza, eran ejecutantes íntimos, que sólo se manifestaban en las reuniones sociales, cediendo a las exigencias de los concurrentes que les pedían que tocasen, y entonces sabían hacerse escuchar con agrado y eran objeto de los mayores aplausos. Sus obras nadie las ha coleccionado para que perdurasen y han desaparecido u otros se han apropiado.

Además existían orquestas particulares, relativamente bien organizadas, que como la de los hermanos Iturri, que eran cinco, todos ellos músicos; el uno tocaba la guitarra, el otro el charango, los demás la mandolina, la bandurria y el violín y algún otro que se agregaba a la orquesta con la **qquena**. Tenían su dominio en las noches con las frecuentes serenatas que daban ya por propio interés, ya conducidos por amigos que los comprometían. De aquellos alegres y solicitados músicos no queda hoy memoria.

Fué costumbre corriente y muy aceptada en tiempos pasados y aún hasta hace algunos años, el dar serenatas en horas avanzadas de la noche, a la persona cuyo natalicio iba a festejarse al siguiente día o a la enamorada con quien se trataba de congraciarse o con ese pretexto poder ingresar a su hogar.

La persona que debía ser objeto de la manifestación y su familia si asentía en el acto, esperaba a los de la serenata con los preparativos necesarios. En el silencio de la noche se aproxima, quedo, a la puerta cerrada de la casa de la interesada la orquesta y de improviso rasga el aire la música con una marcha, sigue la de un vals, mazurca y después vienen bailecitos, por último, un **huayño** y terminan la música. Tres golpes a la puerta la que se abre; entran los músicos; uno de ellos lleva una caldera de ponche caliente. Continúa las tonadas cada vez, más alegres. Comienzan a beber y después a bailar, corriendo el consumo de los licores por cuenta del dueño de casa. Al rayar el día se retiran los de la serenata, que siempre son invitados para asistir a la fiesta que deberá tener lugar en el día.

Si la persona y su familia a la que se trataba de rendir este homenaje, no aceptaba la demostración, así lo hacía saber a los interesados. Si éstos, apesar de la prevención, llevaban adelante sus propósitos, eran recibidos por los dueños de casa con hostilidad, no faltando casos, si porfiaban, que se les echaba con baldes de agua;

o se les tiraba con todos los cacharros que tuviera a mano, terminando la orquesta desastrosamente.

Con la introducción del piano, se distinguieron varios músicos en este instrumento, siendo los más notables: Casas Núñez, Luis Núñez del Prado; posteriormente Adolfo Ballivián, Modesta Sanjinés, Uriarte, quienes han dejado piezas que ilustraron la música propiamente nacional; Federico Diez de Medina, Andrés Barragán. Este último tiene composiciones muy interesantes.

Los tocadores de piano en las clases populares y en las provincias, se forman empíricamente, aprendiendo al oído las composiciones extranjeras y nacionales. Algunos son tan hábiles y preparados para la música que las modifican o producen otras originales. Las tonadas de muchos bailes, valeses, tristes en boga, tienen esa procedencia anónima; porque no acostumbran los más, conservar sus derechos de propiedad.

Los demás instrumentos como el violín fueron cultivados por insignes maestros. Entre éstos se distinguieron don Pablo Rosquellas, violinista y músico de cámara que había sido de Fernando VII que llegó a Sucre por los años 1833 y educó el buen gusto musical de aquella ciudad, refluendo su enseñanza a los demás centros de la república como La Paz; don Bartolomé Dinatre natural del Perú, maestro de capilla de la Catedral de esta ciudad, que inició y educó a muchos alumnos en el aprendizaje del violín y del piano; don Eloy Salmón nacido en Chulumani, notable músico y compositor de piezas de mérito, entre las que se distinguen el "Himno Paceño" estrenado en 1862, la fantasía fúnebre "El incendio de la Compañía" estrenada en 1864 y la "Marcha Sotomayor". Esta última composición sobresaliente por la originalidad de las ideas y la circunstancia de haber sido compuesta a causa del asesinato del Teniente Coronel Pablo Sotomayor, amigo íntimo del autor, perpetrado por el general Mariano Melgarejo, dió lugar al destierro voluntario de Salmón. Al presente la marcha fúnebre Sotomayor, solo se escucha en la procesión del Viernes Santo.

Después de los anteriores, "el único genio musical que se levanta por sí y alza su vuelo atrevido hasta la altura de un verdadero artista", es Manuel Norberto Luna compositor técnico de admirable capacidad, que conocía y dominaba a fondo el clarismo musical, como todos los instrumentos. Creó la sociedad Hayden, de la que salieron músicos distinguidos, que a su prematura muerte, intentaron en vano continuar su obra. Dejó composiciones elevadas, en su mayor parte religiosas que han desaparecido.

Elias Monje, discípulo aventajado de Luna, se distinguió como violinista y fué autor de composiciones musicales. Sócrates Rodri-

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

go, igualmente formado por Luna; Francisco J. Molina, notable músico que dejó muchas composiciones y recopiló otras; Francisco Suárez, director de mérito de sociedades filarmónicas, compositor y talentoso autor de piezas musicales.

Todos estos músicos educaron el gusto artístico nacional e hicieron que las tonadas nacionales fueran perdiendo su originalidad indígena y adquiriendo cierta orientación exótica, muy del gusto actual.

Los directores de las bandas militares y los maestros de capilla de las catedrales y templos notables, son los que han sobresalido en ese orden. Lástima que la mayor parte de las composiciones originales de tan aventajados maestros permanezcan inéditas unas, y perdidas otras y que lo que se conoce y se ha impreso sea de poco valor.

Habiéndose establecido como parte integrante de la liturgia solemne la música sagrada, se hizo indispensable tener órganos en los templos. A su fabricación se dedicaron varios constructores; entre los que se pueden citar a Vicente Molina, Clemente Pacheco, Bernabé González y Lorenzo Solar.

En cuanto a la música, es indudable que en los templos principales de las ciudades se observan las instrucciones basadas en el **Mutuo Proprio**, y se usa el canto gregoriano o canto blanco en los demás templos de segunda orden y capillas de provincia. Con mucha frecuencia se suele sustituir la música sagrada, en las mayores solemnidades con melodías profanas, teatrales y aún con notas de vales, canciones y bailecitos de carácter alegre, que lejos de atraer a los concurrentes en las ceremonias religiosas al recogimiento, turban su espíritu con pensamientos ajenos al culto religioso.

La afición a la música en general y particularmente a la nacional es grande. En las clases populares raro es el cholito que no sepa rasguear la vihuela, tañer el arpa o soplar la **qquena**. En las bravías soledades de las provincias la única distracción que tienen es la música, ejecutada en las horas de ocio tanto en el día como en la noche, pero siempre quejumbrosa y acompañada de cantares tristes.

IV

Las coplas expresan el sentir del pueblo. En ellas trasluce de manera espontánea todo el calor efectivo de su corazón, sin amaneramientos ni fingidas sutilezas que tiendan a engañar. Al travez de las coplas se puede leer la vida del pueblo en sus diversas fases.

Se debe a esta circunstancia que cuanto hecho notable que afecte a su sentimientos o se refiere a algún acontecimiento social o político lo reduzca a coplas y las cante en sus diversiones.

Hay coplas que han sido importadas de España por los conquistadores e inmigrantes y otras originarias del lugar. Entre las primeras se pueden contar numerosas, desde aquella famosa copla:

En el mar de tu pelo
Navega un peine,
Y entre las hondas que hace,
Mi amor se duerme.

que ha debido ser cantada por el primer cantor español que pisó esta tierra. Entre las últimas las hay compuestas unas para ser cantadas en **tristes** y otras en **bailes**.

Los **tristes** son una derivación del **jharahui** o **yaraví** indígena y de las melodías andaluzas. Su música compuesta en 3/4 se emplea para expresar las penas del corazón y las amarguras producidas en la vida por un adverso destino. La letra de estos cantares contienen siempre una queja, un grito doloroso del alma o una trova amorosa, expresada de manera sentida y en actitud triste por el cantor. Es un canto profundamente sentimental.

Estos cantares encierran en pocos versos el martirio más intenso que sufre un corazón lacerado por el infortunio, o trazan en su serie de versos el cuadro más acabado de la lucha terrible que sostiene el espíritu del cantor:

Tal sucede en este lamento de desesperación:

Madre para qué pariste
Un hijo tan desgraciado
Por qué en vez de tu pecho
Veneno no le diste.

Los trovadores son siempre seres desgraciados, que desde tierna infancia sufrieron los rigores de la vida. La tradición conserva aún el nombre de Juan Huallparrimachi, de sangre real, pues se le conceptuaba hijo natural de Francisco de Paula Sanz, fruto bastardo de los amores secretos de Carlos III y de una princesa napolitana y de María Sauraura descendiente de la familia de los Incas. Contrariado en sus amores, brotaron de su espíritu apasionado y dotado de un exquisito númen poético, sentidos **tristes**. Una traducción del Kechua al castellano, de las inspiradas poesías de Huallparrimachi, la hizo don José Armando Méndez en la siguiente forma:

LA PARTIDA

Paloma del alma; ¿verdad es que dices
Que a tierras lejanas por siempre te vas,
Echando al olvido tus horas felices.....
Es cierto que nunca, jamás volverás?
¿A quien, dime me dejas? En esta honda pena
Mis dulces consuelos, a quien implorar,
Cual tu me los dabas hermosa morena?
¡Ay! quien en mi pecho te puede igualar?

Te ruego me enseñes cual es el sendero
Que tiene ligeros tus pies que tomar
Pues antes que vayas cruzarlo yo quiero
Con llanto, de hinojos —por irlo a regar.

Si el sol con sus rayos te abrasa y sofoca
Y sombra ya buscas en do reposar,
Tendrás en la nube que desde mi boca
Mi aliento amoroso llegara a formar.

Si ansiosa y sedienta por tierra de abrojos
A solas ya cruzas un seco arenal
La nube que forman llorando mis ojos
Daráte, paloma, su fresco raudal.

¡Ingráta adorada! ¿tu pecho es de hielo?
Dime hija de roca ¿no tienes piedad?
¿Qué haré si me dejas? Llorar sin consuelo
Sin una esperanza, cruel soledad.

Muy tierna eras cuando mi pecho a quererte
Constante empezara, mi dulce beldad;
Sin vista mis ojos, pusiéronse a verte,
¡Ay! cual si mirasen el gran luminar

Que al ver el reflejo de tus ojos negros
Frenético y loco sentía soñar,
Pues como en la noche se ven dos luceros
Así me alumbraba tu dulce mirar.

Hoy veo eclipsado mi sol tan ardiente
De dicha inefable, de dicha sin par—
Estoy delirando; perdida mi amante
Ya nadie me mira con tierna piedad.

Quisiera prestarme del cóndor el vuelo
O en leve insectillo quisiera tornar,
Para ir a buscarte, mi grato consuelo,
Besar tus mejillas, tu faz contemplar.

M. RIGOBERTO PAREDES

Veloz como el viento volar yo quisiera
Para ir a halagarte con todo mi afán
Así como arrulla la brisa ligera
Las hojas del molle suave al pasar.

Pues enlazemos nuestras dos vidas
ya ni la muerte las cortará,
Y nuestras almas, sí, confundidas,
Hará sólo una la eternidad.

Mientras yo viva por donde quiera
Que pueda hallarme ¡oh! harás latir
Sólo mi pecho tu, hasta que muera,
Pues mi alma sólo vive por tí.

Cuando al gran Misti veas ardiendo
¡Ay! piensa entonces en el volcán,
Que aquí en mi pecho dejará hirviendo
Tu bello encanto, con tierno afán.

Marcho sin juicio, mi bien, por verte
Entre mil breñas que nadie holló,
Y a veces busco sólo la muerte
Llorando loco mi pobre amor.

Mas nadie escucha mi triste llanto
Ni compadece tanta aflicción;
Nadie se duele de mi quebranto
Y errante vago sin dirección.

Sólo responden: bosque profundo
Fuentes y sierras a mi clamor
Nadie comprende ya sobre el mundo
¡Ay! mi **quebranto** ni mi dolor.

Este sentido ¡adiós! fué dado por Huallparrimachi cuando le arrancaron de sus brazos a su amada para internarla en un convento de Arequipa.

Hastiado con su existir se alistó en las filas de los patriotas, habiendo sido herido y muerto en la cruda y sangrienta jornada de "Las Carretas".

Se cuenta igualmente en el número de esos oscuros trovadores que improvisaban canciones, **tristes, pasacalles**, bailes y cantaban sus producciones al son de la guitarra, al célebre cruceño José María Vaca, apodado El Cañote. Muchas composiciones se le atribuyen, principalmente sobre temas de carácter político, como se mencionará en su lugar. Una muestra de aquellas, la entonaba acompañado de su hermana Guadalupe Vaca, haciendo ella de primera voz y él de segunda, siendo la letra como sigue:

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Dicen que para el mal de amor
Que olvidar es el remedio,
Y es cierto;
Pero eso no es para mí pues veo
Que el remedio ha de ser quitarme la vida
Más presto.

Existen otros **tristes** de versificación ligera y fácil, en los que el acento del dolor va creciendo poco a poco hasta que acaba en llanto y deseos de morir o anuncia una eterna despedida, como en la siguiente estrofa:

Te he de dejar
Te he de olvidar
Con no pasar por tus puertas
Se acabará mi amor
Se acabará mi amistad
Llorando te he de dejar.

No siempre las canciones que se cantan en el país son obras de autores nacionales. Muchas de ellas, tan vulgarizadas, han sido importadas. Tal sucede con la siguiente del poeta peruano Clemente Althaus:

¡Cuántas veces riendo me has dicho
Que en el mundo, de amor nadie ha muerto!,
Ya verás, ya verás si no es cierto
Que hay quien muera de pena y de amor.

Ya verás que tu duro capricho
Oh tirana, la vida me cuesta,
Y ya pronto la queja molesta
Cesará de tu amado amador.

