

An abstract painting by Israel Zeltra, featuring a complex composition of colors including deep blues, lighter blues, greys, and earthy tones like brown and orange. The brushstrokes are visible and expressive, creating a sense of movement and depth. The overall mood is somber and contemplative.

Contrapunto
Revista de musicología

ISRAEL ZELTRA

2002
Núm. 1

Junio de 2018

Contrapunto
Revista de musicología

Contrapunto. Revista de Musicología

Año 1, Número 1. Junio de 2018

Universidad Mayor de San Simón

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación:

María Kathia Cladera Portugal, *Decana*

Elena Ferrufino Coqueugnot, *Directora Académica*

Programa de Licenciatura en Música:

Luis Moya Salguero, *Coordinador*

Comité Editorial: Alberto Villalpando Buitrago, Giovanni Silva Terán, Luis Moya Salguero, Patricia Alandía Almaraz, Sonia Castro Escalante, Eduardo Córdova, Walter Sánchez Canedo.

Ilustración de la tapa: Oleo sobre lienzo de Israel Bletrán Torrico

© Contrapunto, Revista de Musicología

© Ediciones El Hombrecito Sentado (partitura original de la obra musical de Alberto Villalpando)

© Agalma Ediciones (partitura original de la obra musical de Luis Moya)

Las opiniones vertidas por los autores son de su entera responsabilidad. No comprometen ni reflejan necesariamente las visiones institucionales del Programa de Licenciatura en Música, de la Facultad de Humanidades ni de la Universidad Mayor de San Simón.

Depósito Legal: 2-3-59-18

ISSN: 2959-1031

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Plaza Sucre, acera sur. Teléfono: +591 4 4544102. Casilla de correos N° 992.

Cochabamba, Bolivia.

CreativeCommons.

Impreso en:

Imprenta Editorial

Universidad Mayor de San Simón

CONTENIDO

| | | |
|-----|----------------------------------|--|
| | PRESENTACIÓN | |
| 5 | <i>Luis Moya</i> | |
| | ENTREVISTA | |
| 9 | <i>Pitus Quiroga</i> | “Las ideas son la esencia del rock” |
| | ARTÍCULOS | |
| 17 | <i>Alberto Villalpando</i> | Consideraciones sobre el carácter de la música en Bolivia |
| 24 | <i>Ricardo Céspedes Paz</i> | Los lichiwayu de Vila Vila |
| 38 | <i>Sebastian Hachmayer</i> | Danza y música en la memoria de un pueblo |
| 56 | <i>Walter Sánchez Canedo</i> | Los bambúes musicales en estado de emergencia El 2 x 4 del tango en Bolivia (1900-1952) |
| | AVANCES DE INVESTIGACIÓN | |
| 66 | <i>Omar Mario Onofre Hurtado</i> | Análisis musical de la estructura de la cueca “La Cárdenas” de Willy Claure |
| | DOCUMENTOS | |
| 78 | <i>Mario Estenssoro</i> | El bolero <i>El terremoto de Sipe Sipe</i> |
| 82 | <i>Julia Elena Fortún</i> | Música folklórica boliviana |
| | MEMORIA FOTOGRÁFICA | |
| 92 | <i>Virginia Sáenz Vargas</i> | Julia Elena Fortún |
| | OBRAS MUSICALES | |
| 97 | <i>Alberto Villalpando</i> | Concertino semplice per flauto ed orchestra |
| 100 | <i>Luis Moya</i> | De sombras y de luz |
| 167 | <i>Willy Claure</i> | La Cárdenas |
| 171 | <i>Néstor Portocarrero</i> | Cielo paceño |
| 175 | <i>Alejandro Buló Imaz</i> | Carnaval paceño |
| 179 | <i>Belisario Zárate</i> | El conscripto |
| 183 | <i>Julio Martínez</i> | Muchachos al Chaco |
| 185 | <i>s.d.</i> | Cuando muere el carnaval |
| 187 | <i>Belisario Zárate</i> | Renovación |



Presentación

Luis Moya

Los sonidos permanecen, los sonidos se transforman, se extinguen y renacen; circulan y nunca son los mismos. Y esto es así porque también cambia la cultura, la forma de producir los sonidos y la música y con ella cambia también la percepción estética de los humanos que quedan atrapados por sus vibraciones. Alrededor del objeto sonoro, una serie de actividades humanas se desarrollan con la intención de atraparlo, de reproducirlo una y otra vez. Le hemos dado el nombre de música cuando hemos conseguido asimilar su organización estética, cuando impacta esas fibras emocionales y a veces intelectuales. Esa dialógica, entre los sonidos y las actividades humanas de su entorno, es lo que ha llamado nuestra atención para encontrar el sentido de lo que de aquí en adelante llamaremos, a través de esta revista, *Contrapunto*. Desde esta perspectiva nuestra revista se abre al campo de la musicología y su amplio espectro de elementos de reflexión, desde la música y el sonido hasta los fenómenos políticos, sociales y culturales, la historia, la importancia del ambiente, pasando por la reflexión de los fenómenos estéticos, psicológicos. Esto quiere decir que desde la música obtenemos también una forma de pensar el mundo. Y es que, para quienes cultivamos la música y desarrollamos nuestras actividades cotidianas alrededor de la música, la realidad, nuestro mundo, es la realidad y el mundo de los sonidos; la vida se transforma para nosotros en una manera de estar en este mundo, de ser y de conocer.

Aun con sus pocos años de vida, desde 2014, la Carrera de Música de la Facultad de Humanidades de la Universidad Mayor de San Simón, ha sentido, a partir de las inquietudes de Walter Sánchez Canedo y de Giovanni Silva, la necesidad de registrar la historia de la actividad musicológica que se desarrolla en nuestra carrera de música, pero también de escudriñar todo aquello que se escribe sobre la fenomenología de los sonidos y las sonoridades en contexto local y de otros contextos.

El surgimiento de *Contrapunto. Revista de Musicología* es la consolidación de al menos dos ideas centrales: a) difundir entre el público académico de nuestra universidad y el público en general, de todas partes, la producción de documentos en torno al quehacer musicológico y musical; y b) configurar un espacio de diálogo académico que tenga vinculación con la investigación musicológica, a través de la publicación de documentos de información, debate, análisis, propuesta metodológicas y experiencias investigativas sobre los temas de la música, la educación musical; desde los diversos enfoques y desde una pluralidad de visiones y saberes que se entretujan en torno a los sonidos.

Desde esa visión plural hemos dedicado una sección para atender las diversidades musicales de nuestro entorno sonoro. Contamos con una sección para entrevistas, para los comentarios biográficos de músicos que han dejado sus huellas en la historia de nuestros sonidos y nuestros ritmos y para la investigación musicológica. Hemos separado una sección para rescatar los pedazos de la historia de las sonoridades locales que se entrecruzan entre los géneros y los personajes de la década de los años sesenta, setenta y ochenta. En la primera sección, *Entrevistas*, Walter Sánchez ha tenido la interesante iniciativa de incluir en este número una entrevista a Jorge Pitus Quiroga Chávez, una referencia del rock y de la música popular en Bolivia y en Argentina.



Director del Programa de Licenciatura en Música, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, de la Universidad Mayor de San Simón

También dedicamos una parte a las reseñas históricas, en un intento de recuperar lo memorable de los instantes en que se construyen las sonoridades. En este número presentamos una nota reflexiva sobre el carácter de la creación en la cual el maestro Alberto Villalpando explica la forma en que los habitantes de las regiones de Bolivia son capaces de reproducir en el lenguaje sonoro los sonidos de la geografía en la que habitan. La metáfora “la geografía suena” es, al mismo tiempo, la explicación de las características estéticas de su propia creación musical.

El trabajo de Ricardo Céspedes, reflexiona los elementos complejos que se integran en oportunidad de la festividad de la “Mamita de Sik’imira”, en la localidad de Vila Vila (Cochabamba). La producción de símbolos, de la danza y la música responde, desde la sonoridad del *lichwayu*, un aerófono de la provincia Mizque de Cochabamba, a un proceso de interacción que los habitantes sostienen con su medio ambiente; aborda así el sentido de la pertinencia de este instrumento respecto del calendario agrícola.

Sebastian Hachmeyer, desde la construcción de un campo multi y transdisciplinario al que se ha denominado como ecomusicología, nos alerta sobre la extinción de los bambúes musicales de los Andes tropicales de Bolivia: las cañas se cortan para la fabricación de instrumentos pero nadie las restituye. Este texto aborda la tensión entre la producción y la demanda de los aerófonos por las manos expertas de los *luriri* (maestros constructores de instrumentos musicales). Es un levantamiento fitogeográfico exhaustivo de las zonas de cultivo en Bolivia. Es un texto fundamental a nuestro modo de ver.

En una preciosa referencia de corte historicista, Walter Sánchez relata la apropiación del tango, como música y como danza, por los músicos y el público boliviano. Comenta la introducción de este género por las vías del cine y la radio, como los medios por los que se producen los aportes a la construcción de las sonoridades locales.

El análisis musicológico viene de la mano de Omar Onofre, quien, luego de situar un contexto histórico, desarrolla el análisis musical estructural y morfosintáctico de la cueca “La Cárdenas”, escrito para guitarra sola, por Willy Claire. Es un trabajo de claro rigor académico que demuestra la potencia estética y musical de una obra del folklore urbano.

Finalmente hemos establecido un espacio para la publicación de partituras originales de obras de compositores bolivianos, con la intención de que se difundan al interior y exterior de nuestras fronteras. En este primer número presentamos, en su integridad, un manuscrito de Alberto Villalpando: *Concertino semplice per flauto ed orchestra*, compuesto en 1965; y está también una obra de Luis Moya, que tiene como motivo el mural de René Reyes Pardo, titulado *Las ciencias de la Educación*, que fue pintada en 1962 y se expone en el Aula Magna de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. La obra musical, titulada *De sombras y de luz*, compuesta para coro, recitador y orquesta sinfónica, fue estrenada en diciembre del 2016, en oportunidad de la conmemoración de los cuarenta años de la creación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Mayor de San Simón.

Se han recuperado, gracias a Walter Sánchez, valiosos documentos de la historia de la música en Bolivia, como el trabajo escrito por el legendario maestro del piano Mario Estenssoro, en el que el autor discurre sobre el bolero compuesto en 1909, por el maestro y compositor Daniel Albornoz y que titula *El terremoto de Sipe Sipe*. Otro valioso documento es el de Julia Elena Fortún, sobre la música folklórica boliviana y los instrumentos nativos, publicada en la revista *Cultura Boliviana*, en La Paz el año 1968. La antropóloga y arqueóloga Virginia Sáenz Vargas le dedica a Julia Elena Fortún una reseña biográfica destacando su importante aporte como descubridora de la música colonial en Sucre. Publicamos aquí esta reseña con un conjunto de ilustraciones fotográficas.

Una mención especial merece el arquitecto y artista plástico Israel Beltran Torrico (1941), quien gentilmente nos ha confiado poder ilustrar varias páginas de la presente edición con algunas de sus obras.

Es una satisfacción, para el Comité Editorial de la *Revista Contrapunto*, presentar este primer número de muchos otros que vendrán para ponerlos a su consideración. ☞



Entrevista

Pitus Quiroga: “Las ideas son la esencia del rock”

Entrevista



¹ Guitarrista de Rock, compositor, arreglista y productor musical.
E-mail: jorquicha@yahoo.com

A pesar de la existencia de recientes e importantes contribuciones, la historia del rock en Bolivia —signada no solo por sus múltiples facetas sino por las historias particulares de quienes la vivieron, crearon y la hicieron posible— es, en su mayor proporción, desconocida. Si bien el rock fue parte de un gran movimiento social y expresivo musical rebelde mundial, su historia en cada país fue construida por músicos y artistas que marcaron su devenir particular. Pitus es no solo uno de sus protagonistas en Bolivia y en la Argentina, sino que formó parte de una generación que le dio su impronta. Dotado de una gran creatividad y de una fuerte sensibilidad humana, los lenguajes sonoro y verbal fueron sus dos medios de expresión.

Jorge Pitus Quiroga Chávez nace un 18 de octubre de 1951 en la ciudad de Cochabamba.² Siendo niño pasa a vivir en Buenos Aires junto a su familia, retornando a Bolivia en la década de 1970, donde despliega su creatividad como miembro de varias bandas de rock como ejecutante de la guitarra eléctrica y, posteriormente, como gestor y compositor.

En el primer caso, su presencia puede afinarse en algunos hitos:

- § 1970–1972: guitarrista del grupo Los Tíos Queridos (Buenos Aires).
- § 1972–1973: guitarrista del grupo Los Black Stone (Cochabamba, Bolivia).
- § 1973–1974: guitarrista del grupo 50 de Marzo (La Paz, Bolivia).
- § 1975–1978: guitarrista del grupo Los Grillos (La Paz, Bolivia).
- § 1978–1983: guitarrista del grupo Luz de América (La Paz, Bolivia).

En el segundo caso, en su activa presencia como:

- § 1996–2014: productor musical y actor de show para niños.
- § 2012–2014: miembro fundador, compositor, arreglista musical, productor musical y guitarrista del dúo EnRedaDos.
- § 2013: compositor de jingles para radio y TV en campañas contra la violencia infantil; títeres e interpretación de canciones en vivo para Save the Children.
- § 2013: compositor en campaña Lavado de Manos, con jingles, títeres e interpretaciones de canciones en vivo para Save the Children.
- § 2014: productor de la música del jingle la leche del Elías para PRO LAC.
- § 2008/2014: guitarrista y productor musical de Rubeck Molina.
- § 2016: miembro fundador, compositor, arreglista, productor musical y guitarrista del trío vocal EnRedaDos.

El rock boliviano no puede oírse ni pensarse sin la presencia acústica y creativa de Pitus Quiroga.

Para Contrapunto. Revista de Musicología, es la inauguración de una línea de conocimiento asociada a la creación sonoro-musical del rock la que siempre estuvo asociada a la performance expresiva visual. En este último caso, la revista agradece a Pitus habernos proporcionado todo el material fotográfico, el mismo que debe ser “leído” como un propio texto.

²Una escueta entrada biográfica sobre su vida fue publicada en la revista Años Luz. Revista de Rock Boliviano, por Julio César Moya, bajo el título de “Jorge Pitus Quiroga. Reseña histórica”.

¿Cuáles son los contextos musicales de tu juventud en los que se desenvuelve tu gusto por el rock; grupos locales y extranjeros, los discos que se escuchaban?

Posiblemente mi primer contacto con el rock fue cuando niño. Recuerdo haber escuchado en la vitrola de casa a Paul Anka y su tema Adán y Eva. A Elvis Presley. Luego llegó la película *Rock Around the Clock*. Me llevaron al cine. Toda la gente bailaba en los pasillos. Esa experiencia me impresionó. Después, de adolescente, vino la época del club del Clan en Buenos Aires, la Nueva Ola, Sandro, Los de Fuego, Los Shakers. Pero donde decidí ser músico fue cuando vi *A Hard Day's Night*, película de The Beatles.

¿Cuál era la opinión que se tenía del rock en tu juventud?

Los mayores opinaban que era ruido asociado a las drogas. Yo lo utilizaba como un medio para comunicar ideas, sentimientos. Los músicos que conocí pensaban lo mismo y la música era como el marco de un cuadro sonoro.

¿Qué grupos de rock escuchabas en tu juventud?

Escuchaba todos los estilos: Cream, Jimi Hendrix, Led Zeppelin, Yes, King Crimson, John Mayall, The Beatles, entre los principales.

¿Cuál era la filosofía que se profesaba en el Rock en ese momento y cuáles son los cambios que has ido viendo desde entonces?

En la primera época, el rock es un fenómenoailable y la primera vez que se creaban artistas para abastecer a la industria discográfica. Después del festival de Woodstock, es el medio más poderoso

para comunicar ideas; por ejemplo, oponerse a la guerra del Vietnam en los Estados Unidos, a la dictadura en Argentina, al crecimiento industrial en Inglaterra, donde el buen rock es subterráneo. Green Day, Cold Play, One Direction solo son

Fig. 1. Pitus en 2013.

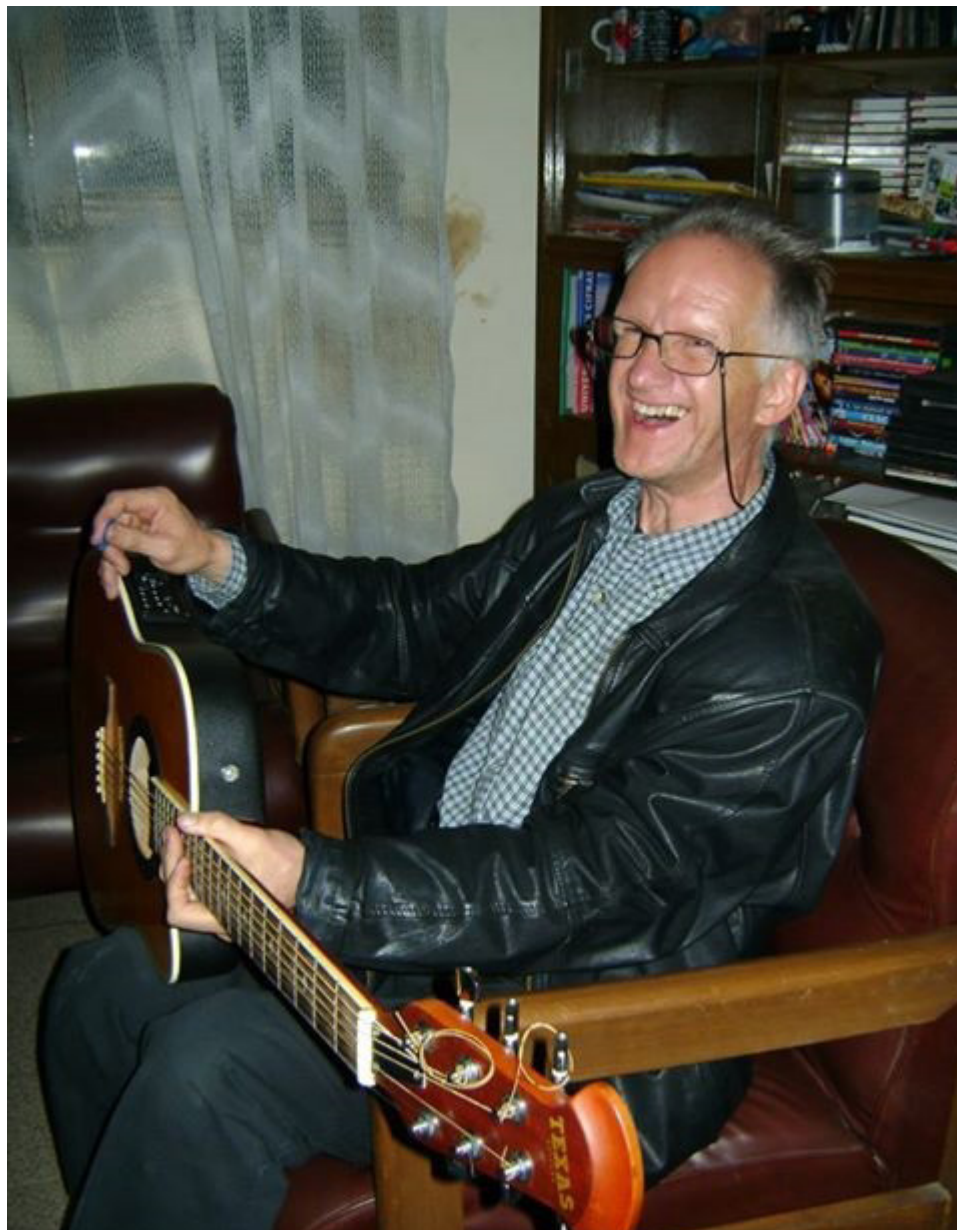




Fig. 2. Arriba. 50 de Marzo. La primera grabación de Heavy Metal Andino. "Ayer y hoy" (tema), 1974. Germán Urquidí (batería), Luis Eguino (bajo), Pitus Quiroga, Pitus Quiroga (guitarra eléctrica). Gonzalo Hermosa grabó la zampoña.

Fig. 3. Derecha. Luz de América, 1980. Al extremo inferior derecho, Adrián Barrenechea.

Fig. 4. Abajo. Los Black Stone, primera grabación de rock pesado en Bolivia, 1973



imágenes que cantan. Utilizan la tecnología al máximo y venden ideología barata.

¿Cómo ingresas a ser un músico ejecutante de rock en tu juventud? ¿Qué instrumentos tocabas?

Soy guitarrista. Me crié en Buenos Aires; formé parte de la primera tanda de músicos vinculados al rock. Estudié teoría de la música, solfeo y armonía en el Conservatorio Fracassi. Participé en uno de los primeros festivales de música masivos, el Festival Pinap, que era el nombre de una revista. Allí hicimos nuestras primeras armas Vox Dei, Piel Tierna (Después Katunga), Almendra y Manal, que acababa de grabar su primer vinilo. Los famosos eran Los Gatos, Los Iracundos, Los IN-Conexión N° 5. Éramos como una familia. Mi primer grupo se llamó Análisis; pertenecíamos a un sello y productora artística llamada Mandioca.

¿Qué grupos musicales y de rock integras en tu juventud y cómo llegas a ser un músico que toca el rock en Cochabamba y en Bolivia?

Mi primer trabajo profesional fue con un grupo muy famoso a nivel latinoamericano, Los Tíos Queridos. Llegué a Bolivia en 1972 para los carnavales de Santa Cruz. En el mismo avión venían Palito Ortega, La Joven Guardia y otros. Fue una hermosa experiencia. Conocí a mi familia que vivía en Santa Cruz y eso me ayudó a decidir, a cambiar de aire, ya que vivir en Buenos Aires era difícil por los gobiernos militares de la época.

En Santa Cruz toqué con Free Love Company. Luego, en Cochabamba, con Los Black Stone y posteriormente con 50 de Marzo. En La Paz toqué con Los Grillos y Luz de América.

¿En qué tipo de ambientes se ejecutaba el rock y cuáles eran en ese momento los lugares en los que los jóvenes producían y consumían rock?