Otro **triste** frecuentemente cantado por nuestros padres y sigue siéndolo, es esta composición de José Antonio Calcaño.

EL CIPRES

Si por mi tumba pasas un día
Y amante evocas el alma mía,
Verás un ave sobre un ciprés
Habla con ella, que mi alma es.

Si tu me nombras, si tu me llamas,
Si allí repites que así me amas,
Dá oído al viento dentro el ciprés,
Y con él habla que mi alma es.

Pero si esclava ya de otro dueño,
Turbas e insultas mi último sueño
Guárdate, ingrata de ir al ciprés
Huye su sombra, que mi alma es.

Huye del ave, huye del viento,
De toda forma, de todo acento
Pero es vano; doquiera estés
Verás la sombra de ese ciprés.

Entre los poetas nacionales algunas estrofas de las muchas composiciones poéticas que ha dado a la luz don Félix Reyes Ortiz, se han salvado del olvido y se las canta hoy mismo. Tales son las siguientes tonadas de "Un grito de Dolor".

Hai una mano que adversa
De mi suerte el carro guía;
Hai una estrella sombría
Que preside mi existir.

Hai un jénio del averno
Que mi corazón tortura:
Mar inmenso de amargura
Bebe mi pecho al latir.

Hai un aliento de muerte
Que me abruma, que me mata,
Rauda aquilón que arrebatá
De mi existencia la flor.

Hai en el fondo de mi alma
Tanto pesar, Dios eterno,
Que no sé si en el infierno
Puede sufrirse mayor.

II

Horrible, horrible es mi suerte
Mi situación maldecida;
Tedio me causa la vida
Y horror me causa la muerte.

No me comprendo a mí mismo

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Un caos sobre mí pesa,
Es mi espíritu una huesa,
Mi corazón hondo abismo.

El dolor, el sufrimiento
Por despojos me han dejado,
El corazón lacerado,
Sin vigor el pensamiento.

Terrible cosa es vivir
Sufrimientos recordando,
Sufrimientos hoy probando,
Y esperando aún más sufrir.

Tristeza, amargura, llanto,
Miseria, infamia, traición,
Vicios, embuste, ilusión.....
¿Esta es la vida, Dios santo?, etc.

Y esta "Dolora" tan popular:

Cuando sucumba
Paloma mía,
Sobre mi tumba
No has de llorar
Porque tu llanto
Lleno de encanto
Hace a los muertos
Resucitar.

Si me recuerdas
No te querelles
Por mí no pierdas
Calma y solaz.
También perdiera
Niña Hechicera
Mi alma a tus quejas
Su eterna paz. Etc., etc.

En las coplas eróticas se puede distinguir dos clases de composiciones, las originales del lugar y las importadas. Estas últimas son conocidas y cantadas en los países americanos o en gran parte de ellos, sin que se pueda señalar con precisión dónde tuvieron su origen. Tales son las siguientes:

Muerta te quisiera ver
con cuatro velas prendida

por no verte en otros brazos
eternamente perdida.

Si presente te he querido
ausente te quiero más;
por eso te dí palabra
de no olvidarte jamás.

Cuando quiero, quiero mucho
Cuando olvido, olvido luego;
cuando me quieren dejar,
antes que me dejen, dejo.

Unos ojos estoy viendo,
Por esos ojos me muero:
me dicen que tienen dueño
así con dueño los quiero.

Dicen que no me quieres,
si ya me has querido,
Ya no tiene remedio
lo sucedido.

De terciopelo negro
tengo cortinas
para enlutar mi pecho
si tu me olvidas.

Del infierno adelante
vive mi suegra
de miedo de quedarme
no voy a verla.

Así muchas otras coplas que con tanta frecuencia las oímas
cantar en las diversiones populares, tienen el mismo origen.

Las criollas son pocas y aún de éstas no se podría asegurar
que sean nacionales; como de las siguientes:

Muchos pericotitos
andan por tu tejado
sin duda carne han probado.

Quisiera que se muriera
la que esta pena me dá

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

y su sepultura fuera
donde la pena está.

Estas otras que las cantaban en la época de Melgarejo:

Serrana vente conmigo
Que yo partiré contigo
Mi medio pan de centeno

Aunque quede solterón
Y tu sabrás lo que es bueno
Batallón "Cartucheras en el cañón".

Si hoy eres mula de paso
de un pobre soldado
quizá mi valor mañana
te ascenderá a Capitana
Batallón "cartucho en el cañón".

De creación nacional se pueden citar las siguientes, dedicados a los bailecitos de la tierra:

Si supieras mi quebranto
Si supieras mi aflicción
Cada gota de mi llanto
¡Ay, te quemara el corazón.

En la punta de aquel cerro
tengo un puñal escondido
Para matar a mi negra
¡Ay, si no se casa conmigo.

Y en la falda de ese cerro
Juega la paja con el viento
Así juegan mis amores
¡Ay!, dentro de mi pensamiento.

Para que es querer
Para qué es amar palomita
Puesto que en el mundo ay! ay! ay!
Me han de traicionar. (Bis).

M. RIGOBERTO PAREDES

Que trabajo había sido
El mucho querer, palomita
Morirme quisiera ay! ay! ay!
Para no padecer.

A tanto que te he querido
Me debes corresponder:
En mí si hay mayor fineza
Sin ser querido querer.

Triste es ausentarse
Lejos del dueño querido,
Ay! no me pongas en el olvido
cuando me ausente de tí. (Bis).

Tu imagen bella
grabada en mi pecho está
En mi camino será la estrella
cuando me ausente de tí.

Cuando la paloma llora
Ausente está de su dueño,
Quiere dormir y no puede
Porque el amor vence al sueño. (Bis).

Un manojo de alfileres
Me parece tus pestañas,
Cada vez que tu me miras
Me lo clavabas en el alma.

Arbolito, arbolito
de verdes hojas
que bonita te pones
mi vida, cuando te enojas.

Dicen que las heladas
secan las flores,

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

así me voy secando
mi vida, sin tus amores.

Desgarrado
siento mi pecho
De los males
y los agravios
que me has hecho. (Bis).

¿No te compadeces
De verme triste?
Otros gozan
Mientras yo pobre
sufro y padezco.

En otras coplas se dice muy poco o no se dice nada al corazón o se manifiestan las ideas y los sentimientos en forma alambicada, que al leerlas o recitarlas parecen estrofas disparatadas, pero que cantadas alborotan los corazones derramando por ellos la alegría y el entusiasmo.

A este orden de coplas pertenecen las siguientes:

Al pasar por la Iglesia
iba la muerte en pelota,
el sacristán por no verla
puso un cuero en la ventana.

Desde la estancia vengo
con el barro hasta el cogote
por venir a verte a vos;
nariz de porra o chicote.

Desde el fondo del río
suspiraba una alpargata
"saquenme que me ahogo",
maullaba cual una gata.

Padre San Antonio
ay! que fraile tan incapaz
que tiene los pantalones
con la bragueta atrás.

Pa la pascua pa la cruz
tengo que volver
Amarra tu perro choco
que no me vaya a morder.

Para que vas y vienes
vienes y vas,
que otros andando menos
avanzan más.

Yo me casé contigo
para dormir en buena cama
y ahora resultas con qué
el colchón no tiene lana.

Ay Juana, ay Juana
sombrero puesto
ya me duele la cabeza
de los cuernos que me has puesto.

A mi me gusta comer
choclos de chacra ajena,
comerme lo bueno, bueno,
y dejar la **chala** al dueño.

Ayer no más me decías
que nunca me olvidarías
no han pasado dos días
te vas y solo me dejas.

Soy tu zapato viejo
cuanto te apriete el nuevo,
vendrás ay! a buscarme
de rincón en rincón.

Padre San Antonio
como consientes
que dos enamorados
vivan inocentes.

Para que es querer,
para que es amar,
puesto que en el mundo
no sabes amar.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

El amor para qué
de tu corazón
puesto que sólo sabes
en la vida olvidar.
Ay pesco sin hueso
vamos a ver que haces.

Una palomita
en su palomar
llorando me dijo
no me has de olvidar.
Apenas me ausenté
su promesa olvidó,
después de ser amado
sin amor me quedé.

Una palomita
que yo me crié,
viéndose con alas
volando se fué.
Volando se fué
de su corazón
el amor que me tuvo
triste decepción.

Si yo fuera gato negro,
por la ventana me entrara,
a tu madre le arañara
y a tí te dijera miau-miau.

Todos quieren cortar leña
del árbol que está caído
apuesto que no cortarían
del árbol que está florido.

Entre los cantares que se usan en los **khaluyus**, se pueden
citar los siguientes:

Ya estarás durmiendo
viday
En cama caliente
viday
Mientras el aire de la calle
viday

Me hace dar diente con diente
chuncuy.

Mi gusto es cabal
cantar y bailar,
lo que se hizo para dar
no hay como negar.

Samba mole caña
ya no quieres moler
porque tu trapiche
se ha hechado a perder.

Los músicos y poetas populares, inventores de tonadas y coplas, que después se vulgarizan, se encuentran comunmente en las capitales de departamentos o grandes ciudades. Las más de las veces son individuos sin ilustración alguna o estudiantes quebrados, pero que tienen oído poético privilegiado y númen natural y sin cultivo, de cuyos cerebros brotan las poesías y los cantos con la mayor facilidad. Son en las provincias, en las que van sufriendo modificaciones introducidas por el gusto dominante en cada pueblo. Sin embargo, alguna vez, cuando la musa de la ciudad, cabeza del distrito, enmudece, la de las provincias viene en su ayuda, ofreciéndole, producciones, si bien no muy correctas, llenas de sabia campestre y de ingenio picaresco, como las siguientes:

La pollera (7)
es traicionera.
Y el traje (8)
batallonera.

Cásate que gozarás
de los tres días primeros,
llorando te acordarás
la vida de los solteros.

Un corazón de madera
me voy a mandar hacer
pa que no sufra ni lllore,
ni sepa lo que es querer.

(7). — Se refiere a la chola.

(8). — Alude a la mujer de raza blanca que viste a la moda europea.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

En la puerta del cielo
ya no hay doncellas,
porque San Pedro
da cuenta de ellas.

La canción de reproche que frecuentemente cantaban en otros tiempos los amantes engañados, era como sigue:

Cuando entraste en mi poder
Sin fustán y sin camisa,
A todos causaba risa,
Tu trasa de perejil,
Más ahora merced a mí
Todo el mundo te enamora
Ya te titulan señora;
Porque te ven bien parada,
Así me pagas traidora.
Ya no quieres recordar
Que un cuarto sucio y tiznado,
Sin muebles y abandonado,
Ninguno quiere alquilar;
Más, si se llega a arreglar
Y ponerle empapelado,
Buenos muebles y alfombrado,
Todos quieren tener;
Pleitean por vivir en él,
Cuando antes lo han despreciado.

Esto sucede conmigo,
Que recogí una pelada,
En quien nadie se fijaba,
Como es el mundo testigo
Tal que a veces me maldigo,
De haber vestido un altar
En sí sucio muladar
Para que todos se aficionen
y al mirarte se amontonen
Para quererme despojar.
Pero aguardaré malvada;
Yo te quitaré la gana
Tal vez no pase mañana
Sin que te ralle la cara,
Y te deje como cuando te encontré:
Entonces pues yo veré

M. RIGOBERTO PAREDES

Si ha de haber quien te haga caso
Pues de un pozo sucio
Ninguno quiere beber.

El hecho de haber un practicante del hospital, seducido a una monja y apartándola de sus votos, llevádosela consigo, motivo para que la Musa popular le dedicara las siguientes estrofas cantadas en los bailes que se realizaban en los años de 1888 y 89:

"En la calle Loayza
un practicante
se ha robado una monja
bella y cantante.

Bella y cantante, sí,
así decía:
este es el practicante
que yo quería.

Este baile que canto
mucho me anima
por el heroico arranque
de Estimatina.

De Estimatina, sí,
tomando pisco
Zapata fué el rival
del tata obispo.

Jamás había pensado
nuestro Andreotti
sufrir un entripado
por la Falotti.

Por la Falotti, sí,
cantando un aria,
lo ha dejado absorto
la temeraria.

No se cuanta lisonja
en triste son
habrá dicho a la monja
Eloy Salmón.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

A Eloy Salmón, sí,
que picardía
dejar el canto
por cirujía.

Miren que el tal Zapata
es mozo listo,
Y le ha puesto la pata
al tata obispo.

Al tata obispo, sí,
qué, porrazón!
haber burlado
su pretensión.

He ahí lo poco que hemos podido recoger de las coplas amorosas cantadas por el pueblo en sus diversiones y fuera de ellas, nacidas unas de su propia inspiración y otras importados de las producidas por poetas extranjeros, pro hijadas y difundidas por los cantores nacionales, debido a la similitud y concordancia de éstas con su común sentir y ser de aquellas que viven y perduran simultáneamente en los países más apartados entre sí. En las primeras se nota cierto desaliño y vulgaridad en la forma, aunque en el fondo expresen sentimientos y pensamientos brotados de lo más íntimo de su ser, amargado por sufrimientos fingidos o efectivos que laceran su corazón. En las coplas trasplantadas que guardan armonía con el carácter nacional, los versos son de una dulzura y delicadeza, que las hacen adoptarse con todo agrado, como las mencionadas anteriormente y como las siguientes redondillas españolas, tan conocidas y cantadas:

La pena y la que no es pena
Todo es penar para mí
ayer penaba por verte
y hoy peno..... porque te ví.

Ni contigo ni sin tí
Tienen mis penas remedio;
Contigo porque me matas,
Y sin tí..... porque me muero.

Toma allá mi corazón
Si lo quieres matar, puedes;
Pero como tú estás dentro,
También si lo matas mueres.

o este dialoguillo en una copla popular:

¿Hay quien nos escucha? — No
¿Quieres que lo diga? — DÍ
¿Tienes otro amante? — No
¿Quieres que lo sea? — SÍ.

Para completar nuestro trabajo incorporamos a continuación algunas coplas cochabambinas y cruceñas:

Yo tengo celos de la brisa
celos tengo del viento,
celos, morena, de tu sonrisa
y hasta de tu pensamiento.
Sin celos no puede haber
amor puro y verdadero;
por eso a la chica que yo quiero
celos le pido también.

Me dicen que tienes dueño,
así con dueño te quiero,
Como soy mozo tunante
me gusta querer lo ajeno.
Te quiero más que a mis ojos
más que a mis ojos te quiero.
Mucho quiero a mis ojos
porque con ellos te veo.....

Jugajle al amor, jugajle
jugajle que así te irá,
Que el amor es como el cambia
alza el penacú y se va.

Si no sabes coplas
anda a mi cocina
allá que te enseñe
mi perra barsina.

Para decirte que te quiero
y cantarte mis letrillas
de mi paraje he venido
con el barro a la rodilla.
No me llames majadero
mi amamanto, mi paloma
si repito que te quiero
Arbalbito de la loma.
No es fuego de motacú
lo que siento el corazón
es grueso jenacherú
es cañal en quemazón.
El amor que me taladra
necesita jetapú;
viviremos si te cuadra
cual bivosi en motacú.
Eres linda y arrogante
como altivo sumaqué,
Que yo te sería constante
aunque fueras jasayé.

Yo te adoro vida mía
desde que te ví pajona,
Y seguiré con mi porfía
aunque llegues a jamona.
Déjate de hacer gambetas
Supumó y ñamurucú
que toda mujer coqueta
se me antoja baquitú.
No te pongas pohecó
ni me mires tavaré,
creo te falta tacupé
de esperanza un jetapú.
Si mis versos son sin sal,
te parecen pichiró,
Será que estás muy mal
causa del loco hecoró.
Si tu no me das el si
en este momento, ahoringa,
Me cuelgo en el cupesí
aunque me lleve mandinga.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

En Tarija los bardos populares han inventado muchas coplas profundamente expresivas, por su espontaneidad y belleza como los benianos sus **Taquiraris** y **Carnavalitos**; tan es así, que no han faltado escritores que describieron con mucho ingenio y vivacidad en éstos Departamentos lo relativo a los bailes, a sus defectos, cualidades, cantos y amores.

Las coplas realmente originarias, son producidas generalmente en las diversiones y cuando los cantores se encuentran satisfechos e inspirados para improvisar, aludiendo a los que bailan, a sus desdenes ó inclinaciones, por lo que hechas ocasionalmente adolecen de cierta ligereza y descuido en la forma, las que, si son ingeniosas, según van circulando se enmiendan y corrigen en sus defectos, hasta convertirse en cantos populares de preferencia, como ha sucedido con algunas de las incluidas en otra parte.

V

Las numerosas y variadas coplas que a diario se producían y andaban dispersas, aumentando su número cada vez más y más, motivaron para que se hiciesen copilaciones de ellas, en las distintas capitales de la república.

Las principales colecciones, fueron y son hechas en La Paz y de las cuales podemos citar las siguientes:

Aires Bolivianos, Primera Serie. Cuecas, Bailes, Huayños criollos de palpitante actualidad. La Paz, Imprenta de la Librería "Cervantes" — 1931 — 16° — Págs. 70—193.

Cancionero 1931. — Editado por la Librería Mundial — 8° — Pág. 44. Cancionero Selecto, etc., edición exclusiva del "Bazar y Editorial Musical" Víctor Loayza, La Paz-Bolivia — Imprenta Fénix — 2 ejemplares — 4° Pág. 17 el uno y sin numeración el otro.

Cancionero — Editorial Argote — La Paz—Bolivia, en 16° — Componen este cancionero más de diez cuadernillos de diferentes páginas.

Cancionero Moderno — Imprenta Universo — La Paz — 4° — Este cancionero consta de 20 cuadernillos de diferentes páginas y numeradas cada una.

Cancionero Popular. Con las últimas canciones de moda. — Edición Mensual. — Editores R. San Martín y V. C. Pérez. — Enero 1932. — Editorial América — 16° — Conocemos tres cuadernillos de 32 páginas los dos primeros numerados y 48 el tercero.

Nuevo Cancionero.— De la Circulación Industrial, etc. Editor don Jorge Giacomani Caballero — Oruro — Editorial "La Patria", 1932 — 16° — conocemos ocho cuadernillos de distintas páginas.

El Eco de la Guerra.— Cancionero No. 10.— La Paz, 1934.— Editorial "Claridad", 16° — Pág. 31.

Cancionero "Stadium".— Ultimas novedades de Canciones para la ju-

ventud, La Paz, 1932 — Editores Alanor Hermanos. — Imprenta "La Nacional". 16° — Sin numeración las 18 Págs.

Cancionero Amor y Patria. Precio 10 ctvs. La Paz, Septiembre de 1933.— Editorial "Claridad". — 16° — Pág. 32.

"Cancionero".— Honor y gloria a los soldados bolivianos.— La Paz—Bolivia, 1933.— Tip. "El Illimani", 16° — Pág. 30.

Cancionero Boliviano. La Paz (Bolivia) — Marzo de 1934. — Siempre de imprenta 16° — Pág. 31. Dedicado a los soldados que actuaron en la guerra con el Paraguay.

"El Chaqueño".— Cancionero No. 1. — La Paz, Febrero 1934. — 10 ctvs. Editorial "Claridad". — 12° — Cancioneros de esta edición y con el mismo título aparecieron hasta 7, con distintas páginas cada cuadernillo, dedicados a los soldados del Chaco.

Cancionero Patriótico.— Primera Serie.— Es propiedad del autor.— Después de tanta agonía Venga también la alegría.— Cochabamba.— Imprenta S. Cuenca.— 16°, sin numeración las ocho páginas de que consta. Igualmente dedicado a los guerreros del Chaco.

Han seguido publicándose nuevas ediciones de cancioneros, siendo la mayor parte recopilaciones de los anteriores, con pocas novedades.

El último que ha llegado a nuestro poder titula: "*Cancionero Chapaco*". Editado por la Librería e Imprenta "Renacimiento" de Tarija—Bolivia, 1945. — 16° — Comprende 365 estrofas numeradas, que son independientes unas de otras.

Examinadas con cuidado todas esas composiciones, desde el cuarteto hasta la décima de que constan, se nota que ellas en un principio fueron rimas hechas con entera libertad, que como ya dijimos, fueron puliéndose poco a poco a medida que eran cantadas por alguien que se hallaba dotado de númen poético, quien les dió la forma definitiva que tienen actualmente en las colecciones anteriores. Los hombres y mujeres que se dedicaron a esa labor fueron comunmente **músicos y cantores** a la vez, dotados de habilidad natural para improvisar en la guitarra o en el arpa interesantes dedicatorias, **cacharpayas** (despedidas), o versos sentidos de amor o despecho. Todos esos cantores han pasado al olvido; en el día sólo quedan de ellos las coplas, que se mencionan. Nuevas composiciones con arte y sin el profundo sentir de los antiguos, predominan hoy, las más, extranjeras, como son los tangos, valeses, y demás bailes que son de moda.

COPLAS Y COMPOSICIONES POLITICAS POPULARES

CAPITULO QUINTO

I. Durante la colonia.— II. En la guerra por la Independencia.— III. En la República.— IV En la guerra con el Paraguay.— V En las Revoluciones últimas.

I

Existen otras clases de composiciones literarias que podrían ser calificadas de coplas y escritos políticos, por referirse al sistema de gobierno de las localidades, a los abusos o vicios de los funcionarios públicos. La práctica de esta costumbre data del período colonial y se desarrolla con mayor brío e intensidad durante la guerra de la Independencia y continúa en la República. Su origen se encuentra en los pasquines que aparecían fijados con cera, durante la oscuridad de la noche, en las paredes de los sitios más frecuentados y después de ser leídos y propagado su tenor, muchos de ellos eran rimados y convertidos en coplas, que se cantaban con preferencia en las diversiones, por contener frases hirientes alusivas al comportamiento privado u oficial de los funcionarios públicos, causando la hilaridad y entusiasmo de los concurrentes. Raro era el pasquín que no contuviese insertado en su fondo una redondilla, un cuarteto o estrofa picante que algún vate o tuno desconocido la pulía y hacía cantable. En vano la autoridad aludida trataba de evitar su propaganda, su contenido no se borraba ya de la memoria popular.

Igual difusión tuvieron los escritos en prosa que atacaban el mal gobierno; sin que pudieran dar con sus autores, a causa del estilo vulgar, pedestre, la letra desfigurada y disfrazada en forma tal que por muchas pesquizas que se hacían, resultaban éstas infructuosas. De esta manera los pasquines, a falta de periódicos, constituían órganos de publicidad de los opositores, aunque de limitada circulación eficaz para censurar y contener los atropellos de las autoridades. Los pasquines fueron de esta suerte los precursores del diarismo, desconocido entonces, que conmovían la opinión pública y plasmaban el alma del pueblo con nuevas ideas de libertad y la preparaban para luchar por la independencia de la Corona de España.

Los más antiguos cantares, dimanados de los pasquines, se hicieron en las ciudades de Potosí, Chuquisaca, La Paz y Oruro.

En la primera ciudad, muchos fueron los pasquines que circularon; entre éstos, ha podido salvarse del olvido el que se refiere al corregidor de la Villa que en 1649 era el General don Juan Velarde y Trebiño, que aparentando mucha severidad y suma moralidad con "los mozos, que trataban de amores, a, quienes perseguía por amancebados, publicaron por las calles, que el Corregidor era un hipócrita, que también estaba mal amistado, que no era casto, como él decía, y para mejor propagar estas imputaciones, le dedicaron la siguiente estrofa:

Hoy la farsa es excelente,
Con actores de valor;
El uno es el Corregidor,
Y el otro su teniente;
Hacen papel al presente
De galantes de faldilla;
Los farsantes son de astilla
Porque la villa lo sepa,
El teniente es de la Chepa
Y el Pasmado de Anitilla". (1).

En 1650 con motivo de la muerte repentina del famoso rico Sinteros el cual poseía 20 millones de caudal, intervinieron el Presidente de la Audiencia don Francisco Nestares Marín, los Oidores y el Corregidor de la villa y dispusieran en provecho propio de aquella cuantiosa fortuna, sin dar participación al Rey, lo que dió lugar al siguiente pasquín:

"Desde allá un Virrey propicio
Una Audiencia en precipicio
Un Corregidor **pasmado**
Un teniente sin juicio,
Y un juez apasionado
Aquestos sin Dios ni ley,
Son enemigos del Rey
En la causa de Sinteros.... (2).

A propósito de una mala elección del sitio para la construcción de la Casa Real de Moneda, hecha por el corregidor de Potosí don Ventura Santelices y Venero en 1750, el gobernador del Tucumán don Gerónimo Matorras le dedicó la composición siguiente, la que difundida en Potosí, llegó a ser cantada:

(1). — Archivo Boliviano, etc., publicado por don Vicente Ballivián y Roxas, tomo 1. — París. — 1872. — Pág. 394.

(2). — Ibid, pág. 395—96.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

"Venero fué el oro, más en bruto,
al agua y al jabón medio tributo,
virtiendo peor que lego franciscano,
riendo sus zapatos de lo humano;
copa y calzón de mantecosas huellas
y las calzas con puntos como estrellas.....

Más, de callar hagamos sacrificio,
que fuera de avisados gran locura
ser cogidos por la mano de **Ventura**
para servir de hogaza al Santo Oficio.

Potosí ha sido durante la colonia el pueblo donde abundaron los poetas y satíricos y donde las pasquines en verso eran frecuentes. Lástima es que casi todos esos primeros productos del ingenio criollo se hubieran perdido.

La insurrección indigenal de Tupaj Amaru secundada por la de Tupac Catari en 1780 y 81 produjo multitud de pasquines subversivos en las principales ciudades del Alto Perú, lo que prueba que propiamente eran mestizos leídos los autores de tales manuscritos y no los indios, por ser éstos analfabetos y no saber escribir.

En La Paz, "La improbidad con que se manejaba la Aduana, dice un escritor, refiriéndose a aquellos días, y el impuesto del 6% mandado establecer por una Real Cédula, causaban o más bien dicho, y ésta era la verdad, hacían revivir y encendían con mayor violencia discordias ahogadas, que se manifestaban por sordos rumores y por la aparición de numerosos pasquines, que se colocaban noche a noche y a hurtadillas en las calles de la lóbrega ciudad. El pasquín, continúa, repugnante como es, llega a ser el eco de la condecencia de los oprimidos en los pueblos en que la libertad de hablar y de quejarse se ha colocado en el catálogo de los delitos". (3).

Esos pasquines no hemos podido obtenerlos, sólo existen en la colección de documentos inéditos de la Biblioteca y Archivo Nacional de Sucre los siguientes:

PASQUIN PUESTO EN LA CIUDAD Y AUDIENCIA R. DE LA PLATA

Nuestro Gabriel Inca viva
Jurémosle pués por Rey

Porque viene á ser en ley
y por lo que es suyo Reina;

(3). — Apuntes biográficos de don Fernando Márquez de la Plata y Orosco y de don Fernando Márquez de la Plata y Encalada, por F. Santa María.

Todo Indiano se aperciba
á defender su derecho
porque Carlos con despecho
á todos aniquila y despluma
y viene á ser todo en suma
robo al revés, y al derecho.

Tanto daño perpetrado
vengaré a gusto cumplido
pues Españoles han sido
autores del mal causado,
morirán con el Soldado
Alcaldes, Corregidores
Ricos, Pobres y Oidores
ó no he de ser Tupaj Amaru

En la crueldad atróz
que de Charcas se relata
sin culpas llora la Plata
culpas de Plata, y Alós;
quieren que maten a los
que tienen la R. Casa
con sus tributos sin tasa
no es cosa que manda el Rey
ni es de razón ni de ley
antes de injusticia pasa.