Mientras viví en Santa Cruz, el rock se escuchaba con amigos. Uno de ellos era Lucho Ángel, quien tenía discos que hacía traer de los Estados Unidos. Había un solo programa de radio que difundía rock y que lo conducía Jorge Exeni. En 1973, con Nataniel González, ex cantante de Wara, en canto; el Tordo, en la batería; Wymí

Justiniano, un bajista cruceño, y yo, en la guitarra, tocamos en el auditorio del Club de Leones siendo este acontecimiento el primer concierto de rock en Santa Cruz. El grupo se llamaba IXOYE.

En Cochabamba no había rock al igual que en Santa Cruz. Con un cantante muy amigo, Luis F. Guardia, escuchábamos lo último de Yes, Jethro Tull, Emerson Lake and Palmer. Él compraba los discos en La Paz, en Stereo Records.

Con Los Black Stone grabamos en enero de 1973 lo que se considera el primer disco de Rock pesado en Bolivia. El tema era "Mucho tiempo ya pasó", composición de Dennis Lacunza.

En La Paz había un ambiente más roquero. La radio Chuquisaca, de doña Mecha Kunkar, difundía todo el día lo mejor del rock. Con 50 de Marzo organizábamos nuestros conciertos en el Círculo de la Prensa, en el barrio de San



Pedro. También tocábamos en el salón de exalumnos del colegio Don Bosco, en la calle Batallón Colorados, y en otros lugares como el restaurante del Prado llamado El Quijote. Del mismo modo, algunos clubes de amigos y colegios nos contrataban para sus fiestas.

En 1974, con 50 de Marzo grabamos de forma independiente el tema "Ayer y hoy", canción que se considera como el inicio del Heavy Metal Andino.

¿Que músicos y que bandas de rock destacadas existían en las décadas de 1960, 1970, 1980 y

1990?

Cada década tuvo sus grupos que captaron la atención del público. A mediados de los sesenta surgieron los primeros grupos. Por ejemplo, en La Paz, los Loving Darks, Climax, Los Grillos. En Cochabamba, los Red Shock, Los Bonny Boys Hots y, en Santa Cruz, Los Daltons. En los setenta surgieron Wara, 50 de Marzo, Los Black Stone, Generación 2000, Los Signos, Mandril y otros. En los ochenta, Stratus, Luz de América, Trueno Azul, en La Paz. En los noventa, en La Paz, Coda 3, Lou Kass; Track, Trilogía y otros en Santa Cruz; Sacrilegio en Cochabamba.

Hubo difusión de los trabajos gracias a Rock Bol, un programa de radio especializado que difundía la música de los grupos por Panamericana, Stereo 97.

Cuando te vas de Bolivia, ¿cuál es tu historia asociada al Rock en otros países (la Argentina por ejemplo)?

Regresé a la Argentina en 1984. Recién llegado, trabajé con la cantante Bettina Resk en los pubs de moda en Buenos Aires. Formamos un grupo de rock pesado llamado Gato Negro, con el cual trabajamos en pubs y en conciertos, compartiendo cartelera con 6L6, Bloque, muy conocidos en ese entonces. En 1986 grabamos con Bettina un disco para el sello discográfico Wea, con composiciones propias en el género musical pop.

También toqué con otros grupos como Almavelero (rock progresivo), el trío San Javier, y con Kim Karam; con ellos trabajé en diferentes eventos y en televisión.

¿Con qué grupos has grabado música rock y cuáles son los discos y grabaciones que puedes destacar?

Como guitarrista, grabé con diferentes grupos como Los Black Stone; con ellos grabé el disco Vuelven Los Black Stone; con 50 de Marzo (segunda etapa) el disco, Ayer y Hoy.

Con Los Grillos grabé Vibraciones Latinoamericanas (volumen 1 y 2). Otro trabajo con el mismo grupo fueron dos Extended Plays (EP) Dama de Azul y Amigo, dos canciones que tuvieron mucho éxito. Con Luz de América grabé dos Long Plays (LP) que salieron a la venta como Luz de 12

América y un Extended Play (EP) con la canción "Es mejor el amor", tema que identifica al conjunto.

Del mismo modo, he grabado como compositor y productor musical desde 1982 a la fecha más de doscientos jingles con identificaciones para radios y canales de televisión y para muchas empresas comerciales de La Paz y toda Bolivia.

También como integrante de la orquesta de Javier Jorquera, grabé con los principales cantantes de la época de los setenta. Como arreglista y productor de música, grabé con artistas como Milton Cortez, Fernando Claire y otros, más de treinta discos.

Mi preferido es una producción de Hombres y Pueblos (productora musical), un Long Play (LP) que se grabó en Heriba en 1982. Las composiciones son de Julio César Paredes y los arreglos musicales de mi persona. El disco lleva el nombre de Origen.

¿Cómo ves el actual movimiento del rock en Cochabamba y en Bolivia?

Actualmente el rock es una forma de expresión musical para minorías. Cada fin de semana hay conciertos, actuaciones de grupos en pubs. Todos los grupos apoyan su propuesta con "tributos" a los grupos clásicos del género.

Los conjuntos emergentes que cantan en español en su mayoría hacen covers de conjuntos argentinos; sus colegas dedican sus esfuerzos a copiar a los grandes grupos que cantan en inglés.



Fig. 5. Arriba. Con el grupo Gato Negro, Buenos Aires, 1985.

Fig. 6. Abajo. Pitus con Manal, Buenos Aires, 1970.

Fig. 7. Página siguiente. Pitus en 2016.







Fig. 8. Arriba. Luz de América, 1978.



Fig. 9. Izquierda. Pitus con el grupo Gato Negro, Buenos Aires, 1985.



Fig. 10. Abajo, izquierda. Los Grillos, 1975.

Fig. 11. Abajo, derecha. Póster de Los Black Stone, realizado por Discolandia, 1973. En la parte inferior izquierda, Dennis Lacunza.





Hay propuestas creativas sin difusión masiva, que pasan desapercibidas. Cada ciudad tiene sus quijotes. En La Paz, por ejemplo, Ciudad Líquida, Enphants, Efecto Mandarina, Heath. En Cochabamba, Mamut, Oil, La Tiquipaya Blues Band. Santa Cruz tiene lo suyo y Sucre también; además fue la cuna de una de las mejores propuestas de la historia del Rock, Maldita Jakeca. Estoy seguro de que en Oruro y Potosí pasa lo mismo.

Cada fin de semana, en lugares pequeños, hay conciertos que reúnen a quienes gustan de emociones musicales fuertes.

¿Cuál es la filosofía actual del rock en Bolivia y cuáles son sus perspectivas?

El rock en Bolivia, salvo Octavia, Maldita Jakeca, Atajo, el Grillo Villegas, Alcohólika, El Loco, no transmite ninguna forma de pensar que pueda influir en los jóvenes, como sí lo hacen en otros países del mundo como Inglaterra, Estados Unidos, Argentina, Uruguay, Brasil.

No importa el lugar del mundo donde se manifieste el rock, es la voz de quienes no tienen voz; es la rabia que explota al presentir las injusticias, las desigualdades en la sociedad. Es el amor universal que se expresa como solidaridad; es la mano derecha levantada que tiene forma de cuernos; es el pelo largo que, como cantaban el dúo Pedro y Pablo en la Argentina, en 1968, en su inmortal "Marcha de la Bronca": "es mejor tener el pelo largo que la libertad con fijador".

Siempre pensé que Bolivia, por su pobreza, marginalidad, desigualdad de oportunidades y prejuicios raciales, era el espacio adecuado para las ideas que son la esencia del rock. Hasta ahora no lo fue. Los músicos estamos en deuda con la gente, no supimos despertar ideales de superación en ellos. ▣



Fig. 12. Arriba. Los Grillos, 1976.

Fig. 13. Abajo. Pitus cuando era miembro de Luz de América, 1979.

Artículos

Consideraciones sobre el carácter de la música en Bolivia

Alberto Villalpando¹



¹ Premio Nacional de Cultura 1998, es compositor y profesor de composición. Ha impartido sus enseñanzas en el Conservatorio Nacional de Música y en la Universidad Católica Boliviana. Actualmente lo hace en el Programa de Licenciatura en Música, de la Universidad Mayor de San Simón. Está considerado el compositor más importante de Bolivia.

E-mail: hombrecitosentado@hotmail.com

Parte I

La música nace en la práctica misma, y esta práctica obedece a una necesidad sonora, a una necesidad que obliga a que algo suene, comportando consigo el estímulo que habrá de suscitar tal o cual reacción, conocida con anterioridad, y buscada por eso mismo. Sin embargo, esta experiencia subjetiva recreada está condicionada en el individuo por una serie de factores, que no son otros que los que conforman la vida misma. El modo en que es comprendida, como es comunicada y compartida. Pero la posibilidad de comprender y compartir la vida depende, de alguna manera, del lenguaje con que es posible la comunicación y el pensamiento, así como del ambiente geográfico que obliga a enfatizar esta o aquella actividad humana. Todo esto significa, asimismo, no ya una forma más o menos determinada de entender la vida, sino de sentirla y, musicalmente, esto es lo que más interesa.

La geografía de Bolivia, si bien es vasta y variada, como una respuesta cultural es una geografía esencialmente de montañas. Pero nuestro propósito no será describir la geografía como tal, sino intentar una descripción del modo con que las cosas suenan en este mundo de alturas y de aire ligero. Para manifestarse en el mundo sonoro que lo circunda, dos son las formas con que el hombre deja oír su *ruido*: la oposición y la mimetización.

La desolación puede, musicalmente, ser un sinónimo de silencio, y este silencio musical nos parece la continuación de una música remota e infinita, de una música siempre presente, allí, donde no es concebible la desolación. Este silencio es el que reina en las montañas bolivianas. Un silencio ominoso, acentuado —más

bien limitado— por el viento. En efecto, el mundo sonoro de la montaña y del altiplano es el viento, que nace en el silencio para perderse en él. Tenemos así una primera determinante musical: todo ruido o sonido está limitado por el silencio, entendiéndose este silencio-límite en sentido espacial. Un sonido no se pierde, como sucede en otros ambientes, en el ruido mismo, sino que se pierde en el silencio. Y el viento, ese segundo límite, pero que lo es del silencio, se lleva consigo a ese empobrecido ruido, confirmando su potencia y acentuando el silencio.

En electroacústica existe un aparato llamado generador de ruido blanco. Por analogía con la óptica, el ruido blanco comporta las ondas sonoras de toda la *gama* audible. Cuando en esta ensanchada banda, que va de los dieciséis ciclos por segundo hasta los veinte mil, que es la zona audible para el hombre, se elige un sector, por ejemplo desde los doscientos hasta los diez mil ciclos por segundo, se dice que se trata de un ruido coloreado. Aunque esta es una de las varias formas de colorear un ruido, bástenos como ejemplo.

El ruido que produce el viento del altiplano y de la montañas bolivianas encuentra en su ímpetu o en los accidentes con los que tropieza una vasta posibilidad de colorearse. Desde aquellos ruidos sibilantes, tan próximos al sonido de una flauta, hasta aquellos ruidos violentos como si se tratase de un torrente, el viento pareciera un gigantesco instrumento que resuena en ese dilatado ámbito del silencio. En la amplitud del paisaje, emerge el ruido del viento sin ubicuidad alguna, pareciendo a veces que persigue al silencio y otras que es perseguido por él. Por ello, un visitante atento a estos ruidos busca con cierta avidez el lugar en que se produce tal o cual ruido, sin nunca poder precisarlo. Y este ruido, casi milagroso, en su intento de escapar de la ansiedad con que la quietud y el silencio quisieran apoderarse de él,

ejercita un enloquecido desplazamiento que lo lleva hacia los valles, a resonar en otro ambiente, para luego desaparecer en aquel aire más cálido.

Bajo estas consideraciones, nos será ahora más comprensible el fenómeno musical del altiplano. En efecto, el hombre altiplánico buscará previamente ubicarse musicalmente en el mundo sonoro que lo rodea. Ya hemos hecho alusión a la falta de ubicuidad de los ruidos del viento; por ello el altiplánico se inclinará por crear grandes masas de sonido, volúmenes estables y persistentes de sonido. No requerirá de un gran desplazamiento físico al hacer su música. Este es uno de los factores determinantes para el estatismo de las danzas altiplánicas y para la rigidez rítmica, como lo es, por ejemplo, la música y la danza de los Uru. Por estas características la música tradicional de esta zona de Bolivia es vigorosa, porque busca oponerse al ambiente sonoro que la circunda. Desconoce los factores de la dinámica musical (gama existente entre la oposición de sonidos fuertes y sonidos suaves), porque requiere de un nivel estable en su masa sonora que le impida perderse en la distancia. Y, finalmente, la práctica musical (el hecho mismo de tocar) se dilatará en el tiempo con el fin de vencer al silencio.

Aquí cabe preguntarse el por qué de la falta de instrumentos de cuerda en estos sólidos conjuntos musicales altiplánicos.

Sin duda, uno de los orígenes del arte es la imitación; y ¿qué ruidos puede imitar el altiplánico? No otros que aquellos que produce el viento, puesto que esa, y no otra, es la relación del sonido que tiene el habitante de esta región. Ese es el ruido que conoció y con el cual pretenderá comunicarse y explicar su mundo emocional. No es difícil entonces comprender que así como el viento pulsa el silencio del altiplano para crear un ruido que transmite algo que no sabe qué es, pero que habla del ruido como si fuese

una presencia casi divina, así los hombres buscarán crear un viento que diga aquello que ellos quieren que se diga. Y venciendo sus escrúpulos y, en cierta medida, imitando el ruido que oyen, hacen de sí mismos creadores de sonido con el sople que ellos pueden producir. Por lo tanto el hombre altiplánico imita su mundo sonoro en tanto que productor de su ruido, y se opone a él en tanto que creador musical. Como productor de ruido imita al viento, como creador musical suscita una presencia sonora destinada a vencer el silencio, ubicándose estáticamente en el espacio para que su ruido no se vea desplazado por el viento.

En los valles, el mundo sonoro es menos hostil y más sugestivo. Pues al viento se suman otros ruidos, el canto de algunos pájaros, el ruido de los riachuelos y un nuevo misterio: el eco. En el eco está la posibilidad de la comunicación a través del sonido. Un hombre solo ya no lo está si puede dialogar con su propia voz. Este mágico resonar del sonido predispondrá al canto y a la danza, no ya ritual y estática, sino a la danza movida y amorosa. La fecundidad misma de la tierra valluna, abierta a cualquier semilla, formará un hombre más extravertido y susceptible a los influjos exteriores. Y el primer influjo será, sin duda, el del altiplano. Sones y ritmos, ablandados por el coloquio y el canto, responderán al modo adusto y severo de las concepciones musicales del altiplano. Nada es rígido en este ambiente. En las noches claras y abrigadas, el canto de los grillos y de las ranas ahuyenta el silencio con su bucólico modo de sonar. Y la presencia de estos ruidos hará que el hombre prolongue su actividad hacia la noche, departiendo al abrigo de este insólito sonar de las cosas. La noche es más íntima y por eso mismo hace que se extravierten los sentimientos más hondos. La noche ayuda al canto y el canto se enriquece con el eco, alegrando el corazón de aquellos hombres lejanos, pero cobijados bajo ese mismo cielo y ese mismo

Fig. 1. Ejecutantes de *tira tira*, Potosí. Foto: Walter Sánchez C.



aire. El ruido del hombre no tiene que vencer ningún obstáculo para propagarse en ese ambiente. El viento, convertido en brisa, es portador, ahora, de sonos suaves y de nostálgicas melodías. Los riachuelos murmuran y la lluvia golpetea sobre el suelo y sobre las hojas de los árboles. Un mundo apacible y grato al oído se desenvuelve sin solución de continuidad, invitando a una actividad plácida. El hombre y su ruido se confunden con esta graciosa ternura y nace la copla entre los enamorados. El ruido del hombre es, entonces, consecuente con los sentimientos profundos, pero tranquilos, que quiere comunicar y transmitir. Advienen la picardía, la risa y el buen humor, como también el llanto. Los hombres, menos endurecidos, cantan y aprovechan de su ingenio para acompañar al murmullo del agua, al canto de los pájaros y para llorar de júbilo cuando el cielo se ennegrece y centellean los relámpagos. Ha desaparecido el silencio porque ha desaparecido la desolación. El ruido, enriquecido por su goce de sonar, pareciera insinuar al hombre que no lo imite y que tampoco se le ponga, por el contrario, el ruido que es capaz de hacer el hombre es ya parte de ese ambiente sonoro total y abarcante de los valles.

Hacia los llanos bolivianos, nacen los torrentes. El cielo se oscurece por la espesura de los árboles. El calor y la humedad del aire magnifican la opresión que ejerce la naturaleza. Insólitos insectos que devoran la carne humana, como si fuese una lepra, animales feroces que emergen de las tinieblas, serpientes y extrañas enfermedades han sometido al hombre de un modo irreversible. Toda planta, todo animal es un desconocido dios cuyos propósitos todos ignoran. Y el calor, despiadado, se pega a la piel y penetra por los ojos hasta las entrañas. Sudan las bestias, suda el aire, y en este mundo casi onírico, suena todo. Todo vibra y se agita con los más tremendos impulsos vitales, sonando despiadadamente. Si en el altiplano es el silencio el que lo abarca todo y se describe a sí mismo a través del viento, aquí es el ruido el que lo abarca todo. Rugidos de bestias, el cantar incesante de los pájaros y, al atardecer, el violento ruido de los insectos, los infinitos coros de sapos. Todo este pulso vital que vibra eternamente se propaga a través del aire húmedo y cálido, llevando consigo, no ya un ruido blanco o coloreado, sino una síntesis de todos los ruidos posibles, yuxtapuestos en un contrapunto imposible

de describir o de imaginar. El habitante de los llanos ha de soportar este abrumador peso del ruido con actitud sumisa. Podrá hacer sonar miles de tambores, sin acercarse por ello al ruido que lo circunda.

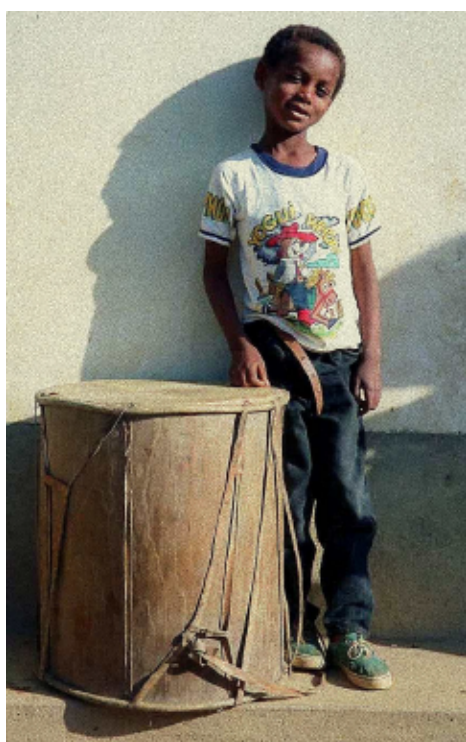
Bajo estas circunstancias, el ruido del hombre se manifestará sólo por la mimesis, por el deseo de confundirse y de cooperar con ese opresivo mundo sonoro. El hombre de los llanos gritará, imitando los ruidos que oye, y sus instrumentos repetirán aquellos mismos ruidos con la violencia y el rigor requeridos.

Esta es una tentativa de ilustrar el mundo sonoro de Bolivia. Esta es la materia prima con que, posteriormente, deberá confrontarse la respuesta musical —ya como un arte elaborado— del pueblo boliviano.

Durante la colonia, se importó al territorio que hoy es Bolivia toda la práctica musical de la Europa de ese entonces. Las ciudades de Potosí y Sucre eran verdaderos centros de práctica y difusión musicales. Se fabricaban instrumentos y se contaba con talentosos y fecundos compositores como maestros de capilla. Sin embargo, este uso musical era el resultado de otra cultura y de otra concepción sonora. En estos términos, su influjo fue mínimo en la práctica musical de los pobladores aborígenes. No se adecuaba a la respuesta musical que ellos se habían planteado como una solución a las exigencias de su mundo sonoro. En todo caso, el resultado único de la práctica musical europea, en el territorio boliviano, fue la aparición de la música criolla. Desgraciadamente, si bien esta nueva música se adecuaba plenamente a las exigencias del mundo sonoro, no condujo a la aparición de una música más elaborada y se perdió, con el advenimiento de la república, toda la tradición y la práctica musical de la colonia.

Quizá esta pérdida, que impidió la formación académica de compositores bolivianos, no permitió un planteo profundo y encauzador para la música. La práctica de la música criolla, para los habitantes ciudadanos, se extiende a lo largo del siglo pasado y principios de este. Parece ser que esta práctica satisfacía las exigencias musicales de la gente, puesto que aquella que buscaba otro tipo de música se vuelca nuevamente a Europa y encuentra una expresión musical restringida y de verdadera élite, que, por otra parte,

Fig. 2. Niño afroboliviano junto a un tambor mayor. Foto: Walter Sánchez C.



tampoco correspondía a las exigencias del mundo sonoro boliviano. A decir verdad, esta situación se perpetúa en nuestros días. La solución para este problema, que permita, sobre todo, crear una auténtica personalidad musical, será la creación de verdaderos institutos de enseñanza musical que permitan una práctica y un adiestramiento musicales de nivel profesional, y la enseñanza profunda y seria de la composición. Solo estos factores permitirán al músico boliviano adentrarse en su problemática y resolverla con felicidad, creando así una verdadera cultura musical propia y artísticamente valedera.