Oir tributos doblados
ver los repartos ingentes
del clamor de tantas gentes
están los Pueblos turbados;
desde el Cuzco aligados
advertir podeis vosotros
si de Lupa y esos otros
quieres las muertes vengar
que no han de resucitar
muriendo todos nosotros.

OTRO

De la Plata todo el ser
es el ser noble, y pesado
pues que nunca la han alzado

las injurias del poder;
Talvéz puede suceder
que si la quieren quintar
la vóz han de levantar
en acordes sentimientos
que de los diez mandamientos
el quinto no han de guardar.

Al quinto pecho maldito
y Aduana seis por ciento
Cochabamba no da asiento
con sangre la llora Quito;
Arequipa alzó el grito
Charcas ya puede gritar
de Madrid el ejemplar
p. q. el Moxo primero
de quanto quiera robar.

De los Indios lo alegado
si atendieran sin pasión
degollarán la ocasión
de quantos han degollado;
Con la Justicia cuidado
no se abandonen las quejas
teniendo sordas orejas
implica ser Oidores
desuellen Corregidores
se escusarán de pellejas
El Cuzco está alborotado
Arequipa ha conseguido
la libertad con las Armas,
pues ¿por qué? Paisanos míos
merecería la violencia
más que humilde, y sumiso
rendimiento nuestro es
justo que por abatidos
por cobardes, y obedientes
nos den por premio el castigo
de tan injusta Aduana
estos perversos Ministros
que son la capa del Rey
quieren soberbios, y altivos
estirar tanto el cordel
que reviente el oprimido.

Esfuera cobardía
Ya llegó el tiempo precioso
en que debemos mostrar
nuestros apagados brios;
si hemos de morir humildes
de leales, y rendidos
sujetos a dos ladrones
pícaros advenedicios
cuyas ideas gobierna
nuestro Paisano Blásico,
que como bastardo en sangre
es su proceder lo mismo
mejor es que de una vez

OTRO EN ORURO

Caballeros oficiales
Reales por ironía
Hasta aquí la Tiranía
ós han hecho memorables;
pero ya los paxales
del Cuzco, y la Paz nos dán
norma en que verán
en planta todos sus hechos
si no se rompen los pechos
los de vosotros serán.

OTRO EN COCHABAMBA

Señor Corregidor: Viva el Rey
y muera el mal gobierno.
Hasta cuando han de durar
amados Paisanos míos
hasta cuando durarán
las violencias que sufrimos?
Hasta cuando dormiremos
en este confuso abismo

de tropelías, y agravios
de robos y latrocinios?
Habéis olvidado acaso
que somos Cochabambinos?
y que sabremos dar leyes
a quienes pretenden abatirnos?
Por qué hemos de ser nosotros
menos que nuestros vecinos?
La Paz se convirtió en Guerra
y con ella ha conseguido
quitar la opinión infame
de los malvados Ministros
Alcaldes y Regidores
y Principales vecinos;
sean Clérigos o frailes
forasteros o Patricios
pues, que no ponen remedio
a los males que sufrimos
que nadie ha de reservarnos
sino que de sangre tiño
han de correr los arroyos
hasta que quede extinguido
y aniquilado en el todo
al tirano Dominio
de tan malvados ladrones,
Alarma paisanos míos
muera la Aduana
muera sus ministros
muera el Thes? y muera el Blanco
muera el comº y queden
(consumidos

Maichica sucachus
sigan su partido
pues que todas a un compás
nos aumentéis los enojos
con vuestras vidas nomás
pagaréis vuestros arrojos
y que os lleve Satanás.

Resultado de estos pasquines, fué la excitación popular que obligó a que se suspendiese la Aduana y se quitasen los gravámenes, que se habían hecho odiosos.

Si bien en la residencia de la Real Audiencia hubo una aparente tranquilidad, a pesar de que el temor a los indios sublevados continuó, y cada día se hacía más que sospechosa la conducta de estos, con las noticias que se recibían de los demás pueblos. En

efecto en la ciudad de Oruro, el carnaval de aquel año fué ruidosamente festejado. Una de las comparsas, cantaba:

Los guapos orureños
son nobles corazones
que nunca han intentado
hacer nuevas traiciones.

No obstante de estas protestas aparentes, circulaba el siguiente pasquín, cuyas estrofas también las cantaban.

"Ya en el Cuzco con empeño
quieren sacudir, y es ley,
el yugo de ajeno Rey
y coronar al que es dueño.

"¡Levantarse americanos!
tomen armas en las manos,
y con osado furor,
¡maten sin temor
a los Ministros tiranos!

"¡Retractarse, es disparate!
en una cosa tan notoria,
¡Siendo cierta la victoria!
porque multi sunt vocati... (4)
(muchos son los llamados)

Debelada la insurrección orureña, presos sus caudillos, los Rodríguez, Jacinto y Juan de Dios, fueron remitidos a Buenos Aires, donde después de haber soportado una dura prisión fallecieron.

II

Las consecuencias de esta notable insurrección, una vez sofocada cruelmente ella, fueron grandes. Desde entonces quedó mellado el intangible respeto a la majestad del Rey. Envalentonados los criollos y un tanto militarizados éstos, comenzaron a los pocos años de aquel terrible acontecimiento a fundar sociedades secretas y a emitir pasquines. En aquellos tiempos el pasquín reemplazaba al pe-

(4). — Representación historial del Juez Garaza, Legajo N° 14 del Archivo de Sevilla. — Capítulos de la Historia Colonial de Oruro por Márcos Beltrán Avila — La Paz, Bolivia 1925. — Pág. 128. Obra escrita en vista de documentos inéditos, como acostumbra proceder en sus trabajos, este notable historiador.

riódico o mejor dicho fue el verdadero precursor de este órgano de publicidad. Cada pasquín que aparecía pegado en algún sitio frecuentado por el vecindario, era leído con avidez, comentado y por último transformado en copla popular. Estaba en una forma figurada, vulgar que sólo podía ser interpretado y entendido en su verdadero sentido y alcances en aquella época.

La posteridad, nunca podrá darse cuenta de la trascendencia sensacional que su lectura producía en cada pueblo.

Fruto de esas sociedades secretas, fueron los pasquines que aparecieron antes de la revolución del 16 de julio de 1809. Se atribuía su redacción a don Pedro Domingo Murillo, el más capacitado y leído de aquellos tiempos.

He aquí algunos de sus pasquines:

- 1º "Viva nuestra ley y muera el mal gobierno y sus chapetones".
- 2º "Que viva la Trinidad
Vivan Cristo y sus preceptos
Venérense los Altares
Y Señores Sacerdotes,
Viva el Monarca de España
En su imperio y sus dominios
Perezca ya el mal gobierno
Y todos los chapetones;
Y que muera el zarcillito
La Ciudad del Cuzco ha de Gritar. Las
Arcas por su mal gobierno se ha de quemar. La Ada-el seis por ciento pecho se ha de acabar.
España no ha de gobernar — La Fé se ha de guardar — Y la cabeza del zarcillito ha de fenecer por ser mayor ladrón — Viva América".
- 4º "Ladronazo picarán,
Ordinario chapetón,
Raza de Mahoma y Lútero;
Estafermo Borrachón,
Diezmero de bodegón,
Oficial de zapatero.
Señor Cabrero
Preparad el cuero
Eres tú que desafías
La Nación Americana?
Se admite de buena gana
Por castigar tu osadía
Inocente fanfarrón—
Ojo de cu . . Baquero;

Preparad el cuero
Señor Cabrero. (5).

En Chuquisaca le cantaban en los bailes al Presidente de la Audiencia Dn. Ramón García de León Madrid y Pizarro, en medio de un estruendoso jaleo Coplas como las que siguen:

"Cinta celeste
patriota gente;
y cinta roja
de gente goda.

Viva la Patria.
que viva sí
y el maticito
de ajonjolí.

Ahí baja Pizarro
por lo embaldosado,
derramando chispas
como un condenado" (6).

Producida la revolución del 16 de julio de 1809, varios fueron los pasquines que se encontraron pegados en las paredes de los edificios públicos y particulares, entre éstos se ha conservado en el expediente sobre indemnización de daños y perjuicios seguidos ante Goyeneche por el alcalde de primer voto don Francisco Yanguas Pérez el siguiente pasquín:

Al Alcalde pata coja
que nos quiere entregar
procurémosle ahorcar
antes que la reunión escoga.

Traía dibujada una horca y un hombre pendiente de ella.
Fracazada la magna revolución del 16 de julio, Murillo después de andar fugitivo y errante por los bosques de Challana y Songo, tuvo la desgracia de acordarse de un compadre suyo —apellidado Viscarra, residente en esa región, como administrador de la

(5). — La Revolución de la Intendencia de La Paz. — En el virreynato del Río de la Plata con la concurrencia de Chuquisaca. — (En vista de documentos inéditos y con un apéndice de los mismos), por Manuel M. Pinto h. — Buenos Aires 1909. — pág. 65 — 66.

(6). — Tradiciones Bolivianas, por Nicanor Mallo. — Primera serie. — Sucre, 1918. — Pág. 141.

EL ARTE FOLKLÓRICO DE BOLIVIA

propiedad del acaudalado comerciante Villegas y refugiarse en su casa. El pérfido compadre que abrigaba hondos resentimientos contra aquel por asuntos personales, repitió el caso de la infamia de otro compadre nombrado Francisco Rodríguez Carrasco, que en la sublevación encabezada por Alejo Calatayud en Cochabamba el 29 de noviembre de 1730, prendió a traición a su compadre y lo envió al cadalso. En efecto Viscarra retuvo a Murillo con fingidos agasajos, mientras iba a La Paz a denunciarle y regresar con una partida de soldados para prenderle. En vano trató aquel de ocultarse en una cueva, después de una minuciosa requiza del lugar dieron con él. Apenas le vió Viscarra "hace gala de una crueldad inaudita". Insulta groseramente a Murillo, amenazándole con el látigo; le hace amarrar las manos obligándole a caminar sujeto a una mula por esos caminos escarpados y pedregosos, hasta dar alcance al comandante de la partida, que había quedado en el villorio de Songo. Murillo llegó rendido de fatiga, las manos ensangrentadas por las ligaduras y estirones de la bestia, casi delcalzo y los pies llagados por la marcha forzada, sucio y sudoroso, abrumado de pesar, desesperado por el calor y las picaduras de los insectos en las vegas y aterido en los altos desfiladeros y riscos de la cordillera". El capitán Gonzáles, se muestra pesaroso e indignado con Viscarra, a quien reprende severamente de su crueldad, y ofrece su propia cabalgadura al prisionero, tratándole con humana consideración (1).

Con motivo de esta venganza del compadre Viscarra, se cantaba en Yungas hasta muchos años después de la ejecución del gran caudillo, esta copla:

El que se enreda
con su compadre,
no le perdona
ni Cristo Padre.

Como el gobernador Intendente de Potosí Juan Salvador Alcaráz, mal conceptuado en la villa se alojó en la casa del acaudalado Indalicio Gonzales de Socosa, el pueblo manifestó su desagrado en la siguiente estrofa:

A Socosa cara de fraile
sáquenlo al baile
que con Alcaráz
no mandará jamás.

(7). — La relación del calvario del protomártir, hemos tomado de la interesante obra histórica de don Manuel Carrasco, que es la mejor que a la fecha se ha escrito sobre este insigne prócer y la revolución del 16 de julio.

Durante la guerra de la independencia, circulaban las siguientes redondillas:

La patria ha parido
una burra con leche
aquel que llaman
Manuel Goyoneche.

La patria ha parido
un niño ufano
aquel que llaman
Manuel de Belgrano.

Viva la patria
viva de todos modos
que matando godos
se alcanza la libertad

Viva la patria rica
que ya viene sin piedad
el feroz Rica fornicador
a matar la libertad.

Se alude al jefe realista don Mariano Ricafort, Palzín y Abarca, que en 1816 ordenó sangrientas ejecuciones de patriotas, y que se distinguía por su crueldad y excesiva lujuria, por cuyo motivo el pueblo trastocó su apellido de Ricafort en Rica-fornica.

A su vez los realistas le entonaron al General José Manuel de Goyoneche en la fiesta que le dedicaron en Potosí en 1812 las siguientes endechas cantadas:

GRAN GOYONECHE

Marte animado,
electrizado
de tal valor,
que con el tiempo
tu nombre sólo
de polo a polo
General sabio,
fuerte guerrero,
fiel personero,
del rey mejor,
reyna a su nombre

en nuestros pechos.
Será el terror.
Héroe zeloso
que desvelado
por el estado
de tu señor.
A sangre y fuego
lo has defendido
del atrevido
Perseguidor.
Con los derechos

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

de nuestro amor.

Que aunque Fernando
se vé oprimido,
y perseguido,
por un traidor

Puede que el cielo
por mano tuya
lo restituya
a su esplendor. (8)

El episodio más interesante de aquella época heroica relacionada con los cantares en boga o de inspiración inmediata y oportuna, la relata el ilustrado y malogrado escritor don José Manuel Aponte, ocurrido una noche en que el sanguinario brigadier Javier de Aguilera, vencedor de los guerrilleros patriotas Padilla y Warnes en las acciones del Villar y Pari, dormía. "Sería las dos de la mañana, dice, cuando despertóse el brigadier a los acordes de la orquesta y de la siguiente serenata que cantaban en su ventana:

¡AL GENERAL AGUILERA!

Despierta tirano, no duermas incauto
Levanta la vista, verás por doquiera
Millares de espectros que acechan tu sueño
Clamando venganza, feroz Aguilera.

Allá en el Villar, mataste a Padilla
Manchada está en sangre tu bandera
Los muertos de Pari, la sombra de Warnes
Reclaman tu cuello, feroz Aguilera.

Satán fué tu padre, tu cuna el infierno
Mamaste la leche de negra pantera
Maldito aguilucho; con sangre de hiena
Viniste a la vida, feroz Aguilera.

Ya viene la aurora trayendo su luz
La noche se acaba; se asoma otra era
Los pueblos sacuden su férrea cadena
Tu causa ya muere, feroz Aguilera.

(8). — Fiestas triunfales. — Que consagró el 2 de agosto de 1812. La fidelísima Imperial Villa de Potosí. Al invicto General Americano. El sr. Mariscal de Campo DON JOSE MANUEL DE GOYONECHE. Las dirige y dedica al Público el Coronel de Ejército D. Mariano Campero de Ugarte, Gobernador Intendente de la provincia de Potosí. — Lima: Imprenta de los huérfanos: 1812. Por D. Bernardino Ruiz, págs. 22.

"Los de guardia, gritó Aguilera incorporándose en el lecho y saltando en paños menores con dirección a la puerta que comunicaba al patio del cuartel: ¡Los de guardia!! repitió! A mí el Brigadier! So calzonudos, bragazas, traidores! No han oído cantar a ese pillo. ¿Quién puede ser sino ese vago, ladrón llamado Cañoto? A ver que salga la patrulla a buscarlo por todas partes y que me traigan vivo o muerto: ¡¡Doy dos mil pesos al que me lo presente aquí!!

"Saltan las patrullas restregándose los ojos, atónitos, sin saber que calle seguir ni donde hallar al imprudente cantor..... Cañote a esas horas ya estaba galopando por la pampa de la Cañada a reunirse con sus aparceros". (9)

"Otra vez en que Aguilera se encontraba divirtiéndose y bailaba **El agua de nieve** y las **catarratanas**, un momento en que sobrevino un corto período de cansancio, fué aprovechado por Cañoto que cantó en voz sublime al pie de la ventana, los siguientes endecasílabos, apredidos no se sabe donde en sus largos viajes:

"A L A U R A"

Sobre la arena gravé tu nombre
Y leve viento la arrebató.
Cayó la tarde serena y triste
Cubrió la noche negro crespón.

Sobre la nieve grabé tu nombre
Y al levantarse radiante el sol.
Letra por letra, gota por gota
Como llorando se disolvió.

En la corteza de un tierno arbusto
Grabé tu nombre cuando partí.
Pasaron días, y pasaron meses
Pasaron años y al fin volví.

Mas el arbusto creció tan alto
Que leer tu nombre no pude allí
Y en esa imagen con triste llanto
Mis ilusiones perdidas ví.

Años más tarde de tu memoria
También mi nombre desapareció
Pasó tu imagen rauda, ilusoria
Y para siempre todo acabó.

(9). — José Manuel Aponte. — Traducciones Bolivianas. — La Paz 1909.
Pág. 351 y 352.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

"Muy bien!..... Muy bien!, exclamaron los concurrentes, aplaudiendo frenéticamente— Otro!..... Otro!....., repitieron todos.

"Quién ese cantor?, preguntó Aguilera.

"Cañoto rasguó la guitarra como para **baile suelto**, compuso la voz y, después de un corto preludio musical, cantó las siguientes coplas:

No tengo miedo a la bala
Aunque la encuentre en la calle;
Porque cuando Dios no quiere
La bala no mata a nadie.

No tengo miedo al destierro
Porque desterrado vivo;
Sin hogar y sin familia,
Perseguido y fugitivo.

No tengo miedo a la horca
Ni al que a vil precio me pone;
Porque si Aguilera manda
Otra cosa Dios dispone.

"Bravo!!!..... Bravo!!!....., aplaudieron todos.

Algunos concurrentes, que estaban más próximos a la puerta, advirtieron el sentido de ésta última estrofa que parecía banderilla de desafío clavada en el cervigillo de Aguilera; pero éste no se apercibió siquiera por la confusión de voces y risas consiguientes a toda tertulia. No dejaron aquellos de temer alguna consecuencia de semejante audacia y se alejaron del sitio prudentemente.

"Otro!!!..... Otro!!!....., volvieron a pedir los bailadores.

"Cañoto, cambió de tono, se aseguro de paso de que su puñal estaba en el cinto y cantó con desenfado, como para producir inmediato safarrancho y descomponer el baile:

Siga la danza, siga el concierto
Vuelvan las copas y el alboroto
¡viva el placer!
Sepan señores, esto es lo cierto
que soy Cañoto, que soy Cañoto.
Mi Brigadier.

"Hasta otra vista, señores, se despidió.

¡Cañoto!!!..... ¡Cañoto!!!....., exclamaron todos, estupefactos.

"El audaz trovador dejó arrimada la guitarra al quicio de la puerta y desapareció". (10)

(10). — Ibidem. — Págs. 357, 358, 359.

Este intrépido y audaz guerrillero se había alistado mucho antes en las filas de los patriotas que luchaban por la independencia. Con él y sus compañeros se les veía, abrir brecha en las filas realistas defendiendo sus ideales, con el fusil en una mano y la vihuela colgada en banderola en su espalda, y cuando la sangrienta lucha que sostenían les daban momentos de descanso, improvisaban cantares melancólicos, acompañados del instrumento que hacían vibrar con el sentimiento más hondo de su corazón ausente del ser amado o de su familia, para en seguida empuñar el arma y continuar con la dura y resuelta tarea de formar patria a balazos y pasando por encima de montones de cadáveres enemigos.

Ellos son los abnegados fundadores de esta patria que tanta sangre y sacrificios ha costado el crearla. La guerra de quince años en el Alto Perú constituye una verdadera epopeya que aun no se ha escrito en todo lo que fué en su real desenvolvimiento.

III

Proclamada la independencia del Alto Perú con la denominación de Bolivia, las coplas patrióticas y de odio a los peninsulares fueron las que sucedieron:

Oh Bolivia, Bolivia, Bolivia
Ya tu fama se va eternizar
a la tumba de tus bravos soldados
Tierno llanto verás consagrar.
De un Sucre sabrá la memoria
a la historia nombre llevar
y a los héroes que bravos murieron
su sepulcro con flores regar.

Pasado el fervor patriótico, los colombianos, fueron los que motivaron con su altanería y sus abusos, una que otra copla alusiva a ellos. Los políticos altoperuanos, que se iniciaban en la vida pública, fueron los primeros que comenzaron en agitar la oposición contra aquellos, y calificarlos de extranjeros. El aburrimiento que esa situación producía la expresan en la siguiente copla:

No se puede soportar
Sucre, primer gobernante
con su ministro Infante
hasta cuando han de estar.
Viva la gresca
viva la farra
que viene Gamarra
del colombiano a la pesca.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Referente al mismo gobierno, incertq Alfredo Jáuregui Rosquellas en su artículo publicado en el número 411 y 412 del Boletín de la Sociedad Geográfica "Sucre" los siguientes datos.

"Un día, era en diciembre de 1827, se encontró adherido en uno de los cuadros de **rumi cruz**, en la esquina de la Plaza Mayor, un pasquín que decía en letras gordas y bien legibles:

Afuera perros,
afuera gatos,
los colombianos
todos mulatos.

"Pocos días después apareció allí mismo la respuesta concebida en estos términos:

Perros y gatos
los bolivianos
les dimos patria
los colombianos".

En el mismo artículo se registra otro pasquín contra el Coro Metropolitano, amigo y admirador del Mariscal que dice:

El buen curita esta enfermo
Con orgullo canongil
Que le den mate de tilo
Mezclado con toronjil,
Y si no le gusta eso
Y no lo puede pasar,
Que le den roscas con queso
Y acibar y sara pan. (11)

Otro parquín apareció pegado a la puerta del Palacio de Gobierno, escrito con grandes caracteres:

El vitalicio no se quiere ir,
porque Don Simón tiene que venir
a darnos monarquía y luz de caridad
y a quitarnos lo que es libertad.

(11).— Esta octava alude a una mujer llamada Genoveva Flores, a la que atribuían mantener relaciones ilícitas en el canónigo de la Merced don Francisco Sarazibar, amigo y partidario de Sucre. Esa mujer era especialista en la fabricación de un sabroso pan azucarado con canela y miel, que se conocía con el nombre de mazapan y que le cambio en sarapan, por ironía.

Toda esta obra difamatoria que crecía a diario en Chuquisaca, fomentado por la chismografía característica de aquella localidad, fueron envenenando la opinión pública contra los colombianos y contra el gobierno, hasta que tuvo lugar el motín militar del 18 de abril de 1828 que precipitó la renuncia y retiro del país del Gran Mariscal de Ayacucho.

Con el retiro de este ilustre gobernante y de los colombianos, el país atravesó un período de anarquía hasta la exaltación del General Andrés de Santa Cruz al poder.

En este período se cantaba:

Por fin llegaste Santa Cruz amado
a la patria del oro
brillante de decoro
en altos mandos experimentado
con renombre, coraje, imponencia
gloriosa espada, notable prudencia.
Al solo verte la feróz discordia
Huye despavorida
Con toda su cuadrilla
y les sucede la paz y concordia
El astro amoroso de Bolivia brilla
la tenebrosa noche se retira.

En los días que duró la Confederación Perú-boliviana, el ministro diplomático en el Perú, don Manuel de la Cruz Méndez era blanco de las sátiras del poeta limeño Felipe Pardo por haber impartido órdenes para que se exigiese a este la devolución de cuarenta mil pesos que le dió Salaverry para una misión diplomática, que no llegó a efectuarse.

A Santa Cruz y a Méndez les indilgo varias composiciones, entre estas, la siguiente paronomasia a Méndez, muy repetida en Bolivia:

El procurador **Mendo**
Mendizábal y Mendieta
Mendivel y Mendinueta
De Mendiburo, ejerciendo
Vistos; con el documento
que acompaña en su favor
declaro que es un jumento
Don Mendo el procurador

.....
Valparaíso, diez de Abril
De ochocientos treinta y seis.

Méndez se defendió en el periódico "El Eventual", contra los ataques de Pardo publicados en "El Intérprete". Ambos periódicos dados a luz en Chile.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Después de la derrota de Yungay surge en Bolivia un período de ignominia, propiciado por el Presidente general Velasco que felicita al vencedor por ese triunfo, lo que motiva la protesta más airada de parte del general José Ballivián que le dice en carta particular fechada el 19 de abril de 1839:

"Las instrucciones dadas al señor Gutiérrez me parecen muy oportunas y bien calculadas; pero faltaría a mi conciencia y engañaría a Ud. sino dijese que el artículo 2º de dichas instrucciones me es dolorosamente repugnante, por más que la política lo aconseje; felicitar los bolivianos por la espléndida victoria de Yungay a los vencedores sobre el ejército Boliviano, es cosa que primero me arrancarán la lengua, y me cortarán la mano que proferirla, o firmarla. ¿No es sangre boliviana la que allí se ha derramado? ¿No son las armas bolivianas las que se han humillado? El parte de Vultes. ¿No repite cien veces, que es el Ejército Boliviano, la cobardía boliviana, y la tenacidad de los Bolivianos contra quienes han combatido? ¿La historia no dirá que el Ejército Boliviano fué vencido en Yungay, y un renglón más abajo aparecerá el Cóndor de Chuquisaca diciendo: ¡Llor eterno a los vencedores de Yungay! y el Ministro Boliviano representante de su patria, no se presentará humillado por todo esto? Qué dirán las esposas, los padres y los hermanos que han perdido allí a sus esposos, a sus hijos y hermanos? Yo no acabaré jamás este artículo y por tanto dejando esto para que lo admita u observe el Ministro nombrado; paso a tratar de otro asunto" (11).

Posteriormente refiriéndose al mismo hecho, publica su hijo don Adolfo Ballivián lo siguiente:

"Un periódico oficial de aquella época reproduce en todos sus números el siguiente epígrafe que le sirve de mote:

"De Yungay en el campo glorioso
el valiente chileno triunfó
y al rapaz y feroz boliviano
del Perú para siempre arrojó

"Y queréis que la sangre no hierva en nuestras venas? ¿Y queréis que no ruja la cólera en el pecho? Y podremos callar?..... N6, los buenos repiten la blasfemia para invocar la ira del cielo" (12).

Este cuarteto inéscio aún llegó a ser cantado por los adversarios de Santa Cruz.....!

(11). — A mis compatriotas. — Tacna, Junio 12 de 1940. — Imprenta de la Beneficencia. — Pág. 5.

(12). — Escritos Literarios y Políticos de Don Adolfo Ballivián, etc., por Nicolás Acosta. — Imprenta del Mercurio. — Valparaíso. — 1874. — Pág. 179 y 181.

M. RIGOBERTO PAREDES

A "El Iris de la paz" periódico oficial que sostuvo el gobierno del general don Andrés de Santa Cruz, le dedicaron las siguientes estrofas:

En Bolivia ha sucedido
Un desplome colosal
Que al viejo Iris ha sumido
en la tumba funeral;
es cosa muy natural
pues diez años ha vivido,
y que sea sustituido
por "El Constitucional".

Y el siguiente epitafio:

Aquí yace sepultado
El viejo Iris de la Paz
ya no revivirá jamás
Porque murió de cansado
servía de grande enfado
al más curioso lector
pues era órgano impostor,
servil, cochino, asqueroso
puerco, sucio mentiroso
de un tirano protector. (13).

Efectuada la segunda invasión al territorio boliviano del generalísimo Don Agustín Gamarra y producido el triunfo de Ingavi por el que el ejército peruano fué derrotado e invadido el territorio de aquella nación, el presidente de Bolivia lanzó su famosa proclama en 30 de noviembre de 1841 dirigida a los pueblos de aquella Nación manifestando que respetaría su independencia y que era común el interés en derribar a Santa Cruz del poder que avasallaba a ambas repúblicas. La prensa de Lima no tomó en serio estas protestas del Presidente de Bolivia y consta el hecho por la siguiente composición política de Don José Joaquín de Larriba, y que insertó en el periódico "El Comercio" de Lima, del día jueves 24 de diciembre de 1841, que dice:

EL AGUINALDO DEL GENERAL BALLIVIAN

Los vítores

Hoy de los conventos
salgan las mulatas
con cajas, clarines
y sendas matracas;

y todas a una
con grita, algazara
entonen mil veces
aquesta tonada.