Parte II. Hacia una estética musical boliviana

En la parte I habíamos hecho una relación de lo que podría entenderse como el mundo sonoro de Bolivia, es decir, de aquel cúmulo de cosas que resuenan en nuestro ámbito y que, de alguna manera, influyen y determinan el modo de concebir y de entender la música. Restaría por hacer una breve consideración sobre la forma más inmediata y directa con que el hombre realiza su propio ruido, esto es, la voz humana. No deja de ser sorprendente la voz, tan aguda, con que cantan los indígenas de nuestro país. En términos acústicos, los sonidos agudos tienen una vibración mayor que la de los sonidos graves. Ello significa que estos sonidos tienen un poder de penetración mayor que aquellos. En espacios dilatados —ya sea por el viento o por los espacios que debe vencer el sonido— el ruido tiende a dispersarse. Se requiere entonces que aquello que suena esté dotado de la mayor capacidad de permanencia. Y esto es posible a través del uso de los sonidos agudos. Asimismo, estas necesidades exigen que las líneas melódicas no sean excesivamente adornadas, puesto que subsiste el peligro de que estos detalles, al confundirse en la vastedad del espacio, comprometan su pureza. En esto puede encontrarse una razón para explicar la falta de virtuosismo en el canto. Este factor, tan importante para el oficio del músico, está dado en los instrumentos. Tal el caso de la quena. Por el contrario, la utilización de la voz ha sido destinada a cumplir su función más primigenia: enriquecer el sentido de las palabras que se cantan, sin otorgar especial atención a la calidad estética de la voz.

Hacia los valles, estas dos posibilidades del canto adquieren un mayor equilibrio.

Tienen tanta importancia las palabras que se dicen, como la calidad de la voz que las canta. Sin embargo, en la música criolla se advierte todavía la tendencia por los sonidos agudos, pero esto es debido, quizá, al fuerte influjo de la música indígena y, en una segunda instancia, a un razón que nos parece muy valedera. La música criolla tiene una función específica como agente inductor de la relación humana. No es concebible una fiesta popular, ya sea religiosa o profana, sin el concurso de la música. La música debe necesariamente sonar con mayor intensidad que el bullicio sordo y persistente que se suscita en este género de fiestas. En el valle se impone el empleo de sonidos agudos por el bullicio, mientras que en el altiplano ello sucede por el silencio. En los llanos, el fenómeno de la voz tiene, sin duda, otras características. Un hecho que nos parece digno de atención y que se presta a muchas consideraciones, es la casi ausencia de la articulación del sonido de la *s* en los habitantes de los llanos. Tratando de explicarnos este fenómeno en su relación con el mundo sonoro, encontramos que la selva, en su abundancia ilimitada de ruidos, carece casi por completo de ruidos sibilantes. En su mayoría, los ruidos de la selva pueden ser representados con onomatopeyas del sonido de otras consonantes. Se puede oír infinidad de ruidos fáciles de imitar por medio de los sonidos de la *r*, la *j* y otros. Pero el sonido de la *s* no aparece puro, sino casi siempre mixturado. En el altiplano y los valles, se manifiesta plenamente este sonido cuando el viento silba entre las montañas. Se trata, en este caso, de un sonido casi permanente. La ausencia del sonido de la *s*, de hecho, determina la ausencia del susurro, de esa cierta introversión e intimidad en la comunicación. En consecuencia —y por la intensidad del ruido circundante—, la voz humana gana en potencia y esta tiende, más bien, a ser grave, aunque sus modulaciones, por una necesidad de mimetización con el mundo sonoro son muy variadas, asemejándose al canto de los pájaros. Es indicativo el hecho de que el viento de los llanos, tal vez por la mayor densidad de aire que arrastra, carece de ese sonido sibilante, característico del viento altiplánico.

El viento de los llanos zumba con furia y resuena en los oídos con un ruido bronco, semejante al ruido de un río caudaloso. Así surgen, de este inusitado mundo sonoro, nuevas posibilidades para la voz humana. El canto en sí mismo goza más



Fig. 3. Músico de Raqaypampa ejecutando laquita.
Foto: Walter Sánchez C.



Fig. 4. Detalle de la portada de la iglesia de San Lorenzo, Potosí, con músico ejecutando instrumento de arco. Foto: Walter Sánchez C.

en las posibilidades del sonido que en las posibilidades expresivas de la palabra. A ello se suma la gran riqueza onomatopéyica de los dialectos orientales. Curiosamente, este gusto por la melodía más rica y compleja predispone al deseo de estudiar música. Tenemos el caso del aprendizaje musical que se hizo posible con las Misiones, por ejemplo en Guarayos, donde casi todos los habitantes leen música y tocan algún instrumento. Creemos que estas especulaciones, que tratan de encontrar un derrotero para la práctica musical del país, son solo valederas en cuanto sustentan un principio para la creación musical, enraizado en el sonido inherente a la geografía de Bolivia y que, por tanto, trascienden las concepciones esquemáticas de la cultura. Por ello, e invocando la tolerancia y la magnanimidad del lector, voy a permitirme hablar sobre mi propia música y sus vinculaciones con este sucinto análisis del mundo sonoro boliviano.

Los antiguos textos musicales definen la música como el arte de ordenar los sonidos en el tiempo. Después de haber sido rechazada esta definición por parecer demasiado simplista, ahora se ha vuelto a encontrar en ella la definición más clara y objetiva de la música. En efecto, la música existe tan solo por la presencia simultánea de dos fenómenos esenciales: el sonido y el tiempo. Y su ordenamiento nace en virtud de la inteligencia con la que el compositor distribuye estos factores esenciales. Es cierto que esta definición no menciona otras conformantes de la música tales como el sentimiento armónico, instrumental, formal, etc. Esta es, sin duda, una de las razones para que fuera puesta en discusión. Sin embargo, por las especulaciones musicales a las que se ha llegado en nuestro tiempo, se advierte que algunas de las demás conformantes de la música — llamadas parámetros o transientes— no son fenómenos esenciales al hecho musical. Tal el caso de la música aleatoria, donde se puede entender la música como una mixtura de tiempo y sonido. Resulta así que el receptáculo donde se gesta la música es el tiempo. Este receptáculo aparece, entonces, como el fenómeno más importante para el compositor. Así se suscita una imperiosa necesidad de fraccionar el flujo del tiempo para hacer posible la existencia de la música, creando, con este esfuerzo, una segunda concepción del tiempo, que no es sino un tiempo psicológico, es decir, la contracción o la dilatación que sufre el tiempo en virtud

del contenido emocional que comporta la música. A esta segunda clase de tiempo se le llama *tempo*. El material sonoro que maneja el compositor, a su vez, conforma un espacio. Un espacio que puede ser medido, comenzando en los sonidos más graves y terminando en los sonidos más agudos, audibles para el ser humano. En términos acústicos, este espacio sonoro se ubica entre las frecuencias que fluctúan de los dieciséis ciclos a los veinte mil ciclos por segundo. En consecuencia, este espacio sonoro aparece, en primera instancia, como si fuese una línea vertical. Sin embargo, al desplazarse el sonido en el tiempo, cobra una segunda dimensión en el desplazamiento horizontal. No obstante, la audición simultánea de dos colores de sonido y su ubicación en el espacio físico (un ejemplo muy práctico es lo que se conoce como estereofonía) le otorga una tercera dimensión, con lo que se completa la idea del espacio sonoro.

Tras estas consideraciones, podemos ahora entender el fenómeno de la composición como un ciclo de tres tiempos. El compositor se confronta, en primer lugar, con el tiempo; al fraccionarlo, crea el *tempo*, siendo esta la segunda instancia de la creación musical. Este fraccionamiento del tiempo, o segunda instancia, es contemporáneo del tercer momento de la creación musical, a saber: la presencia del sonido. Quiere decir que, al aparecer el sonido, se fracciona el tiempo, originándose así el *tempo*. En virtud de este sonido que constituye la tercera instancia, se distribuye o, si se quiere, se fracciona el *tempo*, originándose así el discurso musical. Hacer música es, pues, distribuir el *tempo* a través del sonido en el tiempo. Una vez que estos conceptos han sido debidamente aprehendidos, surgen las necesidades de orden estético, esto es, ponderar el arte musical como tal.

En un país en que están ausentes las enormes complejidades que propicia la tecnología; en un país donde priman los términos amigables por sobre los juicios de selección de una computadora; en un país, en palabras claras y directas, como el nuestro, el tiempo fluye de una manera lenta, puesto que no existe prisa alguna por hacer las cosas —prisa que nace por las exigencias de la máquina y no del hombre—, de igual manera, las distancias que se deben vencer, por las peculiaridades de los medios de transporte insumen una cantidad de tiempo mayor, y los términos

Fig. 5. Mat'i phusaña o pulu pututu, Norte de Potosí. Foto: Walter Sánchez C.



espacio-tiempo están más próximos a la comprensión del hombre. En consecuencia, la forma de percibir el tiempo del hombre boliviano es menos acelerada y discurre con relativa lentitud. De estas consideraciones se desprende mi primera confrontación, como compositor, con el tiempo. El tiempo musical, en Bolivia, deberá ser fraccionado, a mi juicio, por medio de largas duraciones, posibilitándose así tiempos dilatados y cargados de una intensa tensión emocional, para estar acorde con la forma de percibir el tiempo. En forma semejante, el espacio sonoro deberá ser distribuido en forma clara y precisa, para permitir al oyente su ubicación en ese espacio y medir el tiempo que le significa trasladarse de un punto del espacio sonoro a otro. Finalmente, la calidad del sonido tiene que estar también en concordancia con las exigencias del mundo sonoro boliviano, buscando timbre y colores de sonido susceptibles de confundirse con el ruido que producen las cosas. Analizados estos tres factores básicos de la música, adviene el problema estético. La herencia de la sangre india ha predispuerto al boliviano, quiérase o no, a una peculiaridad: la capacidad para el asombro ante las cosas que no conoce. Este hecho se vincula de alguna manera con las posibilidades mágicas. El extraordinario atuendo de la diablada o de la morenada, sin ir más lejos, es una prueba de nuestra proclividad por lo raro, por lo sorprendente. Esta realidad innegable en el modo de ser de los bolivianos, propicia, pues, un arte mágico, quiero decir, un arte fascinante, lleno de misterio y carente de una realidad tangible.

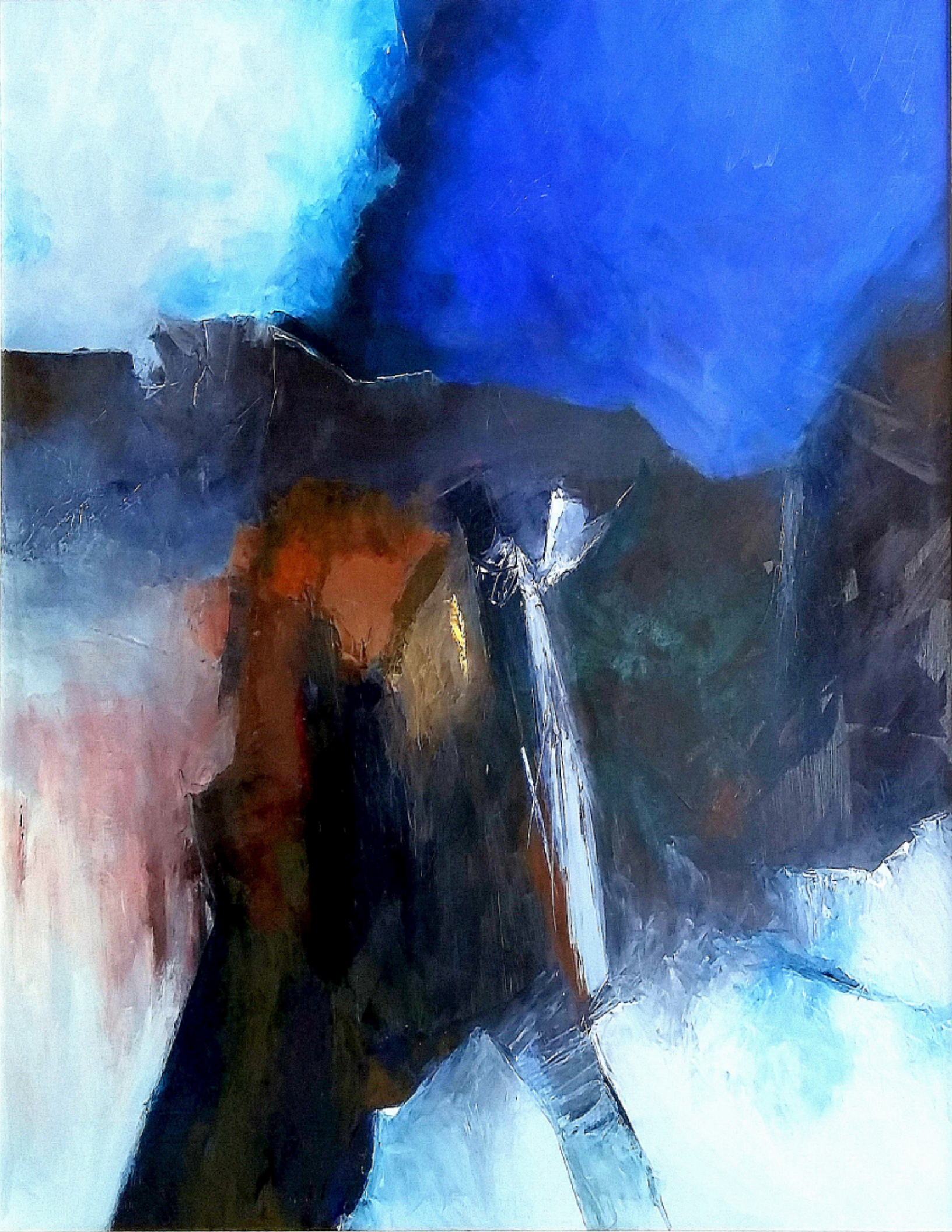
Para finalizar, voy a permitirme un análisis breve de mi *Concertino Semplice per Flauto ed Orchestra*, estrenado en La Paz el año 1968. En concordancia con lo que ya llevo expuesto, me planteé la necesidad de fraccionar el tiempo en secuencias dilatadas y ubicables en el espacio. Para ello, elegí un sonido (la nota do) como una constante a lo largo de toda la pieza. Esto permitía situar ese sonido en el centro del espacio sonoro. Las secuencias, con el ánimo de otorgarles una constante variedad, fueron distribuidas en las diferentes secciones de instrumentos de la orquesta, siendo el nexo de unión entre ellas la flauta, como instrumento concertante. Estas secuencias, asimismo, se ubicaban, en el espacio sonoro, alrededor de aquella constante. Se inicia la obra con una secuencia destinada a los instrumentos de madera; sigue otra, pensada para los instrumentos de



Fig. 6. Tropa de músicos ejecutantes de pinquillo, Potosí. Foto: Walter Sánchez C.

percusión; luego una secuencia para los instrumentos de metal, siguiendo una secuencia de los instrumentos de cuerda. Culmina la pieza en una reunión de todos los instrumentos de la orquesta. El fragmento destinado a los instrumentos de percusión está realizado como si fuese un friso, sobre el cual se teje una melodía recopilada en Charazani y presentada por la flauta solista. Si en las otras secuencias el fraccionamiento del tiempo fue buscado a través del tratamiento instrumental, en esta la tensión emocional fue buscada por la presencia de una melodía india. En términos más precisos, el espacio sonoro fue tratado en bloques instrumentales fáciles, además, de ser ubicados en el espacio físico remitidos siempre a una constante ubicada, como ya se dijo, en el centro de este espacio. El *tempo* se dio en virtud del tratamiento instrumental, explorando la fascinación del sonido. Finalmente, el tiempo fue fraccionado por duraciones prolongadas. En términos estéticos, se buscó una imitación de los ruidos que se oyen en Bolivia, dándose además un toque localista con la melodía autóctona.

Termino este artículo con cierto temor de que mis palabras sean comprendidas erróneamente y se me acuse de pontificar algo que bien puede estar en abierta oposición con otro punto de vista musical. No obstante, pienso que mi ubicación estética obedece a un hecho que siento sobradamente real, y que resulta de una identificación consciente con el mundo indígena de nuestro país. ▮



Los *lichwayu* de Vila Vila

Danza y música en la memoria de un pueblo

Ricardo Céspedes Paz¹

Introducción



Director del Museo de Historia Natural Alcides D'Orbigny, Cochabamba.
E-mail: cespedesr@yahoo.com

El Hombre vive en un gran número de ambientes naturales —cuyos aspectos geográficos son de altos contrastes—, adaptándose a ellos o transformándolos para su utilidad. Se desenvuelve también en una variada gama de climas: desde fríos invernales hasta soleados desiertos. Esta diversidad ambiental de vida es mayor que en cualquier otro animal existente en la tierra. Son estos entornos naturales los que transformaron al hombre en varios aspectos, de la misma manera que sus aspectos sociales. Su infancia le permite una larga etapa de aprendizaje y de mutua dependencia entre sus semejantes. Todos estos elementos son parte importante de su desempeño como ser social.

En este último aspecto, la comunicación forma parte importante de las relaciones de los individuos con su sociedad y con otras sociedades de distinta cultura. Por esta razón, el hombre ha adoptado una serie de significados y símbolos que le permiten entender la naturaleza que lo rodea, los paisajes u otras imágenes visuales y sonoras, no como simples hechos naturales sino transformados en parte de sus sentimientos individuales o de su pensamiento social. Las flores del campo pasan a ser, por su belleza, no solo elementos naturales sino inspiración romántica o sentimental. Los colores son, en todas las culturas, elementos de comunicación: los colores vistosos pueden expresar júbilo o alegría; los negros, luto y tristeza. Por esta razón, el lenguaje y la comunicación son dinámicos, “se desarrollan en el tiempo y el espacio.

No es un acto súbito y simple sino algo que está dándose y que en su transcurso se modifica continuamente” (Tovar 1984: 11). Por esta misma razón, cualquier acto de carácter litúrgico, político o social encierra varios aspectos de comunicación, sutilmente expresados en ritos ya/o actos que son no solo acciones de ese momento, sino mensajes que rememoran pensamientos transmitidos de generación en generación.

Durante la conmemoración religiosa de la “Mamita de Sik'imira” en Vila Vila, Cochabamba, están presentes estos mensajes ancestrales extraídos del inconsciente colectivo de las poblaciones campesinas que, aunque con más de quinientos años de dominación europea, expresan mediante rituales la importancia del ciclo agrícola andino y los cambios constantes en el clima que transforman los ritos, las danzas y la música. Un mal año agrícola se traduce en una serie de expresiones, súplicas, plegarias (por más lluvias y mejores cosechas), con el mayor concurso de danzarinés y embriaguez; al contrario, si el año fue bueno y productivo, los ritos son de dádiva y de agradecimientos a la “Mamita”.

En este contexto de ritualidad, cada persona, cada danzante, objeto, sonido, es parte de un conjunto de expresiones que llevan mensajes a sus comunidades, con la finalidad de no perder lo propio cultural que aún despliegan.



² El trabajo corresponde a un estudio monográfico sobre los aspectos más relevantes de la festividad religiosa dedicada a la “Mamita de Sik'imira”, que se realiza el 30 y 31 de agosto de cada año en la población de Vila Vila (Villa Viscarra, Segunda Sección de la provincia Mizque, Cochabamba). Para la presente investigación se utilizaron varias herramientas de recolección de información: revisión bibliográfica, trabajo de campo, entrevistas y otras fuentes. Todo ello permitió documentar una parte importante del conjunto de elementos de comunicación presentes en esta festividad y que se expresan mediante, danzas, música y rituales, permitiendo recrear mensajes profundos del imaginario colectivo de esas comunidades.

Aspectos geológicos

Es importante describir la geología y la geografía de Vila Vila, ya que permite comprender aspectos culturales que están asociados a la singularidad de su paisaje y que subrayan su importancia especialmente durante el periodo precolombino. En los alrededores de la población de Vila Vila se exponen estratos geológicos de mucha antigüedad. Las rocas se remontan primeramente a la era Paleozoica, que corresponde, en su mayoría, a formaciones sedimentarias marinas grisáceas del sistema Ordovícico de hace más de 470 millones de años. Con el transcurrir del tiempo geológico se fueron formando grandes depósitos de areniscas rojizas, estratos depositados durante la era Mesozoica (Secundaria); es decir, de entre 80 a 65 millones de años. Están caracterizados por la Formación El Molino del Cretácico Superior.

Considerados todos estos estratos geológicos que sobresalen hoy en el paisaje, inspiraron la toponimia de este lugar bautizado con el nombre de Vila Vila (*Wila Wila*) que, en

idioma aymara, significa "las sangres".³ Vila también posee la acepción de color rojo, "color como sangre" (Bertonio 1879: 385). La voz "sangre" forma parte importante del significado social en los Andes, ya que no solamente representa el fluido orgánico sino también se emplea en el parentesco o en el linaje de los grupos y su descendencia: "sangre real", "sangre noble"; en aymara, "vilamasi" es pariente de sangre, colocando la sangre como un distintivo genético y personal del hombre. Es esta concepción genealógica ancestral de la sangre que inspiró a las culturas precolombinas a emplear el color rojo en los revoques de las construcciones ceremoniales destacadas, como se puede observar en varios monumentos especialmente funerarios. Así, tumbas y mausoleos del altiplano (*chullpas*) fueron pintadas o revocadas con ese color; de igual manera, muchos edificios de culto incaicos llevan color rojo, tal como sucede con el edificio central de Incallajta (*kallanka*), que fue revocado en rojo (sangre).

En ese contexto, donde lo geológico tiene incidencia en la nominación del lugar y del pueblo, puede suponerse que la gente de esta zona

³ Repetido, el término Vila, en aymara, es considerado como plural.

Fig. 1. Músicos ejecutantes de lichwayu. Raqaypampa. Foto: Walter Sánchez C.



—actualmente de habla quechua—, durante algún tiempo tuvo una población aymarófona o influenciada por esta. Se suman a esta suposición lingüística las evidencias materiales de una fuerte relación de los pobladores de esta zona con las sociedades del altiplano durante épocas prehispánicas. De hecho, se conocen asentamientos y tumbas de la cultura Tiwanaco (400-1100 d.C.) como también alfarería Inca-Pacaje (1450-1538 d.C.) lo que pone en evidencia, relaciones de la gente de esta zona con otras a larga distancia (Cf. *Infra*).

Fig. 2. El instrumento de viento y el tocado de plumas de flamenco andino son elementos distintivos de los lichiyayu.

Foto: Ricardo Céspedes P.



Ubicación geográfica y topografía

La población de Vila Vila se encuentra en la provincia Mizque del Departamento de Cochabamba, a 115 km al Sudeste de la ciudad homónima. Posee una altura promedio de 2.225 m.s.n.m. Se ubica entre las coordenadas (17°50'4" -18°07'5" de latitud Sur, 65°31'2"-65°49'6" de longitud Oeste). Limita al norte con Alalay (provincia Mizque) y Sacabamba (provincia Esteban Arze); al sur, con el río Caine y con el departamento de Potosí; al este con Mizque; al oeste con Anzaldo (provincia Esteban Arze). Su extensión, de acuerdo con la última relación cartográfica (mapa de la Dirección de Límites de la Prefectura), es de 650 km².

Su topografía está compuesta por serranías y montañas —que cubren un 62 % de su territorio—, pequeñas colinas y altiplanicies (un 34 %), valles y playas ribereñas (que representan el 4 % del territorio). Por todo este territorio corren varias desagües fluviales, donde sobresale el río Vila Vila, uno de los afluentes principales del Río Mizque, que aporta sus aguas al río Grande o Guapay.

Ecología

Las características ecológicas de esta zona tienen una gran variedad. El valle, que está cortado por el río Vila Vila y que desemboca sus aguas al río Mizque, corresponde a una acumulación de sedimentos limo-arcillosos del cuaternario medio y reciente; en algunas partes de su superficie presenta erosiones debido a la poca estabilidad de los suelos, especialmente en las formaciones areniscas. Las fuertes lluvias concentradas en pocos meses del año provocan profundas cárcavas que inutilizan los terrenos para cultivos. El alto contenido de calcio y sales hacen estos terrenos poco aptos para una agricultura intensiva especialmente en los lugares de sedimentos rojizos del cretácico y el paleógeno, aunque en sectores de los valles colindantes y en pequeños conos de disección, cercanos a la actual población de Vila Vila, existen terrenos agrícolas con suelos fértiles y húmedos para el cultivo de maíz y árboles frutales. El río Mizque, que cruza esta zona, constituye en periodos secos, una de las rutas de contacto más importantes entre diversos pisos ecológicos combinando en su trayecto paisajes de puna en sus nacientes y extensos valles bajos, aptos para la agricultura y con una rica diversidad biológica, en toda la cuenca

hídrica adyacente debido a sus características ecológicas particulares.

La microrregión de Sik'imira —que se ubica en las estribaciones montañosas varios kilómetros al Sur de la población de Vila Vila—, está bordeada por valles bajos que se encuentran entre los 2.000 a 1.800 m.s.n.m. e influenciados por los fenómenos atmosféricos de la región chaqueña. Sus aguas caen al río Caine, uno de los más importantes de nuestro departamento.

Como en la mayor parte de la región andina de Cochabamba, en la ecozona de Vila Vila, las concentraciones de precipitaciones pluviales son solamente en los meses de verano, acumulándose durante esta temporada una cantidad de agua que oscila entre 500 a 1.000 mm de promedio anual y una biotemperatura entre los 24° y 12°C. Esta característica pluviométrica ubica a la región de Vila Vila dentro de la denominada zona de bosque seco montaño bajo subtropical, debido a las marcadas temporadas estivales y la abundancia de agua durante el verano, originando paisajes de altos contrastes.

En sectores de buena retención de humedad, se presentan bosques de especies siempre verdes como también caducifolias, siendo los árboles más comunes los molles (*Sichinus molle*), el jacarandá o tarko (*Jacaranda acutifolia*), el algarrobo (*Prosopis juliflora*), el chiri molle (*Fagara coco*), alisos (*Alnus jorullensis*), la gargantea (*Carica quercifolia*), el chañar (*Gourbías decarticams*), la falsa coca (*Ilex spp.*), el ceibo (*Erythrina crista-galli*), así como vegetación herbácea entre las que destaca la Muña (*Satureja parvifolia*) (*Minthostachys andina*). En las colinas y terrenos sin sedimentación, la vegetación se caracteriza por la presencia de Chacatea (*Dodonaea viscosa*), bromeleas como la Carahuata (*Bromelia sierra*), cactáceas y abundantes gramíneas.

La fauna que se presenta en los valles del Sur es similar a la del Valle Central pero con mayor densidad. En esta fauna se debe anotar algunas importantes especies como la urina de cuello plomo (*Mazama sp.*) y el zorro (*Pseudalopex culpaeus*, *Dusicyon sp.*). En los bosques húmedos antiguamente se refugiaban osos andinos (*Tremarctos ornatus*).

Dentro de esta zona son comunes aves como la perdiz (*Nothoprocta maculosa*, *N. pentlandi*), la wallata (*Bernicia melanoptera*), qogotawa (*Peristera cinerea*) y varias especies de loros. Entre las aves prensoras destaca la paraba

verde (*Ara rubrogenys*), endémica de esta área. También son comunes los ofidios como la serpiente cascabel (*Crotalus durissus*) y la coral.

Concluyendo, puede señalarse que en esta zona intervienen un número considerable de variables ecológicas como formadoras del paisaje y que actúan sobre las condiciones socioeconómicas de los pobladores de la zona. En la actualidad, el uso de los suelos para pastoreo intensivo e incontrolado de ganado caprino contribuye a la destrucción rápida de la cubierta vegetal de la región. Sin embargo en sectores restringidos aún se conserva la vegetación originaria.

Antecedentes arqueológicos y etnohistóricos

La localidad de Vila Vila no es tan rica en vestigios arqueológicos como lo son los valles mizqueños. No obstante, su importancia para las culturas precolombinas se debió a su ubicación geográfica ya que fue considerada como una ruta obligada entre los valles del Sur (Mizque, Aiquile, Comarapa, etc.) y los valles de Cochabamba.

La región de Vila Vila tuvo su importancia en la obtención de algunos recursos naturales y en la explotación de rocas orto-cuarcitas para la elaboración de artefactos líticos y que fueron utilizados desde el pre-cerámico (taller de Caroma, cerca a Vila Vila y que corresponde a uno de los sitios más grandes e importantes de Bolivia). Diversas sociedades también utilizaron otros afloramientos rocosos para extraer materia prima. Tal el caso de las coladas basálticas (grises y pardo amarillentas) comunes en la región, que sirvieron para confeccionar hachas planas, bateas, recipientes e idolillos, tal como se aprecia en el taller precolombino de Tajra Loma, sitio utilizado desde el período Formativo (900 a.C.) hasta el Intermedio Tardío (1200 d.C.). También fueron empleados algunos minerales de la zona como la plata, usados dentro de la orfebrería; de hecho, en la Colonia, las minas de esta zona fueron explotadas intencionalmente.

La región de Vila Vila fue habitada por agro-alfareros tempranos durante el período Formativo (900 a.C.), quienes se asentaron en los estrechos valles cercanos a los ríos, formando pequeñas concentraciones domésticas, cultivando maíz y utilizando rocas para fabricar objetos líticos.

Posteriormente, durante el 350 al 1100 d.C., este territorio fue ocupado por grupos tiwanacotas que se ubicaron en las colinas cercanas a los valles, formando verdaderas “atalayas”, cuya finalidad era la de controlar el paso de productos y de gente entre estos valles. Estos grupos rindieron culto a los cerros colorados, en cuyas cuevas enterraron a sus muertos.

Durante el periodo denominado Intermedio Tardío (1100 d.C. hasta la conquista Inca) la región se pobló mucho más y sus habitantes ocuparon las colinas estratégicas donde construyeron aldeas fortificadas, con terrazas de cultivo irrigadas que les permitían resistir varios días de asedio en caso de guerra. Estas construcciones sirvieron durante la conquista incaica como sectores de defensa.

Durante el siglo XVI, los etno-historiadores sitúan el espacio territorial donde se encuentra actualmente la sección de Vila Vila como parte de la gran confederación Charca. Durante este periodo, la región habría estado poblada por grupos étnicos como los Chui, los Quta y, al Sur, por el “señorío” Yampara (Barragán 1994), este último, ocupando gran parte de la actual provincia de Mizque (Cochabamba) y el Norte de Chuquisaca y cuya influencia será fuerte hacia los grupos locales.

Algunos autores consideran que los grupos étnicos Chui y Quta formaron parte de *mitmaquna* traídos por los incas a la región de Mizque desde los valles de Cochabamba, junto a otros grupos provenientes de regiones del altiplano. Si tal hipótesis fuera correcta, la conquista española habría producido un retorno de los *mitimaes* hasta sus lugares de origen, llegándose a despoblar estas regiones.

La concentración actual de la población de Vila Vila tiene sus orígenes en las haciendas coloniales. Un grupo de descendientes de españoles, durante los siglos XVII y XVIII, tenían el poder sobre la tierra. Estos hacendados pronto crearían alrededor de la iglesia sus viviendas proceso que toma cuerpo con la república y que se conserva hasta hoy. Todo este proceso produce un mestizaje biológico y cultural entre la población rural y urbana.

La concentración demográfica en Vila Vila, a principios del siglo XX, llegaba a 454 habitantes mestizos mientras que los colonos rurales indígenas llegaban a 3.239.

La llegada del tren a Vila Vila produjo grandes cambios en la estructura económica, social y política. No obstante, es durante la guerra del Chaco (1932-1935) que esta población toma marcado interés ya que la vía férrea llegaba solamente hasta esta zona. En ella se construyen varios arsenales y depósitos con fines bélicos, adquiriendo un significativo papel dentro de este conflicto.

Calendario festivo en los Andes

El calendario representa una unidad de tiempo medible desde una visión socio-cultural y que permite comprender la relación entre el tiempo y el espacio. Sin embargo, pensar en una unidad cultural basada y administrada bajo un calendario, es también pensar en el poder. Durante el desarrollo de la humanidad, el control del calendario representó también el manejo del poder. Como describen algunos autores, el apropiarse del tiempo permite a cualquier clase, sea sacerdotal, gobernante o entidad política, apoderarse del orden social, ya que se encuentra regido por un tiempo imaginario de la sociedad (Le Goff 1991). De esta manera, los grupos de sacerdotes andinos, durante épocas precolombinas, ostentaban el poder gracias al dominio del calendario agrícola.

El calendario en los Andes regula la actividad agrícola. Por tanto, estuvo destinado a ordenar el mundo productivo y ritual, basado en el cultivo de plantas. Durante la época colonial se impuso el calendario europeo gregoriano, imponiendo un nuevo orden.

Las sociedades andinas no aceptaron rigurosamente el calendario impuesto y generaron una simbiosis entre el calendario hispano y el local, visible durante las festividades religiosas cristiano-andinas, forzando el tiempo hacia un calendario climatológico agrícola.

Durante el periodo Inca, las festividades religiosas, Guamán Poma de Ayala (“capítulo primero de los años y meses”) describe para cada mes del año una conmemoración ritual de fiestas y sacrificios. Entre los meses de enero, febrero, marzo y abril, se desarrollaba una gran fiesta dedicada al Inca (*Inca raymi*); en mayo se realizaban fiestas chicas; en junio el *Inti Raymi* (dedicada al Sol); julio, sacrificios de animales al Sol; agosto, tiempo de ofrenda a los *wak'a*; septiembre la fiesta de la reina (*Coya Raymi*);

octubre, fiesta principal a la Luna (*Uma raymi quilla*); noviembre mes de la ceremonia a los difuntos y, por último, el festejo al señor Sol (*Capac inti raymi*).

Este cronista dedica igualmente parte de su Primer capítulo a las fiestas (315/317 Capítulo primero “de las fiestas”). Con respecto a la música señala: “quena quena” canciones y danzas que interpretaban los mozos aymaras. Es decir, estaba asociado a la ejecución de un tipo de quena, instrumento musical formalmente similar a los empleados en las festividades de Vila Vila y que es denominado lichwayu.

Durante la época colonial los ibéricos trataron de transformar las festividades incaicas en conmemoraciones cristianas adecuándolas a calendarios religiosos europeos, intentando, durante los primeros años de conquista, evitar su imposición violenta. Sin embargo, con las disposiciones del virrey Toledo a fines del siglo XVI, se dio inicio a una fuerte campaña de “extirpación de idolatrías” destinada a combatir fuertemente las conmemoraciones indígenas autóctonas. Es por esta acción que, en la actualidad, la mayor parte de las festividades andinas están relacionadas, de alguna manera, con algún personaje cristiano, con santos, misioneros o hechos religiosos (milagros, apariciones etc.), quedando solamente algunos mensajes ocultos dentro del inconsciente colectivo de los pueblos y que aparecen cuando realizan sus festividades.

También existe una fuerte influencia civil, desde la hacienda y desde los hombres de poder, hacia estas conmemoraciones religiosas, ya que el patrón u otros personajes importantes obligaban a los campesinos a participar en conmemoraciones privadas. En estas ocasiones, el patrón mandaba a preparar chicha y pagaba a los músicos para que tocaran en la fiesta. El cura de la parroquia también estaba en la obligación de asistir a estas fiestas (obligación de clase). En estas fiestas, los campesinos tocaban instrumentos como los lakita, los lichwayu así como los charangos (Sánchez 2000).

La festividad religiosa

Es importante subrayar que en los Andes la mayoría de las conmemoraciones religiosas cristianas están fuertemente relacionadas con las festividades indígenas paganas, en-

mascaradas con un revoque doctrinal católico y generalmente enmarcadas al interior de calendarios agrícolas relacionados con el pasado precolombino.

Estas festividades resumen una gran tradición cultural que aún late dentro de los participantes en las danzas. Los vistosos trajes, la música, los “pasantes” y todo lo que de alguna manera se relaciona con la

Fig. 3. Músicos ejecutantes de lichwayu. Raqaypampa. Foto: Walter Sánchez C.



festividad: desde sus preparativos hasta su realización, los elementos materiales y espirituales involucrados, forman parte importante de su cosmovisión y son la representación indígena de su mundo,

El manejo de los elementos materiales como, por ejemplo, la obtención de plumas de flamenco para los tocados, el incienso traído por caravaneros de llamas desde la región circumsalar (situado a 400 km de distancia), etc. muestran además las profundas redes de intercambio y comunicación cultural interregional de larga data y que se expresan en las festividades.

Lo mismo ocurre con la actuación coreográfica y con la elección de los danzarines, constituidos en elementos importantes en la interpretación festiva. Por esta razón, en el caso de la festividad de la virgen “mami-ta de Sik’imira”, esta no debe ser considerada solamente como una expresión cristiana de fe, sino como la memoria de un pasado

que se reactualiza en una serie de tradiciones autóctonas indígenas presentes en el imaginario colectivo local y que se remonta a épocas remotas.

Espacio y tiempo de la celebración de la Virgen de Sik’imira

La singular conmemoración religiosa dedicada a la Virgen de Sik’imira (*sik’imira* es un tipo de hormiga pequeña, en quechua) involucra un amplio territorio que comprende tres cantones: Vila Vila, Sik’imira y Sivingani. Sin embargo, el “recorrido” que realiza la “mamita de Sik’imira” es mucho más amplio.

En sus inicios, la virgencita aparece en una piedra cercana a la hacienda Sik’imira, en el siglo XIX o tal vez antes (Cf. Blanco 1901). Esta aparición es parte del inconsciente colectivo del pueblo, que encuentra en ella el símbolo de aquella deidad de la fertilidad ya perdida



Fig. 4. Tropa de lichiwayu de Raqaypampa. Foto: Walter Sánchez C.

por varios años de imposición católica, volviéndose esencial para interpretar los calendarios agrícolas y los cultos ancestrales de la región. En la actualidad, la Virgen que fue trasladada de la hacienda de Sik'imira a la población de Vila Vila, inicia su recorrido desde esta localidad a varias comunidades de alrededor. De esta manera, la “mamita” de Sik'imira «camina», por más de un mes, por todo el territorio colindante a la exhacienda de Sik'imira.

Veamos este recorrido para entender este proceso de articulación territorial-ritual según una descripción realizada por CEN-DA (1989):

En 1988 la “Mamita Sik'imira” empezó su recorrido el 23 de agosto a la misma que duró hasta el 10 de octubre. El 23 de agosto salió a Ch'awarani y regresó el 25 de agosto; el 27 salió a Pantipampa,

para regresar a Tin-Tin el 29. El 30, siguiendo una antigua tradición, salió a Molinero y regreso el 17 de septiembre. Luego se dirigió a Cauta, saliendo el 22 de septiembre para regresar el 24, con su Entrada tradicional. De la comunidad de Higuerani salió el 1 de octubre y regresó el 10, con lo que cerró su «caminata».

A lo largo de todo este recorrido, la Virgen fue esperada con «Ramadas», que es una suerte de altares adornados con mantos en forma de arco sobre las que se colocan banderitas de diferentes colores, flores de los árboles de chillijchi y tarko: “eso sería como señal de agradecimiento a la virgen: porque han florecido bien y el año va a estar bien”. Estos adornos son colocados tanto para la ida como para el retorno (CENDA 1989). En todos los recorridos, “tropas” de músicos acompañan a la virgen y al «Pasante» (anfitrión de



⁹ El intento de compra comunitaria de tierras en las regiones de cosecha por parte de los *luriris* falló durante la segunda mitad del siglo XX debido a la falta de una fuerte organización social.

¹⁰ En el marco de este artículo no puedo explicar con detalle la metodología seguida para la realización de estos modelos computarizados. Véase Hachmeyer (2017b) para el estudio completo que incluye también una explicación metodológica. Véase Meneses *et al.* (2014) para un ejemplo similar en Bolivia sobre las gramíneas en Bolivia.

la fiesta), ejecutando lakita y lichiwayu, hasta llegar a otra “Ramada”. Las “tropas” son contratadas por los Pasantes y no tienen retribución: funcionan dentro de un sistema de *ayni* (reciprocidad) entre comunidades (Sánchez 2000).

Es de suponer que si la “mamita” adquiere una definición territorial en su recorrido, este espacio podría ser interpretado como un antiguo sector de cohesión étnica o de reciprocidades comunitarias, reactiva-

Fig. 4. Tropa de lichiwayu descansando la plaza de Vila Vila.. Foto: Ricardo Céspedes P.



lizadas en la actualidad mediante estas «caminatas» realizadas por la virgen. Así mismo, daría cuenta de una temporalidad ritualizada en un momento agrícola crítico postinvierno y el inicio del barbecho para la siembra. De hecho, este es el momento en el que las comunidades campesinas pueden, mediante el clima, predecir si será o no un buen año, especialmente las comunidades sin riego.

En todo este complejo, toma un papel importante la presencia de la música ya que es la que determina la verdadera concepción festiva del momento, especialmente con la presencia de los lichiwayu, instrumentos musicales que acompañan esta temporada del calendario agrícola-climatológico regional.

El periodo en el que se ubica esta festividad, en la población de Vila Vila, es entre el 30 y 31 de agosto. Según Guamán Poma de Ayala, agosto era el mes de “abrir la tierra”; es decir, el tiempo de barbechar, arar y sembrar maíz temprano (*michica zara*) y también la papa grande (*mauay papa*, *caucha papa*). Era también considerado como el segundo mes de los caravaneros o llameros que llevaban de intercambio coca, sal, ají y ropa (Murra 1980, sobre texto de Poma 1612/1616). En Vila Vila, este periodo festivo se prolonga hasta el 24 de septiembre cuando la virgencita es nuevamente venerada ya no por los campesinos “alteños” sino por la misma gente de la población; en este momento se realiza una festividad más urbana con corrida de toros y la ausencia de grupos autóctonos.

Por este motivo se considera que en la festividad de Sik'imira, realizada en agosto y su prolongación, no solo conjuncionan un espacio-tiempo míticos (*pacha*) con música de “tropas” autóctonas, sino que rememora una forma de ordenar el mundo en un sistema de pensamiento mucho más antiguo que la llegada de los ibéricos a esta región, relacionado con el calendario agrícola.

La festividad de la virgen de Sik'imira

Cada sociedad o etnia crea una lógica para entender el mundo y sobre esa lógica desarrolla su comunidad, transmitiendo cada detalle, cada momento a las nuevas generaciones, mediante símbolos. Estas son expresiones sensibles que van más allá de

lo que se ve y que compone todo ese mundo cosmogónico que le permite una visión reconstructiva y permanente. Símbolos que hacen frente a las intervenciones foráneas o imposiciones culturales externas. Una de estas importantes expresiones internas de una cultura corresponden a las festividades y conmemoraciones religiosas ya que es durante esos momentos que el hombre extrae de su interior todo un bagaje de mensajes aprendidos desde pequeño sobre el espacio, el tiempo, la moral, la espiritualidad, el respeto a los seres ancestrales y a muchos otros elementos que les permiten vivir la vida como es.

Por esta razón es que para describir la festividad de Sik'imira debemos hacer algunas cortas reflexiones acerca del concepto *pacha*, que conjunciona dos importantes conceptos en uno: espacio-tiempo.

El calendario instrumental festivo

Antes de tratar la “tropa” de lichiwayu que se presenta en la festividad de Sik'imira, se debe realizar una relación con el calendario agrícola marcado por los cambios en las festividades y los tipos de instrumentos musicales que se emplean en distintas épocas, ya que la presencia de los instrumentos marcan también la temporada agrícola.

Al igual que otras zonas de los Andes, en Vila Vila el ciclo festivo-ritual y musical se halla ligado directamente a la producción agrícola. La localidad de Vila Vila, al tener una agricultura de secano, debe depender directamente de las condiciones climáticas para su producción. Como anteriormente nos referimos, el período de lluvias se inicia en verano y marca el inicio de la siembra. La temporada preparatoria del terreno se da durante los meses de agosto y septiembre; la temporada de siembra en noviembre y diciembre y una temporada intensa de cuidado y el aporque del terreno, en los meses de mayor lluvia, durante enero y febrero; por último, los meses de marzo y abril son dedicados a la cosecha.

Estas temporadas climáticas marcadas por un invierno muy seco y un verano con lluvia es común en la mayor parte de los andes. Por esta razón, el calendario festivo está relacionado con el ciclo agrícola.