(13). — "El Constitucional", Paz de Ayacucho de 19 de febrero de 1839,
Nº 1.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Catai el que se decía
Que nada escribir sabía
Pues catai como escribió
Y una proclama forjó;
Vitor que a Bolivia ha dado
Un nuevo César fortuna
Que ansía como la su espada,
Ansi maneja la pluma.

Mirad al heroe de Ogaño
Como nos viene á abrazar,
Catai como era un engaño
Que nos quería matar.
Vitor que viene volando,
En alas de la fortuna
El heroe que cual su espada,
Ansi maneja su pluma.

Mirad como pisa ufano
Ya el territorio Peruano;
Catai pues como nos ama
Y nos echa una proclama.
Vitor que viene ensartado
En un cuerno..... de la Luna,
El heroe que cual su espada,
Ansi maneja la pluma.

Hoy placenteras salimos
Sus glorias a festejar;
Catai pues como venimos
Sus victorias o cantar
Vitor que viene soplando
Y subido como espuma;
El heroe que cual su espada,
Ansi maneja la pluma.

¿Dónde está el que decía,
Que Ballivián no venía?
Pues catai que vino ya
Y entre nosotros está
Vitor que viene adormido
De triunfos en una cuna;
El heroe que cual su espada,
ansi maneja la pluma.

¿Dónde está el que aseguraba,
Que Ballivián no peleaba?
Pues catai como peleó
Y una Batalla ganó
Vitor que cabalga ufano
Un bello Huanaco Runa;
El heroe que cual su espada,
Ansi maneja la pluma.

Entonemos pues festivas
Mil canciones y mil vivas,
Al heroe cuya memoria
Eternizará la historia.
Vitor que ya levantó,
En Incachue una columna;
El heroe que cual su espada,
Ansi maneja la pluma.

Resuenen pues las matracas
con festivas alharacas
Y en honor de aqueste día
Digamos con alegría
¡Plegue el cielo que le salga
Una caracha perruna;
Al heroe que cual su espada,
Ansi maneja la pluma!

"A la brillante pluma del general Ballivián en su proclama dirigida a los peruanos en 30 de Noviembre del corriente año:

OCTAVA

¡O proclamista insigne y elegante!
Por tu proclama al cielo te levantas
Y con sólo tu pluma (¡ay que brillante!)
Vuelas más que los pájaros con tantas.

Tu hablar es fresco, tu pensar flamante,
Tus frases nóvedades con que encantas
y al mirar de tu estilo la hermosura
gustosos admiramos tu frescura".

En cambio en Bolivia se festejaba ese triunfo en forma ruidosa como se puede apreciar por las canciones dedicadas a esa victoria. El coro de una de ellas dice:

"Llor eterno al ilustre campeón
que en Ingavi nos dió la victoria
Levantó el honor al padrón;
escribió nuestro nombre en la historia.

.....
Espléndida victoria
día de excelso honor,
cantemos tu memoria,
con patriótico ardor
y en alta gloria
del vencedor.

De otra expresa el coro:

A INGAVI

En Ingavi el laurel esplendente
de sus sienas la gloria quitó
y risueña y contenta la frente
de un invicto campeón adornó, etc.

El coro de otra composición política extensa, dice:

A LA VICTORIA DE INGAVI

Llor eterno al valor boliviano
loor eterno a ese bravo Adalid
que su nombre ha llenado de gloria
y su Patria de gloria sin fin.

El aniversario de la victoria de Ingavi lograda el 18 de noviembre de 1841 era festejado con la mayor solemnidad y entusiasmo. Exaltando a lo sumo a su autor el general Ballivián.

A más de las canciones, se improvisaban variados cantares que acrecentaban la diversión y alegría del pueblo.

A la caída de Ballivián toda aquella admiración y festejos de que había sido objeto, se troncaban en odio y menoscabo de su pres-

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

tigio y de sus actos de gobierno, que sus adversarios supieron condensarlo en multitud de composiciones poéticas de las que una muestra, es la siguiente:

Muera la Constitución
que Ballivián ha trazado
muera este vil anegado
en su misma confusión;
defendamos con tesón
nuestra patria deprimida
sacrifiquemos la vida
por derrocar al tirano,
diga todo boliviano
muera, muera el parricida.

Ballivián ha profanado
las Leyes fundamentales,
y llena de acerbos males
a Bolivia la ha dejado
después de haber asaltado
el poder de la Nación,
sacrificó a su ambición
vidas, haciendas y honores
y con cadalsos y horrores,
fundó su administración.

Cual tigre feroz sangriento
asechaba a los vivientes,
de la sangre de inocentes
estaba siempre sediento
el prostituir la moral;
el derecho conyugal
a los maridos quitaba,
y sus vicios ostentaba
este bostezo infernal.

Sus crímenes servirán
de una horrosa memoria,
y en los fastos de la historia
remarcados quedarán;
años y años pasarán,
y nuestras generaciones
arrojarán maldiciones
al mandatario ominoso,
cuyo nombre será odioso
para todas las Naciones.

Aun estando en agonía
su saña negra ejerció
en aquel plan que tejió
de legarnos la anarquía;
¿esta vil alevosía
habrá quien pueda sufrir?
¿Guilarte pudo vestir
el despotismo y orgullo,
que el tigre de Cebollullo
vestía para oprimir?

Es visto pues ha tomado
el ex-general Guilarte
una muy activa parte
en aquel plan depravado;
la muerte que ha perpetrado
es una prueba evidente
en aquel Borda inocente
que es peor que un Tamerlan,
más feroz que Ballivián
y traidor más eminente. (14).

Esa diastriba contra el gobierno del general Ballivián no debió extrañar a nadie, porque tal sistema que se observaba y seguiría poniéndose en ejecución, consistiría siempre en atacar sañudamente al vencido, acumulando cuantos cargos podía inventar la maledicencia en su contra y aplaudir y adular servilmente al que obtuvo el triunfo, y lo que es más sensible perseguir al caído en forma de no dejarle más disyuntiva que la de seguir conspirando o resignarse a morir de hambre por carencia de recursos para subsistir. Razón tuvo Salamanca para decir: "La política no tiene entrañas", porque los bolivianos victoriosos, las más veces, se convierten en lobos contra los bolivianos derrotados, como diría Hobbes, al menos: si los que han obtenido el triunfo son militares o tienen imitadores entre los civiles.

Semejante situación desgraciada de la república arrancó a la lira de don Luis Zalles, proscrito y perseguido en otra ocasión, las siguientes dolorosas estrofas:

"Bolivia!..... Madre ingrata que arrojas a tus hijos
Tan lejos de tu seno con sin igual furor,
Olvido mis dolores y en tí mis ojos fijos
Se cubren al nombrarte con lágrimas de amor.

(14). — "El Grito de la Libertad", La Paz de Ayacucho, Miércoles 1º de marzo de 1848.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

La Paz!..... Ciudad querida, donde nacer me cupo,
Gacela adormecida del Illimani al pié;
La Paz..... por tí suspiro y en tí mi mente ocupo.....
Ya no he de verte nunca, más siempre te amaré!"

Durante los gobiernos de Belzu y Córdova no faltaron coplas adulatorias y, a la caída de estos mandatarios, cuando el doctor José María Linares asumió la presidencia de la República, hubo una que otra composición alusiva al nuevo orden de cosas hasta que estalló el motín sangriento del 10 de agosto de 1858, tendiente al asesinato del dictador y en el que, fallecieron de parte de Linares el general Juan José Prudencio y el Sargento Mayor Birbuet. Como en este luctuoso suceso había tomado parte principal el fraile franciscano Juan Manuel Pórcel, a quién después de sofocado el movimiento subversivo, se le juzgó, degradó y por último cumplidas las formalidades legales se ordenó su fusilamiento. Este hecho produjo una profunda sensación en el pueblo y dió lugar a la siguiente copla:

Vengativo Dictador
Fraile y proceso verbal.
Chismografía clerical,
Y Obispo degradador,
Bailan con cera y tambor
La farsa de un carnaval.

La impopularidad del Dictador en la plebe se acrecentó, fomentada por los fanáticos que consideraban el fusilamiento del fraile sedicioso como un sacrilegio, y por los opositores; antecedentes que dieron pábulo para nuevas insurrecciones, una de ellas encabezada por el general Sebastián Agreda que incursionó del Perú, y apoyada por el gobierno de aquella nación logró penetrar a la ciudad de La Paz y situarse en la falda del "Calvario" donde fué batida por las fuerzas del Dictador. Derrota que dió lugar a las siguientes coplas, que llegaron a imprimirse en un suelto, fechado en Sucre el 14 de marzo de 1859, con el epígrafe de "**Versos que se han cantado en este carnaval**".

Dicen que Agredito
Fugó por Guarina,
montado en su jaco
y con crinolina.
Por que el Presidente
le agarró del frac,
y en el Calvario
le ató miriñac.

Habrá sido cosa
más que peregrina,
ver correr al chico
con su crinolina.
También se asegura
que pa los cruzados,
cosían en Tacna
trajes con bolados.

Y que Jorgesito,
ya había estrenado
pollerita verde,
reboso rosado.

Que no llegó a tiempo
porque en el camino,
le hizo beber
mucho chicha y vino.

Un arriero tuno
que lo había creído
mujer que andaba
buscando marido.

Que murió la jaca
del pobre chiquito,
y llegó a Tacna
montado en cabrito.

Que le duró tanto
su justo terror,

que no pudo apearse
el buen Director.

Todos admirados
le habían preguntado,
¿porqué es que temblaba
como un azogado?

Dijo el pobresito
todo averganzado:
El bravo Linares
me ha derrotado.

Yo soy el Doctor
El el General,
Canónigo Jorge
¡Cosa tan fatal!

Los vecinos luego
mandaron modista,
pa que al Director
de monjita vistan.

Estando como estaba el Dictador apoyado por la mayoría de la opinión sensata del país, pudo develar sin gran esfuerzo las conspiraciones que se sucedían; pero fué impotente contra la traición fraguada por sus propios y cercanos colaboradores, presididos por su ministro favorito Ruperto Fernández, traición que dió el resultado de deponerlo del poder el 14 de enero de 1861.

El hecho execrable que empañaba los anales de nuestra historia, motivó para que dos de los poetas de ese tiempo Benjamín Lenz y Agustín Archondo le dedicaran dos sonetos.

El primero le decía al final:

"Haz caído como un Dios, no como un Hombre".

El segundo:

"Menos que pluma del poder bajaste".

Empero, mayor aceptación tuvo el juicio de Lenz que el de Archondo, influenciado por la creciente impopularidad de Fernández, titulado de Judas y **gaucho** traidor. Sin embargo de que la traición es el acto que más infama al hombre, la mayor parte de nuestros gobernantes, como Linares, han sido derribados del poder víctimas de la traición de sus servidores y cómplices. La nefasta escuela fundada por don Casimiro Olañeta ha tenido y tiene discípulos aventajados que le siguen. La traición es moneda corriente en la historia de Bolivia.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Respecto al gobierno del general José María de Achá hubo una que otra copla de subido color regionalista y alusiva a la condición de ser natural de Cochabamba. Se le trataba de personaje de pata **amarilla**. (15).

Es en el gobierno del general Mariano Melgarejo que sucedió a Achá que abundaron los pasquines y coplas referentes a su vida licenciosa, a sus abusos y tiranía. En este orden nada nuevo se producía. Comunmente semejantes mandatarios son objeto de dos manifestaciones populares: la caricatura y la copla hiriente, que transparente su manera de ser y sus actos. La caricatura es la sátira dibujada; es la pintura de lo deforme y de lo defectuoso, que señala y castiga con el ridículo los crímenes, las injusticias y hasta las flaquezas del gobernante, como ocurría con las caricaturas que anónimas circulaban en esa época, debidas algunas al fotógrafo Ricardo Villalba.

Entre las muchas composiciones literarias contra su gobierno circuló la siguiente impresa en papel suelto:

CANTO POPULAR

DEDICADO A LA PAZ

¿Eres fiera, eres demonio,
Eres qué, gran capitán?
¿Quién de tí dá testimonio
Primo hermano de Satán?

¿Dónde naciste, tirano,
Que fiera te arrojó al mundo,
Lobo sangriento, inhumano
Cieno de vicios inmundos?

Levantaste en alto trono
Los vicios, la corrupción,
Contra la virtud tu encono
Escribió ¡prostitución!

¿Dónde están, patria querida,
Tus glorias, tu libertad?

Borrón hediondo arrojado
Sobre la historia gloriosa
De un gran pueblo que ha luchado
Por su libertad preciosa. (do

Tierna virgen desolada
Hallaste a mi patria ayer,
Débil y desamparada,
Para hacerla padecer.

Ante el mundo levantaste
Inmensa hoguera y en ella,
Bandido infame arrojaste
De los Andes la hija Bella!.....

Bolivia, desfallecida,
Cedió a tu fuerza brutal;

(15). — Provenía este mote de los gallos que importaban de Cochabamba, altos y de pata amarilla, comunmente acobardados.

M. RIGOBERTO PAREDES

Cual Juana de Arco, rendida,
Cedió al destino fatal.

De eso abusaste ¡tirano!
Y en el cieno en que naciste
Ruín y vulgar, inhumano,
Uñirla, feroz, quisiste!.....

La trataste de infamar
Y con harapos vestir;
En lagos de sangre ahogar
Sus virtudes, su existir!.....

A los hombres corrompiste,
Ultrajaste a la moral
De Bolivia hacer quisiste
Cerrallo de Baltazar!.....

Tu historia, virgen, tu vida
Esa sangrienta obscuridad?

Tus hijos, Bolivia amada,
Yacen unos en prisión,
Muchos en la tumba helada
Y otros en la proscripción!.....

Velan, tu destino, amada,
Manes de heroes mil y mil;
¡Hasta hoy fuiste desgraciada...
Mañana serás feliz!.....

¡Levanta flor de Colón,
Bien alta libre bandera
Y lava en sangre el borrón
Que la há echado una pantera!

Caiga a tu voz la discordia,
La mancha de tu existencia;
Cuando hay unión y concordia
No hay tirano en su presencia.....

¡Bolivia!..... bajo un tirano
Crimen es verte llorar;
Es crimen no armar la mano
Y a lo pantera matar.

Juntos lloramos ayer,
Y vengarnos te juré!.....
Hoy cumpliendo mi deber
¡Ay madre!..... te vengaré!.....

En efecto, La Paz se levantó en armas contra el poder de Melgarejo, el 24 de noviembre de 1870 con el apoyo del Batallón III, mandado por el Teniente Coronel Hilarión Daza y acaudillado después por el General Agustín Morales, el temido **Gato Romo**, como lo calificaba aquel. Construyó en las calles de la ciudad barricadas, apresó a la Juana Sánchez y esperó el ataque.

Sabedor Melgarejo que su manceba se encontraba en prisión, se desconcertó. Alude a este episodio los siguientes cuartetos:

EL Y ELLA

Al son de sus muletas
Dicen que grita
Melgar con voz de hiena.
¡"Ay mi Juanita!
Más está en vano
En su prisión responde
¡"Ay mi Mariano!"
Cuentan que las cautivas
Que acá tenemos

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Se fueron a las uñas
Que arman sus dedos
Pues malo, malo
Debiendo ambas quererse
Cual los dos males.

Otra copla que alude al mismo Melgarejo, dice:

Viene a las barricadas
Viene la feroz pantera
Hay que darle un balazo
En su calva calavera.

No le dieron un balazo en su calva calavera, pero logró el pueblo pacheño derribarlo del poder. Su sucesor el general Agustín Morales, vencedor el 15 de enero de 1871, era del mismo temperamento de aquel. Despota y ensimismado por el triunfo que había obtenido, quizo seguir los pasos del que había derrotado, pero la muerte ocasionada por las balas descargadas por un sobrino suyo le sorprendió. Nada existe referente a este corto período de Morales expresadas en coplas alusivas a su carácter arbitrario y despótico, sólo quedan recuerdos sobre el temor que tenía Melgarejo a Morales, ambos de la misma índole, aunque con diferencias muy naturales. Por una ley sociológica el bandido sólo teme a otro bandido como él. Eso es lo que ocurría entonces.

Normalizôse el país después del asesinato de Morales bajo el gobierno de don Tomás Frías, que aceptó el cargo con la promesa de convocar a próximas elecciones para presidente de la República. Con este motivo se movieron los partidos políticos, siendo los candidatos más propiciados por el electorado el doctor Casimiro Corrales y don Adolfo Ballivián. El primero candidato popular y el segundo del partido rojo, compuesto de las clases superiores de la sociedad. El carnaval que presidió a la función electoral fué políticamente el más ruidoso, y durante la fiesta se cantaron las siguientes coplas:

Cuatro candidatos,
La cuenta es cabal:
Tres a la petaca
Viva pues Corral.

Corral es Doctor,
Corral Coronel
Si me han de mandar
¿Quién mejor que él?

Alégrense niñas
Por el Carnaval
Saluden con gozo
Al señor Corral.

Háganse en la plaza
Un arco triunfal
Para darle paso
Al Doctor Corral.

Mi corazón diera
Por la libertad
Dedicando el voto
Al Doctor Corral.

¿Quién es aquel joven
Buena y liberal?
¿No lo reconoces
Al señor Corral?

Bolívar y Sucre
Dieron igualdad
Ha formado un trío
El Doctor Corral.

Hagamos un trato
en buena amistad
Unámonos todos
Al señor Corral.

Hay menos gobierno
Y más libertad
Y todo es debido
Al Doctor Corral.

Potosí, Tarija,
Hasta el Litoral

Proclamemos todos
Al señor Corral.
Desde Oruro y Sucre
Paz y Trinidad
Démos nuestros votos
Al Doctor Corral.

Hermanos cruceños
Villas y cantones
Tened entusiasmo
Por las elecciones.

Desde Sud y Norte
De Oriente a Poniente
Quieren a Corral
Para presidente.

En resumen digo
Por el carnaval
Que triunfará siempre
El señor Corral.

R E M A T E

Juventud ilustre
con los artesanos
vivamos la unión
siempre como hermanos. (16).

Sin embargo de todo ese entusiasmo el voto de la mayoría relativa favoreció a Ballivián y el Congreso lo proclamó Presidente. Al poco tiempo fallece este ilustre mandatario, Frías vuelve al gobierno como presidente del Consejo de Estado hasta que una nueva traición efectuada por su ministro favorito Gral. Hilarión Daza lo derriba del poder. Ocupa éste tranquilamente el solio presidencial y durante su mando se deprecia en forma violenta la moneda febler de manera que los tostones y tomines "Melgarejo", quedaron reducidos de súbito en su valor a las tres cuartas partes, es decir a treinta y quince centavos respectivamente. La Musa popular inmediatamente improvisó la siguiente copla:

Cocholín (17) ha decretado
que los cuatros valgan tres reales.

(16). — "El Artesano" de Cochabamba.

(17). — Este apodo le daban por haber sido hijo de Marcos Grosolín y de doña Juana Daza. Como lo mortificaban con esta transformación del apellido paterno optó por llevar el de su madre.

M. RIGOBERTO PAREDES

Lo dicho no tiene remedio
Los dos caras real y medio.

Bárbara temeridad
Fortuna que no hizo caso
Nos trae mendicidad.

Producida la guerra internacional con Chile, circularon varias coplas, una de ellas dice:

Los chilenos y los burros
Son de una misma pareja
Los chilenos por las uñas
Y el burro por las orejas.

Entre chileno y el burro
Existe comparación
El burro por ser tan burro
y el chileno por ladrón.

Otras:

A BOLIVIA

Castiga airada la felona ofensa
Con que el chileno tu esplendor mansilla
Tu costa asalta porque está indefensa
Mas do hay peligro con pavor se humilla.

Truene el cañón y la metralla hierva
estalle de tus iras el volcán
¡Antes morir que contemplarte sierva
tu enseña sea y tu constante afán".

Con motivo de la retirada de Camarones cantaron a Daza numerosas coplas, una de ellas dice:

Al chileno te vendiste
Cocholín en Camarones
Negra ignominia echaste
Sobre bravos batallones.

La pagarás algún día
Tu infame traición
Motivo para tu patria
De eterno baldón.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Referente a la 5ª División comandada por el general Narciso Campero, que se situó en el desierto durante esa guerra, dice:

Este baile es del desierto
hijo de la soledad.
Donde Campero contento
vaga en su libertad.

Depuesto del poder el general Daza por el movimiento revolucionario acaecido en Tacna el 27 de diciembre de 1879, y posteriormente proclamado presidente de la República el general Campero, con las prevenciones e intransigencias que manifestó contra el coronel José Manuel Guachalla y resentimientos de éste contra aquél, ocasionaron el motín de 12 de marzo de 1880, acremente censurado por la opinión pública y que originaron las siguientes coplas:

SE SALVO LA PATRIA

Amigos, estamos fritos
con la nueva actualidad,
vino a dar a los garitos
nuestra nacionalidad.

Ahí tenéis nuestro gobierno
en todo lo principal,
¡seguro, que en el infierno
no hay otra cosa igual!

Tenemos a doña Ulaca (18)
de Capitán General
¡liebre con banda y casaca
y plumas de pavo real!

Tenemos al Caminero
General Divisionario
¡Héroe de tumba y hachero
Con revólver e incensario!

Don Severo Mala-Facha (19)
Obstetriz de Carteras,

¡Ahí tenéis un hombre hilacha
Ordeñando mamaderas!

Y nuestro Don Luciano (20)
fósil cera nicaragua,
¡Qué bonito el cuadrumano
para un puño de paragua!

Lanza y Pérez, dos pelucas
sin cabezas ni sostén
¡Son esas peladas nuca
Como dos huevos en sartén!

Ahí tenéis nuestro gobierno
En todo lo principal,
¡seguro, que en el infierno
No hay otra cosa igual!

Con semejantes orugas,
la Patria se despedaza,
¡Nos ponen como a tortugas,
Una concha por coraza!

(18). — Se refiere al coronel Uladislao Silva.

(19). — Don Severo Matos redactor del periódico "El Demócrata".

(20). — General Luciano Alcoveza.

M. RIGOBERTO PAREDES

OTRA MAS

Severo, con lengua suelta.
Mil insolencias vomita.....
—Es que atiza una revuelta
Por pescar otro levita.

La boca de Don Severo
Se ha hecho boca de infierno....
¿Ha visto Ud. majadero?.....
—¡Señor; lo que puede un terno!

Durante los gobiernos de Pacheco y Arce no hubieron coplas que merezcan ser tomadas en cuenta, en cambio las reemplazaron los periódicos jocosos y satíricos de "La Tijera" y "El Tunante"; este último de caricaturas trazadas por el hábil artista Cosme Lucero. El pleito que sostuvo el ex-presidente general Campero con don Gregorio Pacheco sobre participación en el interés minero "Guadalupe", motivó varias coplas, una de ellas, dice refiriéndose al primero:

Alabado sea mi abuelo
en esta tierra bendita
alabada su capita
y su nuca sin un pelo.

Estando de gobernador don Mariano Baptista ocurrió el trágico suceso, de la victimación del Ministro Plenipotenciario de Chile don Gonzalo Matta, lo que motivó los siguientes cuartetos:

La mujer de Cuéllar
Ministro Matta
Viéndola buena moza
Se la arrebató.

Se lo arrebató sí
chicho en pululo
a la mujer coqueta

Palo en el culo.

Celoso Cuéllar
A Ministro Matta
en la plaza de Sucre
en venganza lo mata.

Lo mata sí, etc., etc.

En los trabajos electorales de la candidatura a la Presidencia de la República de don Severo Fernández Alonso, se cantaba:

De los candidatos
cual es el mejor
Alonso Fernández
se lleva la flor.

Del Illimani
a la cadena de los Andes
para presidente
Alonso Fernández.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Este gobernante que inauguró su período presidencial bajo felices auspicios, fué perdiendo terreno en la opinión pública a causa de la política de intrigas que puso en juego en el poder. Tan pronto halagaba a La Paz, en sus sentimientos regionalistas, como los contrariaba ocultamente fomentando las pretensiones de predominio de Sucre, sin tener en cuenta la oposición del Partido Liberal, fuerte y popular entonces, que se empeñaba en poner obstáculos a su desenvolvimiento administrativo y aprovecharse de cualquier error que, cometiese, hasta que el mismo Alonso les dió la oportunidad para que tuviesen éxito en sus pretensiones, con la Ley de Radicación de la Capitalía, que hizo proponer mediante sus adeptos en la Cámara de Diputados, (21). Ley que motivó para que La Paz se alzase en armas el 21 de diciembre de 1898 y desafiase su poderío, apoyado por un ejército bien armado y contar además con el concurso incondicional de sus partidarios y del pueblo y juventud chuquisaqueña, sin distinción de colores políticos, lo que no impidió para que fuesen derrotados en los combates que se realizaron en los Cruceiros y después del desastre que sufrió, le dedicaron las siguiente composición:

Alonso emprendió la fuga
sin volver la cara atrás;
que ni a Antofagasta llegue,
que ni acá vuelva jamás.
Ni en el camino se quede,
es lo que quiero;
que solo para hacer botas,
Me deje el cuero.

Y por si ya no haya ganga
Ichasó se lleva a Herrero;
para que le saque chispas,
al desdichado Severo.
Y en los trenes que restaban,
va la mazorca
que antes que aflojar la mamadera
prefiere la horca.

La creencia de que esas victorias no serían de carácter permanente produjo de parte de la musa paceña, lo siguiente:

(21). — El proyecto de ley, lo dictó el mismo Dr. Fernández Alonso a su intendente de Policía, Dr. Pedro Gutiérrez, y se le dió al Dr. Isaac Vichenti, sobrino suyo, para que formando grupo, lo presentase en la Cámara de Diputados. Dato referido por el mismo Dr. Gutiérrez al autor de esta obra y como comprobante basta imponerse de la letra del proyecto que es del Dr. Gutiérrez.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Atrevido el sucrence
que en la revancha piense
Los paceños
ní entre sueños
suelen humillarse.

El Partido Liberal, después de su triunfo permaneció en el poder cerca de 22 años presididos por los gobiernos del general Pando, Montes, Villazón, nuevamente Montes y Gutiérrez Guerra y cayó el 12 de Julio de 1920, debido a haberse desgastado y corrompido, al punto que hizo exclamar a uno de sus dirigentes el Dr. Julio Zamora de que ese partido se encontraba podrido.

Durante el primer gobierno del Dr. Ismael Montes, tuvo lugar el enjuiciamiento y ejecución del Teniente Coronel Martín Lanza, acusado por los asesinatos del Dr. Genaro Quintanilla y Zenón Ríos y por varios otros delitos. La justicia mediante trámites legales, observados estrictamente, lo condenó a la pena de muerte. Mas antes de efectuarse esta pena había sido trasladado a la ciudad de Cochabamba, después devuelto de aquí a La Paz, con la circunstancia de que en la Cuesta Colorada, intentó huir, por lo que fué objeto de malos tratos, consignados en los siguientes cuartetos:

Es mucho embromar caramba
con el pobre Martín Lanza
De La Paz a Cochabamba
de Cochabamba a La Paz.

En la Cuesta Colorada
Ay pobre Martín Lanza
su persona baleada
De Quillacollo la esperanza.

Tolerante el Dr. Montes dejó que condujesen el cadáver del ajusticiado a su inhumación, habiendo sido aprovechado por los opositores para hacer ruidosas manifestaciones en contra del gobierno. Comprendía que hombres como Martín Lanza tienen siempre admiradores y partidarios que cierran los ojos ante sus crímenes, en una sociedad pervertida como la nuestra, en la que se rinde culto al hombre público corajudo que comete violencias con la mayor impudicia.