Es entonces importante citar el calendario



instrumental, musical y festivo (ritual) de las sociedades autóctonas bolivianas que se encuentra vigente hoy. Es lógico pensar que no todos los instrumentos que participan en este calendario son andinos ya que es visible la fuerte influencia ejercida por los instrumentos hispánicos llegados a América y que participan también dentro de la instrumentalización festiva (guitarras, guitarrones, charangos, violines etc.).

En la mayoría de los andes, la temporada de lluvias comienza durante los meses de noviembre y diciembre prolongándose hasta febrero o marzo, siendo el mes de mayor precipitación generalmente enero. Esta temporada corresponde a una de las más importantes para la agricultura ya que permite a los campesinos el control de los recursos hídricos para la temporada de invierno.

Es durante estos meses en los que se realizan importantes festividades para las sociedades agrícolas andinas, como la de Todos Santos (1 y 2 de noviembre; *Aya marçay quilla*, “fiesta de los difuntos” según el calendario Inca. Murra 1980, sobre texto de Poma 1612/1616) y la “fiesta del sol” que coincide con la Navidad y que continúa hasta la Pascua. Esta última festividad fue fuertemente influenciada por los cristianos, cuyos rituales más autóctonos se asocian al Carnaval (fecha móvil); esta última, una de las festividades más importantes en el calendario campesino, llegando en muchos casos a remplazar el nombre de las más grandes festividades autóctonas:

Fig. 5. Tropa de *lakita* tocando durante la festividad de Sik'imira; grupo que acompaña a los Lichiwayu en Vila Vila.

Foto: Ricardo Céspedes P.

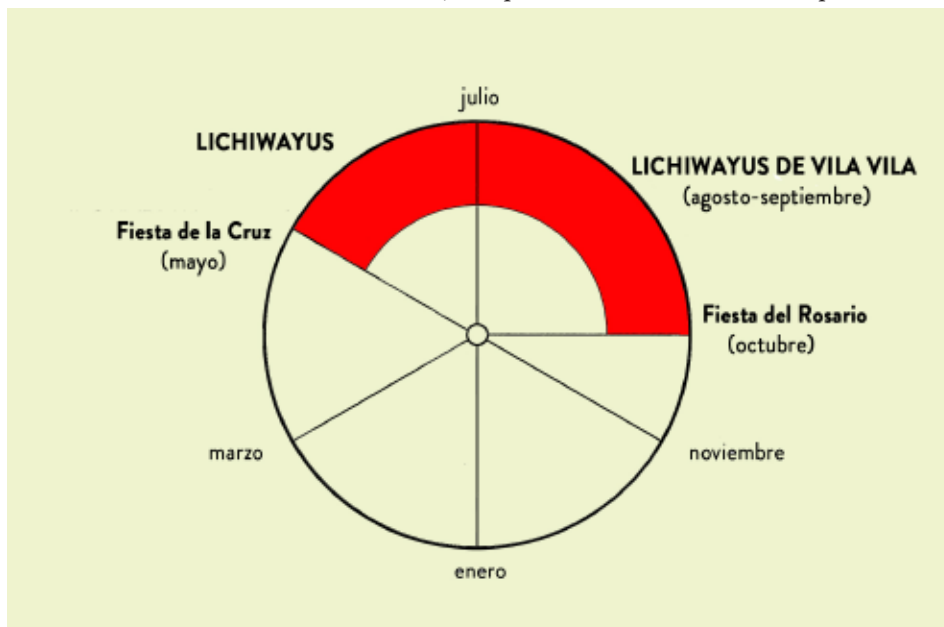


Fig. 6. Calendario climatológico aproximado.

“carnaval de Tapacari” o “carnaval de Tarabuco” etc., y que se ubican desde febrero a marzo, comenzando así un nuevo ciclo agrícola y festivo. Bajo la influencia hispánica, toda esta otra parte del calendario está relacionada con la presencia de santos patronos cristianos.

Según algunos autores, la utilización de los instrumentos marca claramente la temporada agrícola. Por ejemplo, dentro el calendario instrumental “alteño”, los lichiwayu, los laquita y el *k’ullu-charango* (charango de una sola pieza de madera) marcan la temporada estival mientras que los instrumentos de cuerda como el tabla charango (charango hecho de varias piezas), el pinguillo, la tarka (flautas con boquilla), mar-

Fig 7. Calendario climatológico, festivo y de uso de lichiwayu



can la temporada de lluvias (Espinoza s.f.; Sánchez 2001).

Los lichiwayu

El significado de lichiwayu está dado por el nombre del instrumento que ejecuta la “tropa” de danzarines durante la conmemoración religiosa. Esta designación muestra la importancia de los instrumentos andinos como designación de cualquier grupo de participantes.

El lichiwayu forma parte de un grupo de grandes quenás (flautas verticales), confeccionado en *toqoro* (variedad de cañahueca que crece en la ceja de selva), que poseen una pequeña escotadura en forma de “U” en la parte superior por donde se sopla el aire. Posee seis orificios frontales alineados con dirección a la escotadura y uno en la parte inferior. Es ejecutado por hombres. Este instrumento se toca en par, existiendo dentro de la “tropa” por lo general dos tamaños: los “guías”, de aproximadamente 70 cm y los medianos o *ch’alis* de 45 cm aunque, en el caso de los lichiwayus de Vila Vila, poseen casi todos el mismo tamaño por la comodidad de adquirirlos. Solamente los “antiguos” instrumentos que se conservan siguen el antiguo patrón.

Componen además la “tropa” de lichiwayu dos tamborileros, un personaje llamado *Machula*, que controla al grupo durante su presentación, y otro, el *Quepacoj* que acompaña al último de los lichiwayu.

Los lichiwayu comienzan a ejecutarse durante la temporada de invierno (Sánchez 2001). Sin embargo, lo más generalizado es su uso durante agosto y septiembre, en los meses de inicio de la labranza de la tierra y el inicio del ciclo agrícola entre lo que era el “qoya raymi y la chawawarka” (Tupakusi 2001). El origen de los instrumentos, de la danza y el tocado es probable que sean precolombinos. La referencia más antigua que se tiene es la representación que Léonce Angrand realiza en 1848, donde esboza a un personaje tocando un instrumento de viento y con vestimenta similar a los actuales lichiwayu y registrado durante su visita al altiplano boliviano (Mesa *et al.* 1999). La presencia de estos personajes en el altiplano paceño es una sugerencia de posibles contactos antiguos.

Según Walter Sánchez,

Los lichwayu, instrumentos de cosecha y de post-cosecha, siguen el mismo calendario de los lakita: desde mayo (Cruz), hasta octubre, aunque el período de mayor intensidad se da a partir de la fiesta de “Tata Santiago” (25 de julio), hasta “Rosario” (4 de octubre), marcando esta última el inicio de la siembra. Los lichwayu aparecen con fuerza en la comunidad de Santiago, en la fiesta de su Santo Patrón. Entran en su esplendor durante la fiesta interregional de la “Mamita Sik’imira”, en su peregrinaje desde Tin Tin (sobre el río Mizque) hasta la comunidad de Raqaypampa (“Santa Rosa”, 30 de agosto), donde permanece dos o tres semanas, al cabo del cual regresa, a mediados de septiembre, a su capilla original. En efecto, tanto en la fiesta de recojo, en el trayecto, como en el regreso, participan “tropas” de lichwayu y lakita con un despliegue impresionante de ritualidad (2001).

Identidad y mensaje

Los lichwayu se encuentran no solo representados por sus instrumentos musicales, sino por una “tropa” de hombres con una típica vestimenta —en la mayoría de los integrantes (Fig. 1)— y por rituales y coreografías en forma de danza.

Los músicos-danzantes de hallan vestidos con un bello tocado de plumería rosada a manera de un gran sombrero de ala ancha y gran copa (Fig. 1 y Fig. 2). Este tocado se encuentra sobrepuesto a un sombrero típico indígena de lana apelmazada al cual se le ajusta una estructura de pequeños palitos flexibles de caña hueca y, sobre esta estructura, plumas de flamenco andino (*Phoenicopterus spp.*), ave palmípeda que habita las lagunas de altura (3.400 a 5.000 m.s.n.m.). La presencia de esta plumería altiplánica en los valles es una muestra del fuerte contacto que tuvieron estas dos grandes ecorregiones.

La obtención de estas plumas —según la información recuperada— era de mucha importancia ya que formaba parte de un conjunto de productos (entre los que se incluye la sal, incienso, grasa de llama, plantas medicinales, etc) traídos por los ca-

ravaneros de llamas desde el Sur de Oruro hasta hace varias décadas atrás. El cambio climático y la dificultad en la obtención de este plumaje hace que se pierdan hoy varios tocados; además, las plumas no pueden ser remplazadas por la ausencia de ese antiguo intercambio con los llameros del altiplano.

El tocado de plumas de color rosado en la cabeza viene acompañado de una vestimenta femenina: los músicos-danzantes llevan una manta puesta en los hombros, un aguayo amarrado en la espalda y una pollera a la que se sobrepone una enagua a manera de falda, que cubren la ropa masculina.

En la “tropa” de lichwayu de Vila Vila se presentan también uno o dos tamborileros, quienes no llevan traje distintivo, sino la ropa festiva campesina de la comunidad.

Como se señaló, otro personaje importante en la “tropa” de lichwayu es el Machula que, como distintivo, empuña un gran chicote de cuero, con el que ordena a la “tropa” tanto para que toquen bien como para que realicen la coreografía correctamente (cuyo significado se tratará más adelante).

El número de integrantes de una “tropa” es variable. Entre las seis “tropas” de lichwayu que estuvieron presentes en la población de Vila Vila durante el 30 de agosto del 2001 (Caroma, Chillijchi, Huañuma, Mojón, Kalachaca y Pucarani), estos tuvieron diferencias: la de Mojón y Pucarani se hallaban integrados por 27 personas, mientras que los “alteños” procedentes de la comunidad de Kalachaca, cercana a Racaypampa, estaban compuestos por 18 músicos.

Los grupos se reúnen en sus distintas comunidades preparándose para el ingreso al pueblo desde tempranas horas de la mañana. Sin embargo, el ingreso a la población de Vila Vila debe ser obligatoriamente después del atardecer (17:00 pm). Este ingreso forma parte de un ritual nocturno cuyos bailes y músicas se encuentran acompañados por el ritual llamado *Rupachini huntu* en la que se quema bosta y grasa de animal junto a algunas plantas; tal ritual lo realizan las mujeres mientras los hombres tocan y danzan. El ingreso al pueblo se da desde varias direcciones, tanto de “tropas” de lichwayu como de laquitas. Algunas “tropas” esperan en las laderas montañosas al atardecer; posteriormente ingresan tocando sus ins-

Fig. 8. Ingreso de la tropa de lichwayu de Kalachaca. Foto: Ricardo Céspedes P.



trumentos y danzando. El recorrido se inicia bajo el mando del Machula que, según la interpretación campesina, representa al “diablo”; detrás de él se encuentra el tamborilero seguido de los lichiwayu. Cerrando la tropa se encuentra otro tamborilero.

El Machula lleva serpenteando al grupo, chicoteando al aire y al piso para espantar las malas influencias y mostrando su poder sobre la tropa. La danza, en forma de serpiente, representa la fecundidad de la *Pachamama*, la “Madre Tierra”. En la danza la presencia de un personaje perteneciente al *Uqhu pacha* (mundo de adentro) (“diablo”) es relevante; concluye frente a la iglesia en un gran círculo (cabeza de la serpiente).

En este círculo, durante la danza, los lichiwayu se separan del Machula y de los dos tamborileros; el Machula y un tamborilero dan vueltas externamente en sentido del reloj alrededor de grupo de lichiwayu, siguiendo la misma acción otro tamborilero que imita exactamente las mismas acciones del Machula en el interior del círculo de danzarines, quienes dan vuelta siempre en sentido contrario al reloj.

Durante la danza la coreografía se desplie-

ga en círculos bajo la orden del Machula, quien guía. Si este da vuelta a la izquierda, el grupo de lichiwayu da vuelta a la derecha. Esta acción es constantemente cortada por rápidas vueltas individuales de cada lichiwayu siguiendo en sentido opuesto a la vuelta del Machula.

Esta representación permite observar el mensaje ritual de la coreografía. Los hombres se “re-visten” de mujeres (ropa masculina por dentro y femenina por fuera), para representar la complementariedad de la fertilidad: hombre y mujer juntos en una sola entidad. La danza serpentiforme recalca el objetivo y la presencia de la fertilidad en el ritual.

La presencia solamente de hombres se debe al Machula que representa el personaje del “mundo de abajo”. El Machula, masculino, podría fecundar a una mujer y así se rompería el equilibrio del cosmos; nacería un ser de *Uqhu pacha* dentro de la *Hanan pacha*, destruyéndose la división compensada de estos dos mundos. Este temor de fecundación lo encontramos distribuido por todos los Andes especialmente en las regiones mineras con la presencia del “Tío”, habitante de la *Uqhu pacha* y dueño de los tesoros y minerales en los socavones. Por esta razón los mineros no permiten el ingreso de mujeres a interior mina.

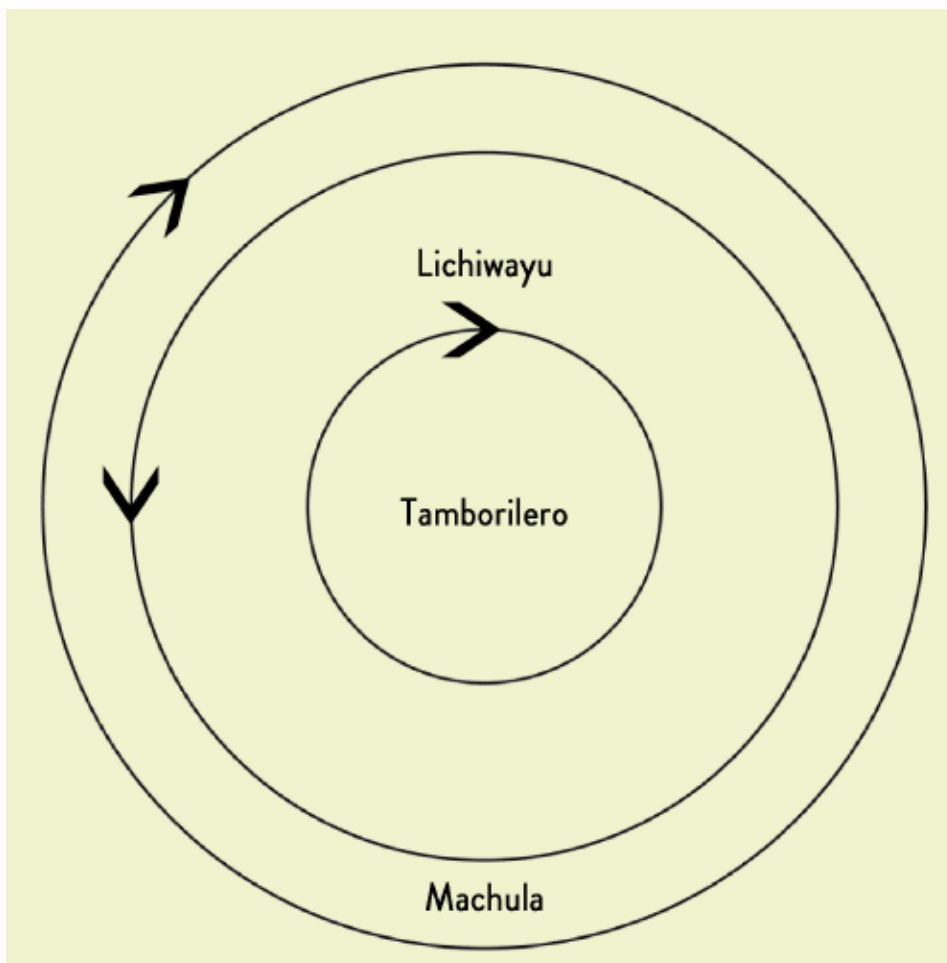
La conmemoración se inicia de noche en representación de los rituales dedicados al *Uqhu pacha* y concluye de día, en representación del *Hanan pacha*. El gran círculo de la danza y de los lichiwayu representaría la idea andina del tiempo (Sánchez y Sanzeteña 2000), donde el tiempo de *Uqhu pacha* siempre dará vueltas en sentido contrario a la de la *Hanan Pacha*, encontrando así su par opuesto. Es en este conjunto de opuestos que se da la real fertilidad, ya que uno necesita al otro para fecundar; la mujer al hombre, la noche al día, el agua a la tierra, lo de arriba a lo de abajo; sin estos opuestos, no existiría el cosmos y por ende la fertilidad.

Los lichiwayu de Vila Vila nunca representaron solamente una música o danza; son y serán mensajeros de un inconsciente colectivo que permite recordar los rituales del pasado andino y recordar que, sin ellos, no existiría equilibrio en el cosmos.

Referencias

Bertonio, Ludovico. 1879 (1612). *Vocabulario de la Lengua Aymara Compuesto por el P. Ludovico*

Fig 9. Coreografía circular de la tropa y el sentido de equilibrio del cosmos.



- Bertonio. *Parte segunda*. Leipzig: Teubner.
- Barragán, Rossana. 1994. «¿Indios de arco y flecha?» *Entre la historia y la arqueología de las poblaciones del Norte de Chuquisaca (siglos XV-XVI)*. Sucre: ASUR.
- Baumann, Max Peter. 1979. *Música Andina en Bolivia*, Cochabamba: Centro Pedagógico y Cultural de Portales.
- Espinoza, Carlos. s.f. “El ciclo festivo regional de Rakaypampa” Cochabamba. Inédito.
- Le Goff, Jacques. 1991. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Mesa, José; Ricardo Céspedes; Frédéric Richard; Edgardo Rivera. 1999. *Léonce Angrand. Un diplomático francés en Bolivia (1847-1849)*. La Paz: Embajada de Francia-IFEA-TOTAL-ORSTON.
- Murra, John. 1980.
- Poma de Ayala, Guamán. 2013 (1615). *Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*. México: Siglo XXI.
- Sánchez, Walter. 1998. “El Calendario musical e instrumental del Norte de Potosí”. *Boletín N° 12*. Cochabamba: CENDOCMB-CPCP.
- . 2001. “El orden del Tiempo”, en Tupakusi (H. Cordero) (comp.), *Tiempo y espacio contemporáneo desde la identidad*. Cochabamba: s.e., 96-105.
- Sánchez, Walter; Ramón Sanzetenea. 2000. “Ideografías andinas”. *Boletín N° 8, Serie Antropología Boliviana*. Cochabamba: UMSS-INIAM.
- Sanzetenea, Ramón. 1974. “El calendario agrícola del valle de Cochabamba”. *Los Tiempos*, Cochabamba, 9 de junio.
- . 2001. “El calendario agrícola en el valle de Cochabamba”, en Tupakusi (H. Cordero) (comp.), *Tiempo y espacio contemporáneo desde la identidad*. Cochabamba: s.e., 71-75.
- Tovar, Francisco Gil. 1984. *Iniciación a la comunicación social. Periodismo, relaciones públicas, publicidad*. Bogotá: Paulinas.
- Tupakusi (Hugo Cordero) (comp.). 2001. *Tiempo y espacio contemporáneo desde la identidad*. Cochabamba: s.e.

Los bambúes musicales en estado de emergencia

Sebastian Hachmeyer¹



¹ Etnomusicólogo. Departamento de Música, Royal Holloway Universidad de Londres, Gran Bretaña. Investigador asociado al centro de culturas originarias *Kawsay*, Cochabamba. E-mail: sebastian.hachmeyer.2016@live.rhul.ac.uk.



Fig 1. Dibujo de Jesika Paredes.

Introducción

En los bosques montanos yungueños, los bosques húmedos de las tierras bajas y los bosques tucumanos bolivianos, crecen bambúes nativos con largos entrenudos conocidos en el altiplano

y los valles interandinos con los nombres aymaras *tuquru* y *chhalla*. Su uso musical: la construcción de diversos instrumentos aerófonos autóctonos. La *chhalla* se emplea principalmente para construir *siku*, o zampoñas, instrumento musical emblemático de todos los Andes. El sonido de un *siku* es algo que asociamos directamente con

Agradecimientos a Xabier Adrien por las primeras revisiones de este artículo.

la vida andina; semióticamente hablando, es un símbolo sonoro con gran valor de reconocimiento. Entre las variedades de *chhalla* existe un tipo que la mayoría de los músicos y *luriri* (maestros constructores, "los que hacen") prefieren por su "buena calidad". Cerca de la ciudad de La Paz, se encuentra un valle con bosques montanos yungueños, el valle de Zongo, del cual provienen las "mejores" *chhalla* para la construcción de *siku*.

Que la *chhalla* de Zongo es especialmente adecuada para la construcción de *siku* no es ningún secreto de los *luriri*. Es conocimiento común, en el mejor sentido de la palabra. Desde su cosecha hasta su utilización final como instrumento musical, la *chhalla* conecta lugares, seres e historias que se entrelazan en procesos de convivencia y crecimiento mutuo.

En este sentido, se puede hablar también de su imbricación en procesos socioeconómicos e históricos complejos. Alfred Gell, en su obra *Art and agency*, expone que cada artefacto artesanal está "inmerso en una textura de relaciones sociales" (Gell 1998: 17). Lejos de ser un mero "recurso natural" o una "materia bruta", la *chhalla*, así como los bambúes musicales en general, está llena de "vitalidad". Siguiendo a Bennett (2010), podríamos decir que tiene la capacidad no solo de impedir o bloquear la voluntad del ser humano, sino también de actuar como fuerza con trayectorias y tendencias propias.

Debido a su excelente calidad y sus adecuadas propiedades para la construcción de *siku* —historias de movimiento más que atributos fijos (Ingold 2012)— la *chhalla* de Zongo es altamente demandada por músicos de muy diversos ámbitos: música autóctona del espacio tanto rural como urbano, música folklórica, fusión, e incluso música académica orquestal, como ejemplifica la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de Bolivia.

Los bambúes musicales evocan en nosotros imágenes de las regiones biodiversas de su origen, de bosques montanos con

alfombras de neblinas misteriosas, de sofisticados procesos artesanales para su transformación en preciados instrumentos musicales y de ricos complejos culturales en los que tiene lugar el uso musical de estos instrumentos. Más allá de esta mirada nostálgica, no obstante, existe una profunda crisis, concreta y tangible, que los *luriri* de Walata Grande cuentan desde hace mucho tiempo. Esta se refiere al estado ecológico de emergencia en el que se encuentran, no solo la *chhalla* de Zongo, sino también todos los bambúes musicales de los Andes tropicales de Bolivia.

La escasez de la *chhalla* de Zongo en los mercados informales de El Alto y La Paz es solo una manifestación más de la degradación de los ecosistemas y la pérdida de biodiversidad en Bolivia. Esta escasez ha causado un gran incremento del costo de la *chhalla* de Zongo en los últimos años, al extremo de convertir este material en algo tan exclusivo que los maestros constructores de Walata Grande solo lo usan en caso de que alguien lo demande específicamente. De lo contrario, lo guardan en sus almacenes privados, regulando de esta manera también la cantidad de *chhalla* de Zongo disponible en el mercado informal.

No debería sorprender, por tanto, que, en estos tiempos de escasez, el uso de la *chhalla* de Zongo se restrinja a cierta clientela con el suficiente poder adquisitivo como para poder pagar su elevado precio. Muchas veces, esta clientela pide *siku* "profesionales", "cromáticos" u "occidentales", de afinación temperada (principalmente Sol mayor) y estandarizada (principalmente La 440). El destino de estos *siku* "especiales" no suele ser el ámbito rural o tradicional donde rigen, hasta cierto punto, otras ideas armónicas y acústicas, diferentes conceptos sociales de (re)producción musical y maneras particulares de ejecución instrumental (Stobart 2006).

Referirse a los bambúes musicales en términos ecomusicológicos significa atravesar un sendero con barrancos profundos



Fig.2. Tuquru.



Fig. 3. Taller del *luriri* Basilio Uri en El Alto.

que nos lleva al lugar de su cosecha en los bosques montanos; implica escuchar sus historias de imbricación e requiere la medición analítica entre la mirada nostálgica que evocan los bambúes musicales y la crisis en la que se encuentran.

Este artículo introduce algunos aspectos centrales de la ecomusicología como campo de estudio multi y transdisciplinario. Una parte central del mismo es la presentación de la “crisis de materia prima” que afecta a la obtención y abastecimiento de bambúes musicales para la construcción de aerófonos autóctonos en el altiplano paceño. La finalidad última de este texto es despertar la conciencia sobre un problema muy presente y actual pero que todavía resulta invisible para la sociedad boliviana: la escasez de bambúes musicales y su estado de emergencia.

El estudio está basado en mi trabajo de campo con algunos *luriri* de Walata Grande. Una serie de estudios ecomusicológicos sobre instrumentos musicales y su construcción, que abarcan, entre otros temas, las complejas dinámicas de obtención de materiales, su transformación y comercialización, han servido de inspiración para este artículo (Dawe 2016; Ryan 2016; Simonett 2016; Allen 2012; Post 2009). A su vez, el uso del concepto de bambú musical ha sido inspirado por el trabajo de Allen (2012) sobre los “árboles musicales” del bosque de Paneveggio en Italia, de donde provienen las maderas para la construcción de preciados violines.

La ecomusicología

En el *Grove Dictionary of American Music*, Allen (2013) describe la ecomusicología como el estudio de la música, cultura y naturaleza en toda la complejidad que puedan tener estos términos. La ecomusicología se entiende como el estudio de la intersección entre música/sonido, cultura/sociedad, y naturaleza/medio ambiente (Allen y Dawe 2016). Allen y Dawe (2016) dan cuenta de la multidisciplinariedad de la ecomusicología. En ella confluyen disciplinas como la antropología, biología, ecología, estudios medioambientales, etnomusicología, historia, literatura, musicología, estudios de performance, y psicología. A su vez, debido a la multiplicidad de sus enfoques y temas,² se podría hablar de ecomusicologías en plural.

En los estudios académicos sobre música, el concepto de “ecología” ha sido utilizado con mucha ambigüedad, y a veces, metafóricamente. Tras la publicación en 1964 del famoso ensayo “On the Ecology of Music” de William Kay Archer, se ha apelado a este concepto en relación con la música en varios sentidos (Keogh 2013): relaciones miméticas entre el sonido antropógeno y los sonidos del mundo natural (Polansky 1994); entorno en el que se practica la música (Schafer 1977; Archer 1964); conexión entre sonido antropógeno y el mundo natural (Harley 1996; Feld 1994); conexión entre sonido antropógeno y entorno social, político y económico (Feld 1994, 1996, 2000); pensamiento ecológico como base de transmisión sostenible de diversas culturas musicales o sonoras, en analogía con los estudios biológicos de ecosistemas (Titon 2009, 2010, 2013; Seeger 2013).

Las ecomusicologías contemporáneas, sin embargo, trascienden el uso metafórico del concepto de ecología, al entender el prefijo *eco* más allá de una abreviación de la palabra “ecológico”, dándole un significado “ecocrítico” (Allen y Dawe 2016; Perlman 2012). De esa forma, las ecomusicologías contemporáneas se relacionan con el criticismo ecológico, campo que relaciona el estudio de la literatura y el arte con el medio ambiente y la crisis medioambiental. Por su naturaleza ecocrítica, la construcción de ecomusicologías implica una reflexión en la que la ciencia normativa y la transformación puedan reemplazar a la ciencia descriptiva y la generalización.

² Allen y Dawe (2015) mencionan, entre otros, la composición de música contemporánea y música tradicional, la ecología acústica y los paisajes sonoros politizados, la sostenibilidad material y la crisis medioambiental, los sonidos comunes y no comunes, la biomúsica y la ecología del paisaje sonoro.

³ Un aspecto que menciona Devine (2015) en su ecología política de la música es lo que él denomina ecología hermenéutica, o hermenéutica ambiental, “tan central para la corriente ecomusicológica principal” (370). La hermenéutica filosófica parte de la idea de que los seres humanos son esencialmente seres interpretativos que buscan entender el significado y el sentido de su entorno, en el que tradicionalmente también se incluye la impetración de textos (Drenthen 2017). Partiendo de esta idea, se ha desarrollado una rama de la filosofía ambiental, la hermenéutica ambiental, que expande este principio de hermenéutica textual a la interpretación, ya no de textos, sino del medio ambiente, paisajes y/o naturaleza (Clingerman *et al.* 2009, 2013). Esto presupone una concepción de la Naturaleza como algo real, externo y objetivamente conocible y palpable. Este entendimiento se basa en un dualismo

Si bien la ecomusicología aborda la relación entre música y naturaleza de una manera interpretativa, hermenéutica o representativa,³ también localiza, rastrea y traza las conexiones entre música y naturaleza en formas que tienen que ver con la materialidad de la música o los instrumentos musicales y las sustancias animales o vegetales de las que están hechos (Perlman 2012). Un eje central de los estudios de ecomusicología está relacionado con los materiales que se utilizan para la construcción de instrumentos musicales, con el comercio global/local y con la conservación de la biodiversidad para las generaciones futuras a través de una construcción más sostenible de los instrumentos. Esto supone una obtención más ecológica de materiales y un comercio más justo. En la última década se ha producido un amplio *corpus* de literatura a este respecto, que ha añadido un ítem crucial a la agenda ecomusicológica (Perlmans 2012).

Considerar también los aspectos políticos y ecológicos en el estudio de los instrumentos musicales (organología) parece adecuado en tiempos de drásticos cambios medioambientales globales (cambio climático, degradación medioambiental acelerada, pérdida de biodiversidad, etc.). En relación con los temas de sostenibilidad en la obtención de materiales para la construcción de instrumentos musicales, la investigación ecomusicológica puede asumir formas que impliquen un activismo que tenga un impacto directo en diferentes contextos locales. Este tipo de investigación proactiva resulta adecuada en contextos en los que se dan problemas o conflictos socioecológicos o medioambientales. Aquí, la ecomusicología (ya más aplicada) puede contribuir a la construcción de soluciones, o, por lo menos, ayudar a crear o despertar la conciencia sobre aspectos anteriormente relegados.

Los *luriri* y los bambúes musicales

Los *luriri* de Walata Grande son maestros constructores de aerófonos autóctonos del altiplano paceño. Los aspectos que les diferencian de otros constructores locales o centros de construcción —por ejemplo, Vitichi (especializado en *rollano*), Calacala (especializado en *pinkillo* norte-potosinos), Tarabuco (especializado en *tokhoro*) o Condo (especializados en los *siku* orureños o norte-potosinos)— son básicamente los siguientes: su especialización en todas las seis familias de los aerófonos autóctonos en el altiplano boliviano (*siku*, *kena*, *pifano*,

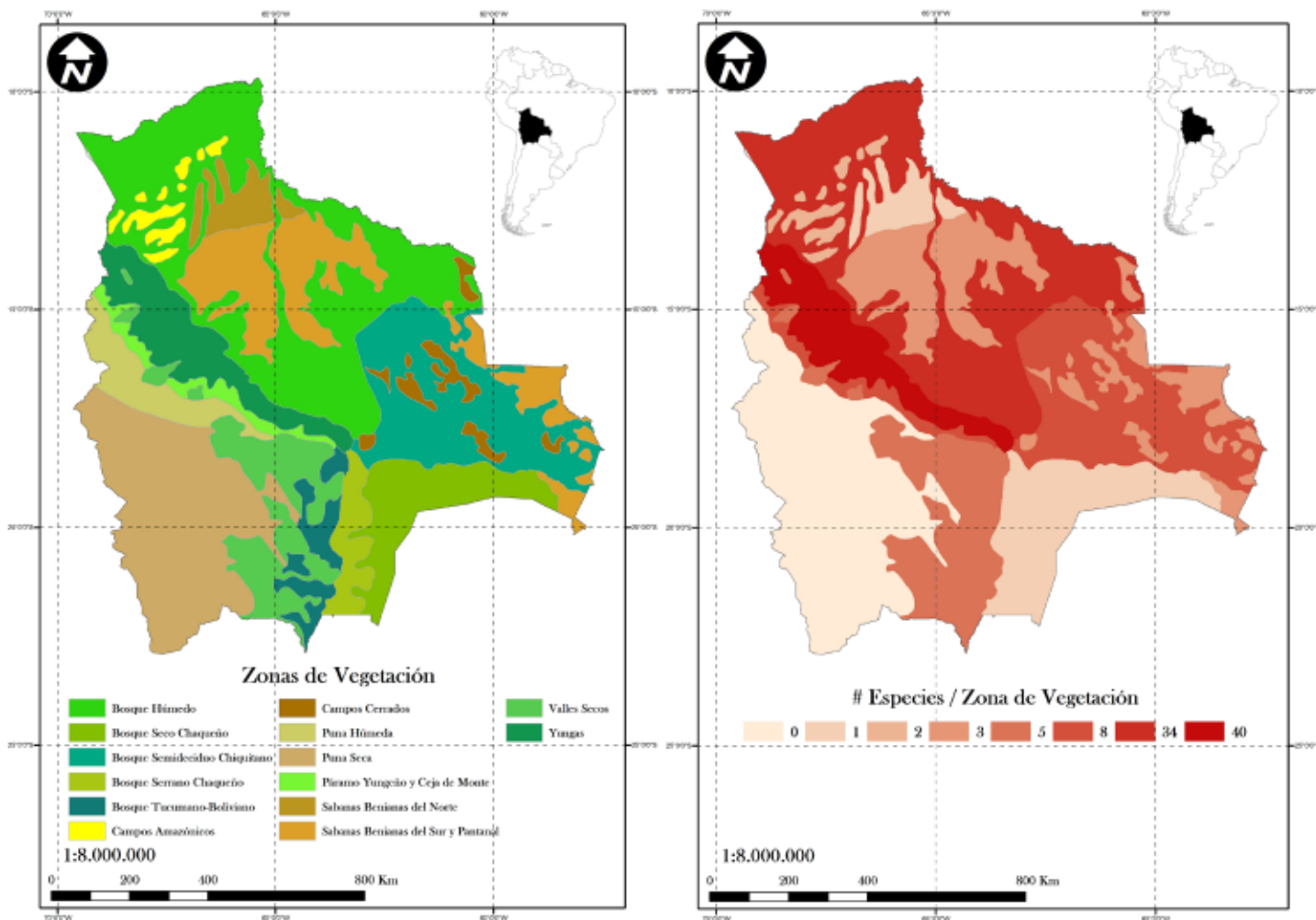


Fig. 4. Cocal en los Yungas de La Paz.

pinkillo, *tarka*, *mohoseño*), su importancia histórica como centro aglutinador de música autóctona y coleccionador de *tupu* (medidas) de todo el altiplano —son actualmente un “archivo” de la diversidad musical (Borras 2002)—, el impacto sobre-regional de su trabajo artesanal y su penetración en mercados nacionales e internacionales, su uso —históricamente sin precedentes— de mayores cantidades de materia prima, así como su importancia para la continuidad de prácticas musicales autóctonas en diversos contextos en el altiplano.

La palabra aymara *luriri* significa “el que hace”. Es la combinación de la raíz *lur* del verbo *luraña* (hacer) y el sufijo *iri*, actor, agentivo. Como nominalizador de la actividad, describe al maestro constructor como sujeto, lo que implica una identificación de lo que se es con lo que se hace. Sin embargo, el término *luriri* apunta hacia un conocimiento que va más allá de la actividad que lo determina. El que hace *siku*, el *sikuluriri*, conoce obviamente las tareas prácticas del proceso de construcción del instrumento: limpiar, cortar, amarrar, afinar etc. Pero también tiene conocimientos de los *tupu* (medidas), y de cómo leerlos y aplicarlos para darle al *siku* una forma sonora particular. Para las tareas prácticas, y la transformación de materiales en instrumentos musicales, el *luriri* usa diferentes herramientas, como, por ejemplo, cuchillos, que en la mayoría de los casos también fabrica él mismo.

metafísico que sitúa a la naturaleza como ámbito de necesidad, y a la cultura como ámbito de representación espontánea (Descola 2013), algo que ha sido criticado recientemente por Títón (2013). Este autor aboga por una construcción más ecológica del concepto de Naturaleza, para lo que se basa en una epistemología relacional. En opinión Títón, la etnomusicología, al estudiar las epistemologías sonoras no occidentales, las “acustemologías” (Feld 1993, 2010) podría contribuir a “des-naturalizar” ciertas asunciones sobre la naturaleza. En relación con el reciente interés de las ciencias sociales por los debates ontológicos —si bien no existe un uso consensuado de la palabra ontología (Holbraad y Pederson 2017)— se ha abogado también, por una “apertura” (de la Cadena 2014) o un “giro” (Holbraad y Pederson 2017; Paleček y Risjord, 2013) hacia ontologías sonoras no-occidentales (Hachmeyer 2017; Lewy 2017; Brabec de Mori et al. 2015). De esta forma, las ecomusicologías contemporáneas podrían contribuir a los debates actuales dentro de las ciencias sociales, las (post)humanidades y artes, los estudios sobre sostenibilidad y ciencia y tecnología.



Anexo I: Fitogeografía de bambúes en Bolivia (Hachmeyer 2018).

Diferentes cuchillos tienen distintas funciones y sentidos. Para poder aplicar su habilidad con los cuchillos para transformar un material dado en un instrumento musical, el *luriri* conoce las calidades y propiedades del material que utiliza, sabe cómo usarlo y cuáles son los materiales apropiados para cada tipo de *siku* o aerófono autóctono en general. Conoce también los procesos para la obtención del material, sus lugares de origen, los ecosistemas y sus condiciones ecológicas, los peligros silvestres, el ciclo ecológico de los bambúes y cuándo y cómo cosecharlos, dónde y cómo secarlos, y cómo prepararlos para ser utilizados en la construcción de instrumentos —por ejemplo, aumentando la resistencia del *tuquru* mediante un proceso de cocción—. Finalmente, el *luriri* conoce también (y muy bien) las dificultades y los problemas en la obtención de los materiales.

sonas de la comunidad de Walata Chico —se estableció cierta división informal del trabajo durante el siglo XX—. Para la construcción de los diferentes aerófonos autóctonos se usa una variedad de bambúes y cañahuecas que son adecuados para su fabricación.

⁴ Para un estudio sobre las estructuras urbanas del trabajo artesanal de los *luriri* de Walata Grande, véase Mamani (2005).

Fig. 5. Paisaje de los Yungas.

Muchos de los *luriri* de Walata Grande están actualmente asentados en El Alto o La Paz. Ya no van a los lugares de cosecha, sino que dependen de algún familiar u otra persona que comercializa los materiales.⁴ Muchas veces, los intermediarios son per-



Los *luriri* construyen diferentes aerófonos autóctonos con bambúes y cañahuecas particulares. Las *kena*, *pinkillo*, *phala* y *mohoseño* están hechas de una variedad de bambúes localmente conocida con el nombre de *tuquru*, mientras que los *siku* se construyen con *chhalla*. Además de la *chhalla* y el *tuquru*, los *luriris* usan también un material llamado *suqusa* en aymara, cañahueca o carrizo (*Arundo donax*). La *suqusa* se utiliza, por ejemplo, para construir *siku* como las *jula-jula* y *ayarachi* o *pinkillo* como el *muquni*, también llamado *alma pinkillo* o *pirwa*. Cada una de las seis familias de aerófonos autóctonos está asociada a una serie de manifestaciones musicales casi tan amplia como los diferentes contextos en los que tienen lugar —tanto rurales como urbanos—. Huelga decir que en muchas ocasiones estos aerófonos autóctonos asumen un rol importante durante ceremonias y rituales.

Los criterios mediante los cuales los *luriri* seleccionan los bambúes musicales para la construcción de sus instrumentos basan en ciertos aspectos morfológicos y anatómicos de las plantas. Entre otros: el tamaño de los entrenudos, su cavidad, su cilindro, el diámetro del colmo, el grosor de la pared, su textura y fibrosidad. Estas propiedades del bambú influyen en la acústica del sonido, pero no son sus únicas determinantes. El *luriri* también aplica al material unos tratamientos, que ayudan a que el instrumento suene mejor: limpieza, corte, afinación, serenada, libación, etc.⁵

En términos taxonómicos, la cañahueca (*Arundo donax*) no puede clasificarse pro-



| TRIBU | BAMBUSEAE | | | | # |
|---|--|----------------|-------------|-----------|-----------|
| Subtribu | Arthrostylidiinae | Bambusiniaceae | Chusqueinae | Guaduinae | TOTAL |
| # Géneros | 5 | 1 | 1 | 1 | 8 |
| | Actinocladum Arthrostylidium Aulonemia Merostachys Rhipidocladum | Bambusa | Chusquea | Guadua | |
| # Especies | 21 (9 E) | 2 (C) | 15 (3 E) | 12 (1 E) | 50 (13 E) |
| Géneros con mayor cantidad de especies en Bolivia: | | | | | |
| Chusquea (15, 3E); Guadua (12, 1E); Aulonemia (12, 9E); Rhipidocladum (4, 0E) | | | | | |

piamente como un tipo de bambú. Forma parte de la subfamilia de las gramíneas llamada *Arundinoideae*. Esto es algo que ha dado pie a confusiones y ambigüedades en muchos trabajos musicológicos. Dada esta confusión conviene indicar aquí algunos aspectos taxonómicos fundamentales. Los bambúes (*Bambusoideae*) son una subfamilia de las gramíneas (*Poaceae*), formada por tres tribus: los bambúes leñosos de clima tropical (*Bambuseae*), los bambúes leñosos de clima templado (*Arundinarieae*) y los bambúes herbáceos (*Olyreae*). Según el catálogo de plantas vasculares de Bolivia (Villavicencio *et al.* 2014), en el país se han identificado 73 especies de bambúes, pertenecientes a 15 géneros diferentes. De ellas, 14 son endémicas (solo se encuentran en Bolivia). La distribución geográfica (o fitogeografía) de los bambúes en Bolivia muestra una tendencia clara: la mayoría se concentra en los Yungas y en los bosques húmedos de las tierras bajas (Anexo I).

Los bambúes musicales a los que este artículo se refiere están constituidos por algunos géneros y especies de bambúes leñosos de clima tropical (*Bambuseae*) —los bambúes leñosos de clima templado (*Arundinarieae*) no son nativos de Sudamérica (Villavicencio *et al.* 2014), y los bambúes herbáceos (*Olyreae*) no tienen colmos leñosos para el resonador—. En Bolivia se conocen cincuenta especies de bambúes leñosos pertenecientes a 8 géneros distintos (Villavicencio *et al.* 2014; Jiménez 2017) (Anexo II). Sin embargo, según los criterios de los *luriri*, no todas ellas son adecuadas para la construcción de instrumentos: el género de *Chusquea spp.* no lo es por sus entrenudos sólidos; los géneros de *Actinocladum spp.* y la *Arthrostylidium spp.* no lo son por sus colmos pequeños y entrenudos con lumen o sólidos.

Jiménez (2017) ha identificado al *tuquru* como *Aulonemia hirtula* y *Aulonemia herzogiana*. Jiménez y Meneses (2017) y Londoño (2002), asimismo, han identificado la *chhalla* como *Rhipidocladum harmonicum*. No obstante, tanto el *tuquru* como la *chhalla*,

Anexo II: Bambúes leñosos del clima tropical de Bolivia (Hachmeyer 2018).

⁵ No debería entenderse como un proceso de imponer un diseño humano sobre materia meramente bruta, sino como correspondencia con el material (Ingold 2012).



Fig. 6. Arriba. Chhalla en Alto Beni.