El partido liberal con Gutiérrez Guerra, se encontraba en plena decadencia y desprestigio por las causales anotadas; en vista de esta situación nada alagüeña para su porvenir, proyectaron sus dirigentes proponer al Dr. Salamanca la candidatura a la Presidencia

de la República en las próximas elecciones que debían llevarse a cabo. (22). Este personaje aceptó la proposición que reservadamente le comunicaron, pero don Bautista Saavedra que estaba a la vela, se dió cuenta de lo que ocurría a sus espaldas y que según su concepto tal combinación no traería más resultado que la continuación del gobierno liberal en el país en condiciones más desfavorables que antes para su Partido, el Republicano, aceleró la revolución del 12 de julio de 1920, denominada "**la gloriosa**", a la que fué decididamente contrario el Dr. Salamanca, una vez que con ella se desvarataba los planes secretamente convenidos.

La musa popular dedicó a ese fracaso, la siguiente estrofa:

En vano los liberales
quisieron salvarse en la anca
del iluso Salamanca
Bauti destruyó sus planes.

La prensa liberal defraudada en sus esperanzas de volver su partido al poder mediante los compromisos que indicamos, dedicó a Saavedra las redondillas que siguen:

"A Daniel Salamanca"

Con su oratoria incansable
trajo la revolución
hizo a Bauti presidente
y se chupó un colerón.
Después de tanto desastre
con que arruinó la Nación
dicen que nada le importa
y se mete en su rincón.

Es falso que Saavedra hubiese debido su presidencia a la labor del Dr. Salamanca, la verdad histórica es que si a alguien éste odiaba profundamente era a Saavedra.

El haber sorprendido los opositores un telegrama dirigido por don Bautista Saavedra a sus partidarios de Achacachi para que le enviasen un número determinado de ellos, de los más intrépidos y audaces con la denominación convenida de ovejas, para que aquellos no se interiorisasen del envío, motivó para que a su partido se cali-

(22). — El comisionado para proponer al Dr. Salamanca la resolución acordada en ese sentido por los dirigentes liberales, fue el finado don Ezequiel Romecín a quien aquel guardaba las mayores consideraciones. El Dr. Casto Rojas en un artículo publicado en un periódico de la localidad, alude a esta proposición aunque en distinta forma, como prohibida por el Dr. Montes.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

ficase de **Ovejas de Achacachi**, con cuyo apodo quedó bautizado, dando lugar el mencionarlo en actos públicos, a persecuciones y medidas de represión, como ocurrió con seis cadetes del Colegio Militar, que después de una diversión vitorearon a La Paz y a sus héroes y cantaron la estrofa de moda, que mortificaba al Presidente de la República, que dice:

Despierta si estás dormido
Bauti querido
y escucha las dulces quejas
de tus ovejas
Ba, Ba, Ba, Ba, Baaaa.

Los cadetes quedaron separados del Colegio.

No sólo los cadetes, sino cuantos deseaban mortificar a Saavedra, pública o privadamente, en vez de lanzar vitores o mueras, hacían uso del balido de las ovejas, ocasionando ruidosas carcajadas o la intervención de la policía para reprimir semejantes manifestaciones.

IV

La prórroga del período presidencial del Dr. Hernando Siles, sostenida por sus partidarios y gran parte del ejército, consultado al respecto previamente, impulsaron para ser atacada duramente por don Ismael Montes y don Bautista Saavedra; ataques, que culminaron con el pronunciamiento militar victorioso del 25 de Junio de 1930 y la instalación de una Junta Militar presidida por el general Carlos Blanco Galindo, que sustituyó al gobierno derrocado.

Convocadas las elecciones para el nombramiento del futuro Presidente de la República, el candidato unánimemente propiciado por los dirigentes de los partidos políticos que actuaban, fue el Dr. Daniel Salamanca, cuya popularidad y prestigios eran enormes, con la circunstancia de que quien demostró mayor empeño por esa designación fué el general Montes. Como alguien le preguntase por qué procedía en esa forma vehemente y decidida en favor de un adversario, que tanto daño le hizo durante los dos períodos de su gobierno, contestó: **"esa es mi venganza"**. En efecto, conocía este distinguido hombre público, las deficiencias de que adolecía el Dr. Salamanca, causadas por su excesiva soberbia y amor propio, que le hacían rechazar todo consejo o indicación que no partiere de él o fuere fruto de sus cavilaciones. Es así como arrastró a su patria a la desastrosa guerra con el Paraguay, contra la opinión de sus jefes de Estado Mayor, que le manifestaron lo peligroso que era el lanzarse a semejante aventura, con un ejército pequeño, como el que residía en el Chaco, mal

armado y falto de recursos; y cuando uno de ellos, el general Carlos Quintanilla Q., expuso sus razones para no atacar de inmediato los fortines paraguayos, Salamanca obsecado como se encontraba, por llevar adelante sus proyectos bélicos, le expresó: **"Ejecute la orden, si hay en ello algún mérito, será suyo, si surgen responsabilidades, serán mías"** y la guerra se desencadenó con todo el cúmulo de errores y desgracias (23).

La Musa popular convencida del apoyo que prestaba el gobierno argentino al Paraguay, dió a la luz las siguientes composiciones:

Con negra perfidia y astucia
el militarote Justo
Nos va jugando la sucia
Del modo más ruín e injusto.

Con Ayala que es mataco
ese gaucho Justo Judas
Sin lugar a muchas dudas
Nos quiere robar el Chaco.

Con su pariente Casado
consuman la canallada
Accionista ha resultado
De esa Empresa tan menguada.

El ministro de su amaño
de ese Caín fraticida,
Es Lamas que es puro engaño
De neutralidad mentida.

Con rol tan infame y ruín
se hace indigno ese Justo
De ocupar el solio augusto
Del gran prócer San Martín.

Chile y el Brasil, por Lamas
también fueron conquistadas
Bolivia quedó en las llamas
De infidencias combinadas.

Y esta es la fraternidad
de la pérfida Argentina,
Política ruín y mezquina
De asalto a nuestra heredad.

(23). — Manifiesto a la Nación por el General Carlos Quintanilla Q. La Paz, Bolivia 1935. Pág. 13.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Los soldados que iban al Chaco junto al fusil, llevaban algunos instrumentos de música, guitarras, charangos y bandurrias y en las horas de descanso, esos bravos, en los dinteles de la muerte que les amenazaba, entonaban canciones típicas del Altiplano, alusivas a las difíciles circunstancias por las que atravezaban, como la siguiente:

Porque montañas, porque laderas
iré a padecer.
Comiendo monos y loros
Dios sabe cuando volveré
Ay a verte.

La cobardía de algunos militares de alta graduación y el vicio alcohólico a que en plena campaña se entregaron éstos, hicieron que se lanzase coplas denigrantes, que aluden a la cobardía y vicios de que se hallaban dominados, los cuales les hacían descuidar de sus deberes y sacrificar inhumanamente a sus soldados. Por el crédito del país no incertamos esas estrofas, que son una lápida para aquellos. A este orden pertenece una apóstrofe a los altos jefes, que en esa guerra actuaron que tampoco la transcribimos por la misma razón. La pérdida del Chaco justificó a la musa popular, de estar en lo cierto al fustigar a sus autores.

V

Efectuada la revolución del 20 de diciembre de 1943 el pueblo la recibió con entusiasmo. Peñaranda, el mandatario depuesto, se había hecho impopular por sus despilfarros en lo económico y por su ineptitud en la administración pública. El nuevo gobernante My. Gualberto Villarroel lejos de aprovechar de ese ambiente favorable a la revolución que había efectuado y se encontraba victoriosa, para implantar una política de orden institucional, verazmente legalista y realmente extirpadora de los abusos, defraudación y exagerados derroches de los dineros fiscales del régimen democrático que nos rige y que ha degenerado al presente en despótico caciquismo, redujo su acción gubernativa a introducir, aplicar y dar vida al sistema totalitario, con todos sus procedimientos crueles, respaldado por una logia temeraria como la **Radepa** y apoyada su propaganda en una simulada vestidura espiritual, pregonada en favor de las clases pobres y de los obreros, cuando lo que resultaba en la práctica era el encajecimiento de los medios de vida, haciéndolos cada día más difíciles de adquirir, y más desgraciados, no sólo a los de esa clase sino al pueblo en general. Lo peor que hizo el gobierno Villarroel para lograr su consecución fue apelar al crimen y a todo género de atentados que colmaron la tolerancia del pueblo y motivaron el estallido

M. RIGOBERTO PAREDES

de la revolución del 21 de julio de 1946 en que La Paz se alzó sin distinción de partidos, sexos y sin caudillos, y deshizo ese sistema contrario a su manera de ser, a sus costumbres y a sus tradiciones y terminó para escarmiento de futuros imitadoras, por colgar de los faroles de la plaza a los principales autores y ejecutores. La musa popular se desbordó dedicando numerosas coplas al respecto, de las que las menos ultrajantes son como sigue:

Los del Movimiento
querían matonear
y ahora en el infierno
los van a charquear.
Muerto el Movimiento
Muerto Villarroel
A Paz Estensoro
le espera el cordel.
Universitarios
pueblo en general
21 de julio
día de la libertad.

El primer tirano
que quiera matonear
igual que Gualberto
tendrá que acabar.
Universitarios
pueblo en general
vertieron su sangre
por la libertad.
Viva Bolivia,
Viva La Paz
Ya no habrán tiranos
Nunca, nunca más.

Como complemento de los anteriores párrafos copiamos las siguientes estrofas:

Hablando de motines y de grescas
nos dice un estadista americano
Que nuestras rebeliones pintorescas
Son parte del folklore boliviano.
En escenas teatrales y grotescas
La historia de este pueblo soberano
La han escrito pandillas bufonescas
Con la espada sangrienta de un tirano.
Más, volviendo al folklore ya aludido,
Si le damos nosotros el sentido
Que le dió el estadista americano
El jefe del sector movimientista
es seguro ser el más grande folklorista
Que tiene el territorio boliviano. (24).

Una última copla alude al gobierno del Doctor Hertzog y dice:
La violencia no edifica
no edificará jamás
Solo son obras perennes
las del Amor y la paz. (25).

(24). — "Última Hora", N° 5480. La Paz, 1° de septiembre de 1949.

(25). — "El Diario". La Paz, 7 de enero de 1949.

EL ARTE FOLKLORICO DE BOLIVIA

Está en lo cierto "El Diario", al consignar en sus columnas tales frases, porque la violencia, las persecuciones políticas, emergentes de las luchas de bandario, no restituyen la calma y la paz en las sociedades, ellas no hacen más que agriar los ánimos. Sólo vuelve la tranquilidad cuando los gobernantes se despojan de sus pasiones y proceden en justicia y con rectitud, con sus adversarios. El odio no hace otra cosa que engendrar el odio, que termina por manifestarse en luchas sangrientas.

Los partidos enconadamente perseguidos, se acrecientan no por efecto de sus ideas o programa político, sino por las persecuciones de que son objeto. La conmiseración pública se pone siempre de parte de ellos, en contra de los opresores, a quienes llegan a detestarlos. Mala política es aquella de creer que con actos y procedimientos inhumanos se destruye la oposición y se detienen las conspiraciones. Gobierno que a cada paso descubre conatos subversivos, es como un cuerpo enfermo en el que por todas partes brotan erupciones; se estirpa una y resalta en otro paraje, hasta que con estas sucesivas reproducciones termina el cuerpo por deshacerse por completo. La causa proviene de que esos gobiernos persecutores, son comúnmente de minoría y su situación se la deben a los fraudes, muchas veces escandalosos que cometieron en su elección. Descontadas las cifras que en esta forma irrita consignan en su haber, ponen en claro de que la opinión pública les es contraria, y que sólo pueden sostenerse en el poder mediante la fuerza que disponen y de los recursos arbitrarios que ponen en ejecución.

En la ligera revista que hemos hecho de la producción literaria que ha motivado este capítulo no hemos incluido numerosas coplas, tanto por no alargar demasiado nuestro libro, como porque muchas de ellas son tan pedestres que no merecen ser recordados. Nos basta con las anteriores, que representan y sugieren el sentir del pueblo en el momento en que eran lanzadas al público y corrían libres de toda traba que las contuviesen o ahogasen.

FIN

INDICE

Pág.

Advertencia 5

COREOGRAFIA INDIGENA ORIGINARIA.

Capítulo I.— Consideraciones generales y división de los bailes. II.— Los bailes originarios, descripción de cada uno de ellos. III.— Bailes de procedencia española. IV.— Bailes importados por los negros. V.— Concurso folklórico vernacular, convocado por la Alcaldía Municipal 9

INSTRUMENTOS MUSICALES INDIGENAS.

Capítulo II.— 35

MANIFESTACIONES DE LA LITERATURA INDIGENA.

Capítulo III.— I.— Cantos Indígenas. II.— Cánticos religiosos. III.— Forma de transmitir acontecimientos históricos. IV.— Vislumbres dramáticos. V.— Carácter de la música indígena. VI.— Licores y costumbres. VII.— Cuentos y leyendas indígenas 45

MUSICA Y COREOGRAFIA MESTIZA.

Capítulo IV.— I.— Instrumentos musicales. II.— Bailes. III.— Los músicos y la música. IV.— Coplas sentimentales y eróticas. V.— Datos bibliográficos 79

COPLAS Y COMPOSICIONES POLITICAS POLARES.

Capítulo V.— I.— Durante la colonia. II.— En la Guerra de la Independencia. III.— En la República. IV.— En la Guerra con el Paraguay. V.— En las revoluciones últimas. 113

Esta edición se terminó de imprimir
el día nueve de noviembre de mil
novecientos cuarentinueve años, en
los talleres gráficos de Armando
Gamarra Dick — La Paz (Bolivia).