Fig. 7. Abajo, derecha. Paisaje de los Yungas.

muestran una gran diversidad de aspectos morfológicos, anatómicos y de textura, que varían según su región de origen. Es por ello que dudo que los nombres locales de *tuquru* y *chhalla* se refieran exclusivamente a dichas especies y me inclino a pensar que también incluyen a otras especies de los géneros antes mencionados. La *chhalla* (*Rhipidocladum spp.*) es un buen ejemplo de esta diversidad. La *chhalla* de Alto Beni tiene paredes muy gruesas, lo que la hace, en palabras de los *luriri*, “muy carnosa”. Las paredes de la *chhalla* de Zongo, por el contrario, son muy delgadas, por lo que es también conocida como “cáscara de huevo”. Las paredes de las *chhalla* de Quime y Bermejo se sitúan entre ambos extremos - la *chhalla* de Quime tiende a crecer con diámetros más pequeños que los demás tipos (es excelente para tamaños pequeños o *ch’uli*).⁶

Sin embargo, todavía no se tiene la certeza de que la diversidad de materiales que usan los *luriri* corresponda a diferentes especies de *tuquru* (*Aulonemia spp.*) y *chhalla* (*Rhipidocladum spp.*). Desde un punto de vista ecológico, es muy probable también que una misma especie pueda crecer de manera diferente en regiones con distintas condiciones ecológicas (clima, suelo, topografía etc.); de esta forma, podría desarrollar subespecies y variedades diferentes. Además, es posible que para la construcción de aerófonos autóctonos los *luriri* utilicen especies de *tuquru* (*Aulonemia spp.*) y *chhalla* (*Rhipidocladum spp.*) todavía no identificadas. Considero, no obstante, que es poco probable que usen bambúes de otros géneros, dados a sus propios criterios de selección de materiales.

La crisis de la materia prima

Quienes visitan frecuentemente a los *luriri*, ya sea en sus puestos de venta en la calle Linares y la calle Juan Granier o en sus talleres privados en sus casas de La Paz o El Alto, pueden escucharles hablar sobre una problemática actual relacionada con la obtención de bambúes musicales para su trabajo artesanal. Este debate sobre la escasez de bambúes musicales se centra especialmente en la *chhalla* y el *tuquru*, ya que la *suqusa* “crece por todos lados”, según dicen algunos *luriri*.

Sentado en la calle Juan Granier en la Garita de Lima, en la ladera oeste de la ciudad de La Paz, converso sobre los diferentes bambúes musicales en los *qhathu* (puestos de venta en la calle) de algunos *luriri*.

“Este material, *tuquru* es, no ve, ¿de dónde viene?”, pregunto a Vicente Torres, especialista en la elaboración de *siku*.

“Este, bueno, este material viene de los Yungas, por Mina Chojlla, por allí”. Señalando un *siku* de Italaque, que Don Vicente acaba de terminar de construir, le pregunto: “¿Y este?”.

Don Vicente lo revisa un momento para responder con voz segura:

“Este material viene de Bermejo”. “¿De Bermejo, de tan lejos traen?”, interrogo con sorpresa. “Es que aquí cerca de La Paz ya no hay. Parece que en Bermejo hay este tipo de material”.



⁶ El uso de las *chhalla* para la construcción de *sikus* varía según los géneros y la manifestación musical local. Por ejemplo, para los *surisikuri* del lado orureño se prefieren *chhalla* con paredes más gruesas (de ser posible, de Alto Beni).

“Pero, ¿por qué no hay aquí en La Paz, donde iban antes?”

“Es que ya no hay. En Quime puede haber dentro de algunos años, tal vez. En Alto Beni recién han sacado, pero no había mucho, dicen. Y en Zongo, Zongo casi ya no hay, muy poco”.

“Y de los *tuquru*, ¿tampoco hay aquí cerca?”.

“Había también en los Yungas, tenemos guardado, pero es muy difícil también, la gente corta mucho. De Santa Cruz están trayendo, de Samaipata, por allí, o de Cochabamba”.

Testimonios como este no son nada excepcionales. La mayoría de los *luriri* hablan de forma similar sobre los materiales y su difícil obtención. En mi conversación con Nicasio Quispe y su hijo Aymar en su tienda en la calle Linares, surgen temas parecidos:

“Entonces, si les entiendo bien, ¿había mucha más demanda [de bambúes] de los *luriri* en las últimas décadas”, pregunto.

“Eso es un punto”, responde don Nicasio. “Los lugareños también se han multiplicado, como siempre; ya tienen hijos, nietos y ellos también quieren un sembradío; y estos bambúes, ellos no hacen mucho dinero de esto, entonces a ellos no les sirve. Es como un pasto o como si fuera una rama, una hierba mala, y lo atizan y lo queman, y siembran arroz y también caña de azúcar. Entonces, esto es lo que pasa”.

En su casa en La Paz converso con el especialista en *mohoseños* Ignacio Quispe sobre la procedencia de la cosecha, y los lugares de origen de los bambúes.

“Y el material que usa, el *tuquru*, ¿viene de La Paz?”, le pregunto.

“Sí, de La Paz, o sea, había, ahora viene de Santa Cruz”.

“¿Usted compra también de Santa Cruz?”

“Sí, de Santa Cruz, en La Paz ya no hay, ya lo sacan, pues, no dejan madurar. Apenas están saliendo los pequeñitos, ya lo sacan. Los grandes ya no encuentras aquí en La Paz, a veces [prolongando la primera vocal, “e”].”



“Antes, ¿dónde había aquí en La Paz?”.

“Era pues en Inquisivi siempre, por Licomma entrando, Ch'ilikani, Ch'uxñaquta, Larunquta. Este sector pues, era un río, un bosque allá, un bosque aquí, al frente, esto era pues lindo. O sea, que era un material, bien, un sonido fuerte, claro que había, ahora ya ha desaparecido también”.

“¿Por lo que han cortado?”.

“O sea, no dejan madurar. Antes, la gente del pueblo mismo no sacaba. No sabía que era dinero para ellos. Nosotros íbamos allá, ya sáquense, y les regalas cualquier cosita. Entonces, sáquense, la autoridad te autoriza. Ellos utilizaron para techar la casa. No conocían que era un material comercial, que puede dar dinero. Ahora ya saben, y ahora es difícil, ya no te dejan entrar. Ellos ya sacan, entonces, aquí ya piden no más de Walata, no importa si no esté maduro, dicen. Ya lo sacan, y bien arrugado seca, cuando no está maduro. Pero hay una estrategia, lo meten al agua, lo remojan, después lo meten al fuego, como globo inflado sale. Pero esto no sirve para instrumentos de verdad, solo para adorno”.

Los dos primeros testimonios dan cuenta de un cambio en el uso del suelo en las regiones donde crece el bambú nativo de forma natural. Este cambio conlleva actos de deforestación que destruyen los hábitats de los bambúes, una amenaza muy común para estas plantas en diferentes lugares del mundo.⁷ El primer testimonio, además, evidencia lo que en términos discursivos desarrollistas-ambientalistas (desarrollo sostenible, manejo de recursos naturales y

Fig. 8. Deforestación para la producción de coca en los Yungas de La Paz.

| Géneros | Aulonemia | Rhipidocladum |
|--------------------|----------------------------|---|
| Especies conocidas | <i>A. boliviana</i> | <i>R. harmonicum</i> |
| | <i>A. bromoides</i> | <i>R. neumannii</i> |
| | <i>A. cochabambensis</i> | <i>R. parviflorum</i> |
| | <i>A. fuentesii</i> | <i>R. racemiflorum</i> |
| | <i>A. herzogiana</i> | |
| | <i>A. hirtula</i> | |
| | <i>A. insignis</i> | |
| | <i>A. longipedicellata</i> | |
| | <i>A. madidiensis</i> | |
| | <i>A. queko</i> | |
| | <i>A. scripta</i> | |
| Especies modeladas | <i>A. tremula</i> | |
| | <i>A. herzogiana</i> | <i>R. harmonicum</i> |
| | <i>A. hirtula</i> | <i>R. neumannii</i> |
| | <i>A. tremula</i> | <i>R. parviflorum</i> <i>R. racemiflorum</i> |

Anexo III: Especies modeladas (Hachmeyer 2018).

conservación del medio ambiente) podría llamarse “conocimiento ecológico tradicional”⁸ del *luriri* sobre el ciclo vital del bambú. El último testimonio, por su parte, da cuenta de prácticas de cosecha no adecuadas por parte de los habitantes de las comunidades de los sectores en los que crecen los bambúes. No saben cuándo ni cómo cosecharlos adecuadamente.

El ciclo de floración y maduración habitual del bambú es de 7-10 años, dependiendo de la especie. Tras la floración, la planta muere, se seca por completo y se pudre. Los *luriri* cosechan los materiales justo en su punto de maduración, sin dañar al sistema rizomático del bambú que asegura su reproducción y sin chaquear grandes superficies del bosque montano. Sin embargo, cuando conversé en Inicua bajo —región Alto Beni— con algunos lugareños, estos reclamaron que “la gente del altiplano” que viene a sacar bambúes “no deja ni una planta”. Si se asume que los lugareños de Inicua bajo se están refiriendo a los *luriri* (podrían haber sido también los intermediarios, ya que actualmente ya no van los mismos *luriri*), este testimonio puede interpretarse como un acto de extracción no sostenible por parte de los *luriri*.

No obstante, hay que aclarar que la reproducción del bambú no depende del hecho de “dejar una planta”, sino del buen estado de su sistema rizomático, de donde brotan nuevos retoños, y de su floración masiva. Lo que cosechan los *luriri* (y lo que deberían cosechar los intermediarios también) son los colmos en su estado maduro que están por secarse después de la floración, no toda la planta. Esta, bajo condiciones adecuadas, seguirá reproduciéndose gra-

cias a la producción de semillas durante su floración masiva y el sistema rizomático. Eso sí, siempre que el último no se dañe por una mala cosecha, como a veces ocurre según lo evidenciado en el testimonio de Ignacio Quispe.

Fitogeografía de los bambúes musicales

Para la cosecha de bambúes, los *luriri* muestran en la actualidad una preferencia por ciertas regiones concretas. Esto supone priorizar el cosechar en lugares fijos frente a prácticas antiguas más nomadísticas (a esto también contribuye la tenencia de tierras y propiedad privada de los habitantes locales en los lugares de cosecha).⁹ Gutiérrez (2002) argumenta que los *luriri* prefieren algunas regiones por la abundancia del material que se encuentra en ellas, así como por las propiedades físicas y acústicas de este material. Además, no debería olvidarse el fácil acceso a los bambúes en ciertas áreas, las redes de los *luriri* con los actores locales (que incluyen permisos para la cosecha), las características anatómicas y morfológicas del material y las infraestructuras físicas -como carreteras- que facilitan el transporte de los bambúes a La Paz (el acceso al Norte de La Paz por Charazani, por ejemplo, es más difícil y peligroso que el acceso a los Yungas por Quime). De todas formas, el factor que más pesa a la hora de la selección de los lugares de cosecha es, ciertamente, el factor ambiental y los nichos ecológicos de los bambúes.

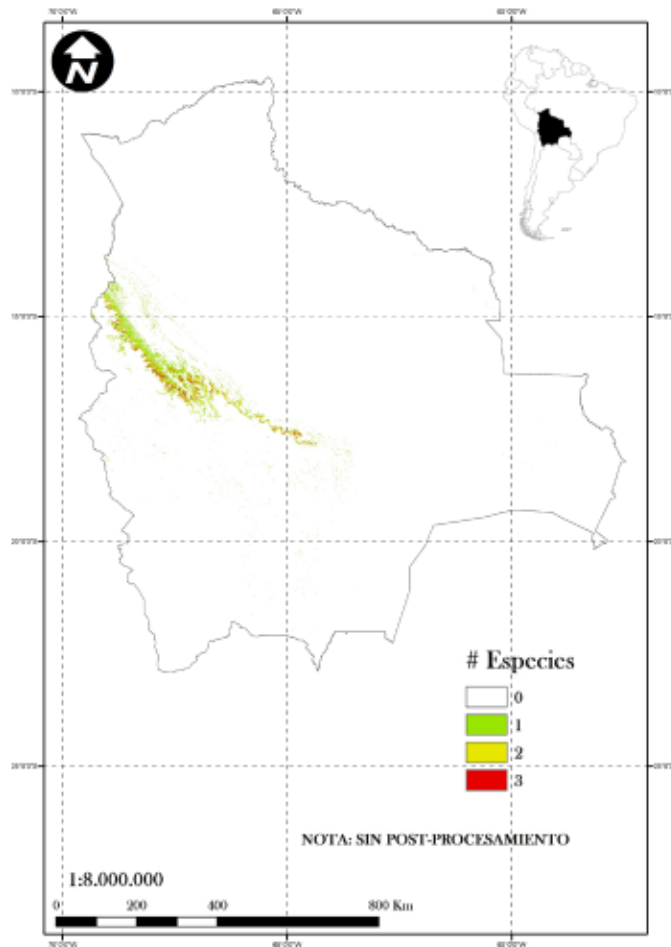
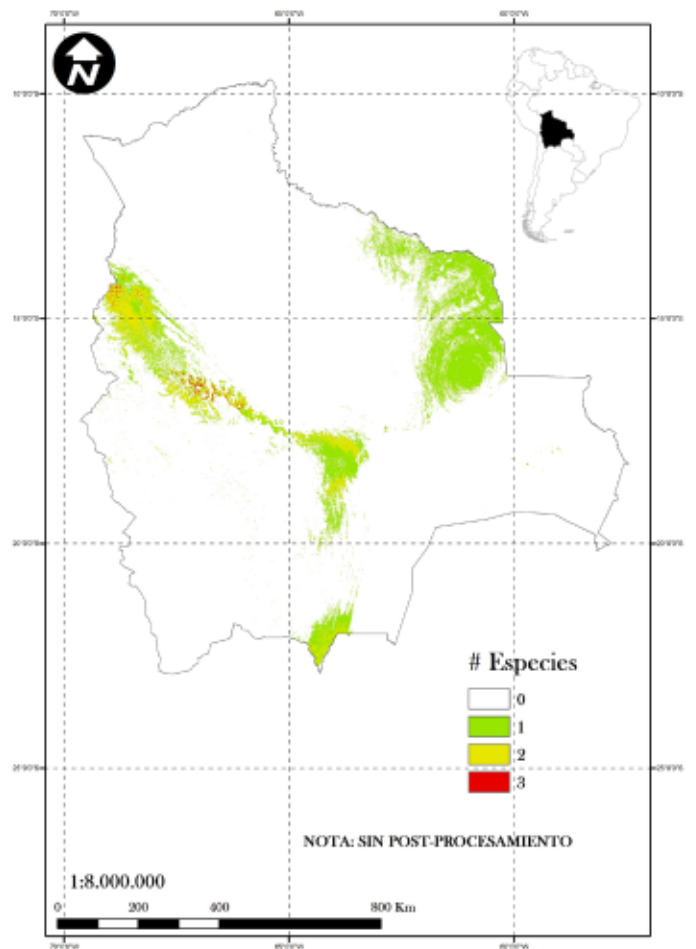
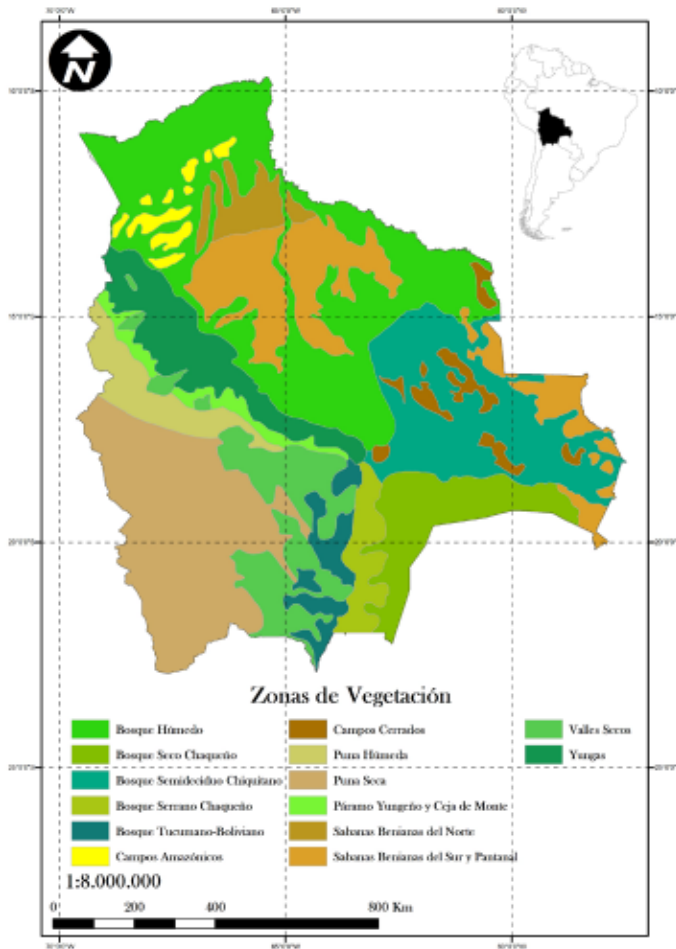
En otro lugar (Hachmeyer 2018), he presentado modelos computarizados de fitogeografía de la *chhalla* y el *tuquru* en Bolivia. He realizado un modelo de tres de las doce especies conocidas en el país pertenecientes al género *Aulonemia* spp., incluyendo las dos especies identificadas por Jiménez (2016) como *tuquru* (Anexo III). He realizado asimismo un modelo computarizado de fitografía de las cuatro especies conocidas en Bolivia pertenecientes al género *Rhipidocladum* spp., incluyendo la especie identificada por Jiménez y Meneses (2017) como *chhalla* (véase también Londoño 2002) (Anexo III). He tratado estos modelos con un sistema de información geográfica para producir mapas del nicho ecológico de la *chhalla* y el *tuquru* en Bolivia (Anexo IV).

Al comparar estos mapas con las zonas de vegetación de Bolivia según Beck (1998), puede notarse una presencia predominante de la *chhalla* y el *tuquru* en el páramo yun-

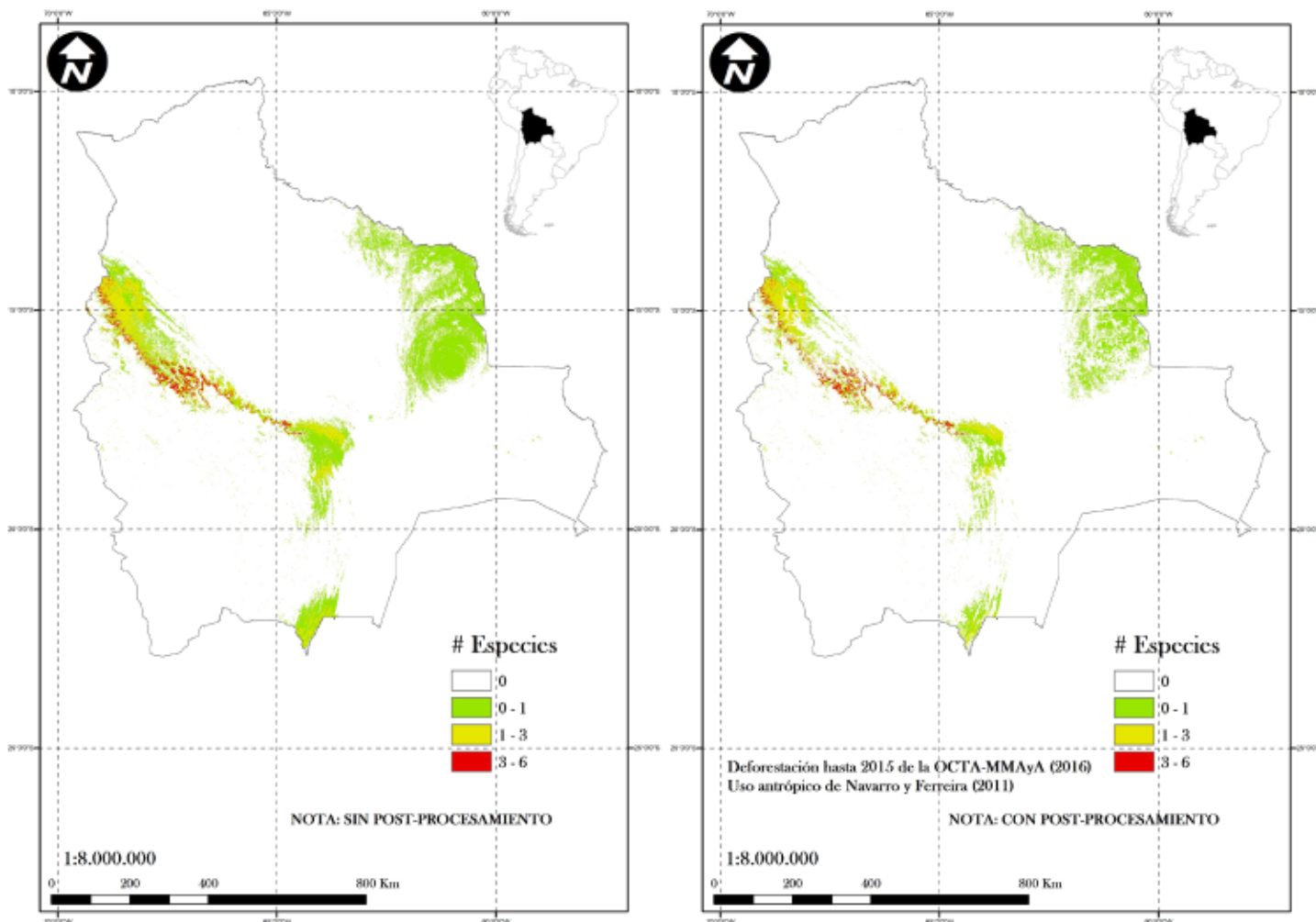
⁷ En relación con el caso de la *Aulonemia queko* en Colombia (también del *Rhipidocladum harmonicum*), véase Londoño (2002): “es una especie amenazada por la destrucción de su hábitat, y su supervivencia está muy ligada a la conservación de la selva andina”. Para el caso de los bambúes en la región asia-pacífico, véase Bytriakova et al. (2003: 1834): “While *in situ* conservation is currently the only option, many bamboo habitats are threatened by deforestation and changing forest management patterns”. Véase también Bytriakova y Kapos (2003) y Bytriakova et al. (2003).

⁸ La literatura y los estudios (tanto teóricos, como aplicados) sobre este asunto parecen de verdad infinitos. Véase, por ejemplo, Kothari (2007), Posey y Ballick (2006), Becker y Ghimire (2003), Ford y Martínez (2000), Berkes (1999), Nygren (1999).

⁹ El intento de compra comunitaria de tierras en las regiones de cosecha por parte de los *luriri* falló durante la segunda mitad del siglo XX debido a la falta de una fuerte organización social.



Anexo IV: Fitogeografía de la *chhalla* (arriba) y el *tuquru* (abajo) (Hachmeyer 2018)



Anexo V: Distribución geográfica de *chhalla* y *tuquru* con información geográfica sobre uso antrópico de la tierra y deforestación hasta 2015 (Hachmeyer 2018).

gueño y los Yungas. La *chhalla* crece también en los bosques tucumanos de Chuquisaca y Tarija. Si eliminamos de estos mapas las áreas deforestadas y de uso antrópico de la tierra, podemos observar una notable destrucción de grandes partes del nicho ecológico de los dos bambúes musicales en Bolivia (Anexo V).¹⁰

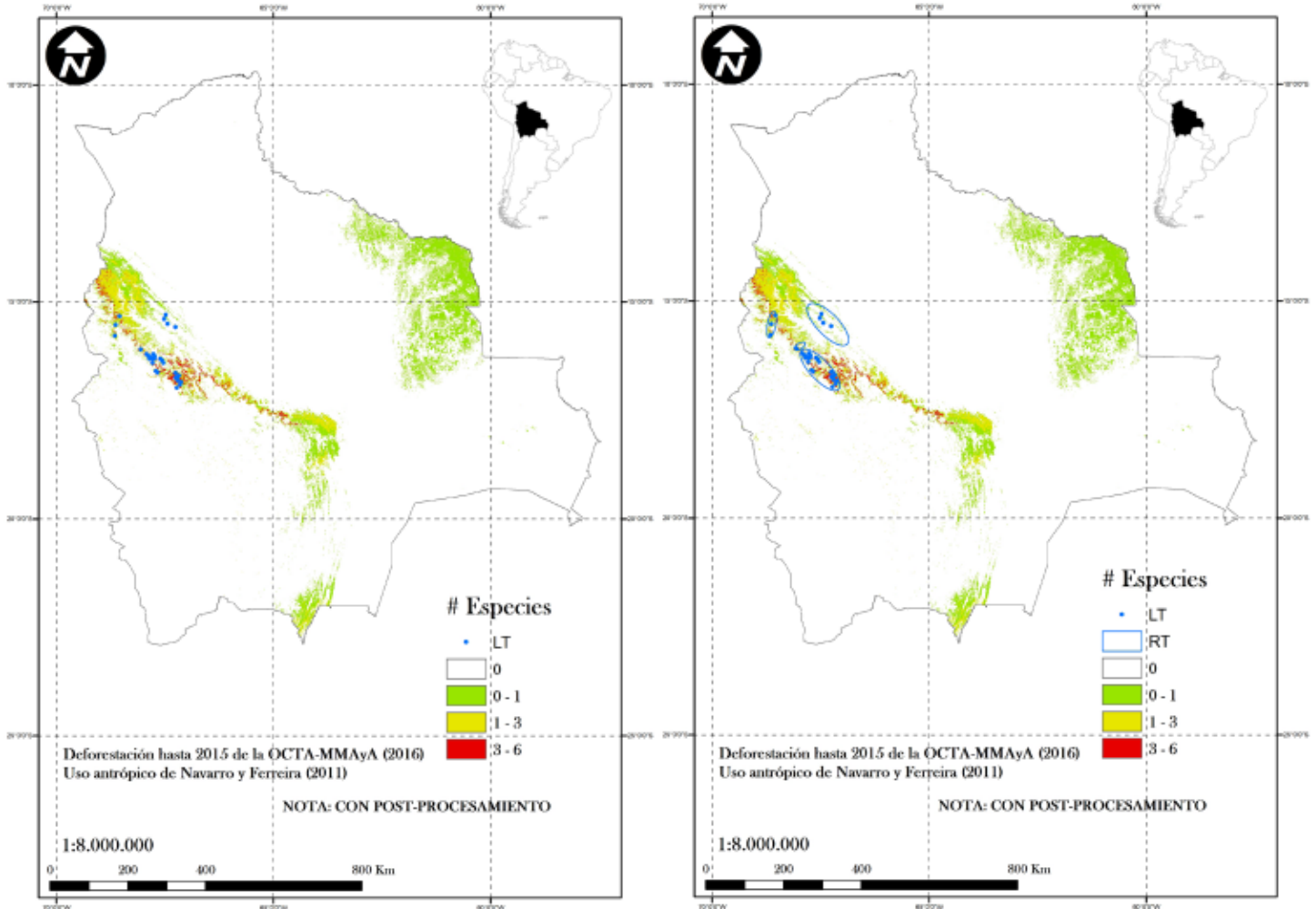
Además de lo que esta destrucción significa en cuanto a la pérdida de biodiversidad en el país (Ledezma 2009), también tiene graves consecuencias para los *luriri* y su cosecha de materiales. El anexo VI muestra los lugares tradicionales de abastecimiento de *chhalla* y *tuquru* en Bolivia que mencionaron los *luriri* durante mis conversaciones con ellos. Agrupándolos, podemos distinguir cuatro regiones principales, que se corresponden asimismo con los testimonios mencionados arriba: la región Alto Beni, los yungas de La Paz (“Quime”), el valle de Sorata y el valle de Zongo. El valle de Sorata fue, hasta mediados del siglo XX, el principal lugar de cosecha, dada su cercanía con el pueblo de Walata Grande, en las faldas del Illampu. Debido a su migración a la ciudad de La Paz en la segunda

mitad del siglo XX, y a la creciente demanda de materias primas tras la penetración de los *luriri* en nuevos mercados, los *luriri* empezaron a acceder a otros lugares de las regiones antes mencionadas. Estos lugares se encuentran también dentro del área del uso antrópico, donde el grado de deforestación es alto (Anexo VI).

Alto Beni, más que una unidad político-administrativa, define una región geográfica natural. Esta está integrada por partes de los departamentos de La Paz, Cochabamba y Beni y se concentra en el valle longitudinal que recorre el río Alto Beni. Este río es también conocido localmente como río Mosestén por la nación indígena que habita la región junto con los interculturales o “colonos del altiplano”. Con el término *colono* se denomina a todos aquellos indígenas quechuas y aymaras que emigraron del altiplano al trópico (en este caso a Alto Beni) bien a lo largo del proceso de la colonización agraria estatal o bien por cuenta propia tras la revolución agraria de 1953. Según von Stosch (2014), con un total aproximado de 16.000 personas (unos 67% de la población local), los interculturales

¹⁰ En el marco de este artículo no puedo explicar con detalle la metodología seguida para la realización de estos modelos computarizados. Véase Hachmeyer (2018) para el estudio completo que incluye también una explicación metodológica. Véase Meneses *et al.* (2014) para un ejemplo similar en Bolivia sobre las gramíneas en Bolivia.

| Lugares tradicionales (LT) | Regiones tradicionales (RT) |
|---|--|
| Cajuata, Campamento Minero, Carahuata (Karata), Chulumani, Chuspipata, Circuata, Consata, Coripata, Coroico Viejo, Cotapata (PN), Ecovía, Frutillani, Huaranilla, Inicua, Inquisivi, Itulaya, Kahara, Lambate, Licoma, Mina Chojlla, Naranjani, Palomani, Palos Blancos, Quime, San Antonio, Santa Ana, Chojllapata, Sillutinkara, Sorata, Tirco, Unduavi, Zongo, Sararia, Cañamina | Valle de Sorata Yungas La Paz (Quime) Región Alto Beni Valle de Zongo |



aymaras y quechas son el grupo poblacional dominante en la región.

Antes de convertirse en un área predominante agraria, la extracción de maderas, legal e ilegal, fue una actividad económica relevante en la región Alto Beni.¹¹ Hoy en día, los colonos o interculturales gestionan el territorio con una orientación que prima los monocultivos comerciales (*cash crops*), como el cacao, la papaya, los cítricos o el plátano (von Stosch 2014). Esto está acarreado una continua deforestación del territorio y la desaparición de especies silvestres como los bambúes leñosos, que no poseen valor económico ni nutricional para la población local.¹² Los Yungas de La Paz son una región tradicional de producción de hoja de coca.

Según el informe anual del monitoreo de los cultivos de coca en Bolivia (2017) de la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (UNODC), el año pasado hubo un crecimiento de los cultivos de coca en los yungas de La Paz del 12 %. Estos pasaron de 14.000 ha a 15.700 ha —los recientes debates en torno a la nueva Ley General de la Coca muestran la tensión que existe en el país sobre este tema—. Algunos de estos nuevos cultivos de coca han sido identificados en los lugares que los *luriri* mencionan como posibles lugares de aprovechamiento o cosecha. Tal es el caso de Licoma y Calca.¹³ Históricamente hablando, gran parte de la vegetación silvestre en los bosques montanos de los yungas de La Paz (“Quime”) tenía que dar lugar para los cultivos de coca. Una expansión de la

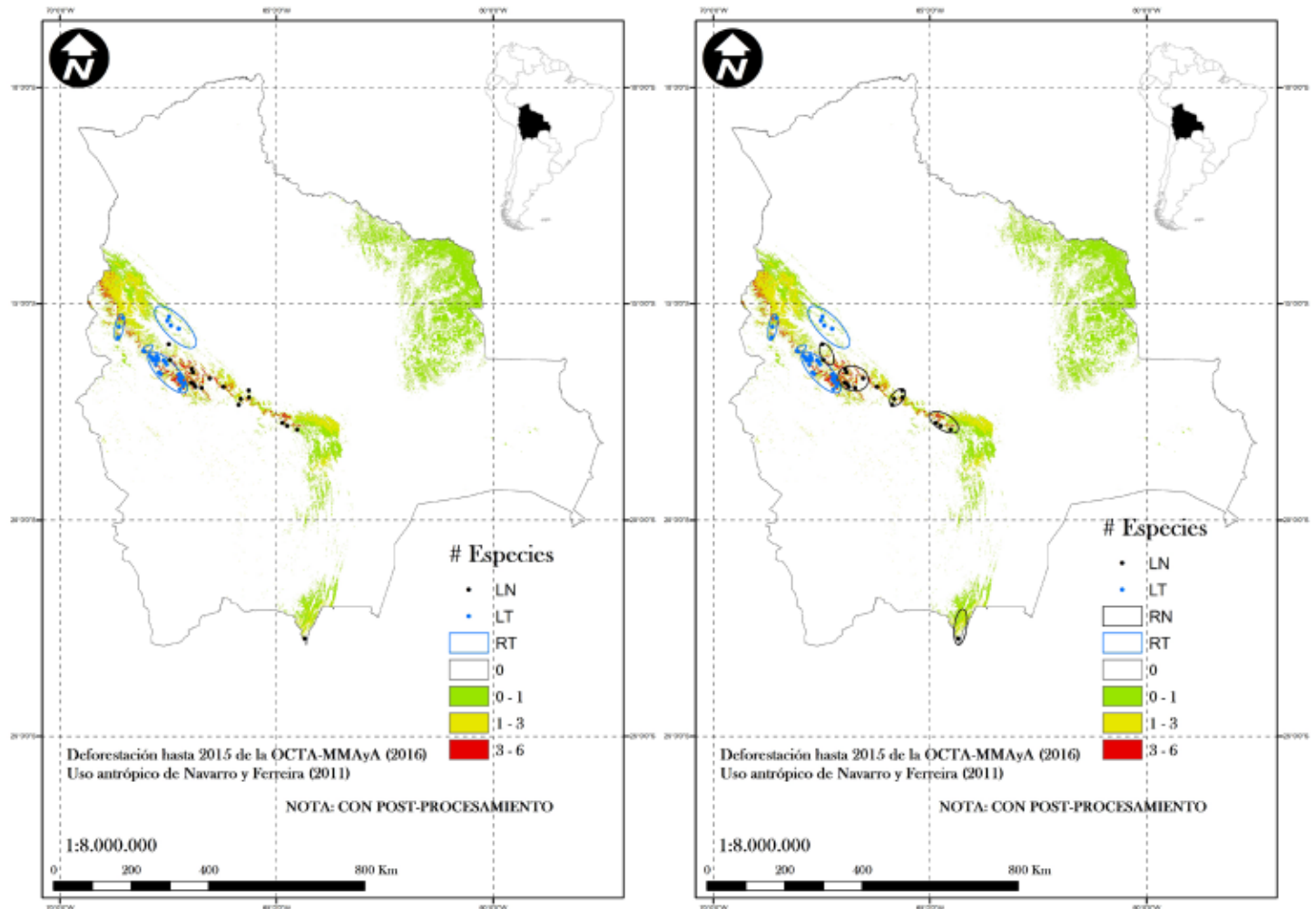
Anexo VI: Lugares y regiones tradicionales de cosecha según Hachmeyer (2018).

¹¹ Muchas veces se involucró a la población indígena local en la extracción de maderas (legal e ilegal) a través de un sistema de explotación y endeudamiento localmente conocido como “habilito”.

¹² También en cuanto a los sectores alrededor de Guanay y los sectores leceños, donde volvieron bosques montanos en bosques cultural con diferentes especies de palmeras con uso económico. Véase también FAN (2012).

¹³ Compárese UNODC (2017) y Gutiérrez y Gutiérrez (2009).

| Lugares nuevos (LN) | Regiones nuevas (RN) |
|---|---|
| Arcopongo, "Bermejo", Carhuani, Cocapata, Colomi, Cristal Mayu, Janko Kalani, Locotoni, Paracti, Pochanche, Tacoma, Taypiplaya, Tocarani, Totolima, Pojo, Comarapa, Siberia | "Bermejo" Yungas Totolima Chico Yungas Carrasco-Amboró Yungas La Paz ("más adentro") Yungas Ayopaya |



Anexo VII: Lugares y regiones nuevos de cosecha según Hachmeyer (2018).

producción de coca en la región parece muy probable ante la necesidad económica de nuevas generaciones jóvenes y el crecimiento de una nueva clase media cocalera con una fuerte organización social y defensa de interés (Pellegrini 2016).¹⁴

Entre 2014 y 2015, la Organización del Tratado de Cooperación Amazónica (2016) ha registrado 11.399 ha deforestadas en el bosque de los Yungas y 5.987 ha deforestadas en el bosque tucumano-boliviano, zonas de vegetación potenciales de crecimiento de bambúes leñosos (OCTA-MMAyA 2016). Al igual que en la región Alto Beni, el bambú tampoco tiene ningún valor económico para los habitantes de los yungas paceños. En ambos casos los lugareños prefieren cultivos más rentables y lucrativos, con ciclos de cosecha y comercialización más cortos que el del bambú (el café y la coca,

por ejemplo, se pueden cosechar hasta tres o cuatro veces al año, mientras que la cosecha del bambú es cada siete e incluso diez años). El mayor incremento en los cultivos de coca registrado el año pasado tuvo lugar en las provincias de Sud Yungas e Inquisivi (13% y 22% respectivamente) y especialmente en la provincia Murillo (40%). En esta última provincia los cultivos están básicamente concentrados en el valle de Zongo.

El valle de Zongo es un valle de bosques montanos yungueños. Es un caso único en toda la franja yungueña, ya que cuenta con una topografía particular, con laderas pendientes que dan lugar a diferentes microclimas. La ONG "Conservación Internacional" (CI) impulsa desde hace algunos años un proyecto participativo con la población zongueña para la creación de un área protegida municipal. El coordinador del proyecto, Juan Carlos Ledezma,

¹⁴ En mis entrevistas con la directiva de la Asociación Departamental de Productores de Coca de La Paz (ADEPCOCA) surgieron principalmente dos argumentos para la ampliación de la producción de coca: la creciente demanda por una creciente población en Bolivia en general y la necesidad de la nueva generación de hijos y nietos que también requieren sembradíos para el propio sustento de sus familias. Su fuerte organización social y la defensa de interés propio se reflejan también en la demanda ante el tribunal constitucional por inconstitucionalidad de la nueva ley general de la coca en 2017. Véase también Pellegrini (2016).

me comunicó durante una entrevista en las oficinas de la CI que el valle de Zongo consta de varias “áreas intactas de biodiversidad”. En ellas, CI realizó junto con el herbario nacional de La Paz un registro rápido de biodiversidad. Según Ledezma, estas áreas no han contado nunca con una gran presencia de bambúes. Su particular topografía las hace además de difícil acceso, tal y como indican los *luriri*. Durante los talleres participativos facilitados por CI, los zongueños no se refirieron en ningún momento a la *chhalla* de Zongo y su importancia para la construcción de aerófonos autóctonos en el altiplano. Esto muestra la poca relevancia de los bambúes para la economía local zongueña.

La escasa cantidad de bambúes en la zona y su prolongado ciclo de crecimiento ecológico restringe enormemente su disponibilidad para los *luriri*. Es por eso que se han realizado varios intentos para trasplantar la *chhalla* de Zongo a la región de los yungas paceños (Quime). No obstante, todos los intentos realizados hasta la fecha han resultado infructuosos, lo que indica que la *chhalla* de Zongo tiene su nicho ecológico particular dentro del valle Zongo (al día de hoy se desconoce si esto es debido a condiciones topográficas, climáticas o del suelo).

En estas tres regiones en las que tradicionalmente se han cosechado bambúes, los *luriri* siempre han tenido que hacer frente a ciertas dificultades para obtener los materiales para su trabajo artesanal. Actualmente, y haciendo de la necesidad virtud, los *luriri* prosiguen en su continua búsqueda de “nuevos” lugares de cosecha lejos de La Paz. Por ejemplo, la región de los bosques tucumanos alrededor de Bermejo, o los yungas cochabambinos y cruceños (Anexo VII), donde gracias al sistema nacional de áreas protegidas existe una mayor protección del medio ambiente (Altamachí, Carrasco, Amboró, Tariquía) y un menor grado de uso antrópico, así como una tasa menor de deforestación (Hachmeyer 2018; OTCA-MMAyA 2016).

Además, los *luriri* dicen que entran “más adentro de los Yungas de La Paz”. Judziewicz *et al.* (1999) argumentan que los bambúes montanos (por ejemplo, *Aulonemia* y *Rhipidocladum*) se encuentran normalmente en los bordes de bosques o en brechas, pero donde la deforestación es extrema, como por ejemplo en grandes partes de los bosques montanos en los Yungas paceños, se restringen a barrancos

húmedos, pendientes y todavía vegetados donde corre agua. Esto explica también los testimonios de los *luriri*, que el acceso a los sectores de crecimiento de los bambúes musicales es sucesivamente más difícil año tras año.

Conclusión

Este artículo introduce la ecomusicología como fundamento conceptual sobre el que desarrolla una descripción del estado de emergencia en que se encuentran los bambúes musicales de Bolivia. La existencia de hábitats sanos es un factor principal para el crecimiento de los bambúes musicales en su nicho ecológico natural. La destrucción de hábitats por el cambio en la utilización del suelo en los lugares de cosecha representa un problema aún mayor que los “aprovechamientos no sustentables.” En este sentido, la Ley 306 sobre la promoción y el desarrollo artesanal de 2012, que incluye un artículo (artículo 26) que hace referencia al “aprovechamiento sustentable de los recursos naturales susceptibles de ser utilizados como materias primas para la elaboración de las artesanías” (12), no refleja en absoluto la realidad en la que viven los *luriri*. Si bien es cierto que una mala gestión de la cosecha es un factor que contribuye a la actual crisis de la materia prima, el mayor generador de esta crisis es, sin embargo, la destrucción de los hábitats de los bambúes musicales. ¿Qué es lo que los *luriri* van a aprovechar de manera sustentable si no existen los bambúes?

Dos especies de *Aulonemia* spp. (*A. bromoides*

Fig. 9. Transición al páramo yungueño, cerca de Takhesi.





Fig. 10. Camino a Yungas, La Paz.

y *A. scripta*) ya se encuentran en el libro rojo de la flora amenazada en Bolivia (Navarro *et al.* 2012). Su inclusión en este libro no se debe a aprovechamientos no-sustentables, sino a que su hábitat, muy vulnerable, está “amenazado por la expansión agrícola, la tala y extracción de madera y leña y la ganadería” (Navarro *et al.* 2012). Por eso, Navarro *et al.* (2012) recomiendan categorizar estas dos especies como “en peligro crítico.”

En este contexto de presiones ambientales en los lugares de cosecha, la creciente demanda de materia prima por parte de los *luriri* —históricamente sin precedentes— juega un papel muy importante. No porque haya causado dicha presión ambiental, sino porque se encuentra en tensión con la producción de materia prima. Si la demanda de los *luriri* se mantiene estable (es poco probable que accedan a nuevos mercados ya que ya parecen haberlos aprovechado) y la destrucción de los hábitats sigue acelerándose (algo muy probable), la tensión entre demanda y producción de materia prima seguirá incrementando. Esto generará aún mayor competencia y conflictos entre los *luriri* (la actual situación ya está dando lugar a un gran secretismo entre los *luriri* sobre sus lugares de cosecha). Es necesario pensar en otras formas de organización de la cosecha (más comunitaria), así como de conservación de hábitats, para poder hacer frente a la tensión entre demanda y producción de materia prima en el futuro. La práctica de almacenamiento de los bambúes, que los *luriri* llevan a cabo debido a su largo ciclo ecológico, es la que en estos momentos está ayudando a compen-

sar la escasez temporal de materiales.

La realización de un trabajo etnográfico continuado en los lugares tradicionales de cosecha es indispensable para alcanzar un mejor entendimiento de las realidades locales, las diferentes dinámicas de uso del suelo y las presiones ambientales sobre la tierra. Junto con eso, es también necesario llevar a cabo otro trabajo etnográfico con las personas que cosechan los bambúes y los intermediarios que los comercializan. Una profunda descripción etnográfica sobre los actuales procesos de cosecha y comercialización es una base fundamental y necesaria para poder entender el estado de emergencia de los bambúes musicales y, también, para incentivar actos de conservación o preservación de los hábitats de los bambúes musicales en un futuro.¹⁵

Quisiera cerrar este artículo con una pregunta para la reflexión personal: ¿Cómo puede ser que algo tan concreto y preocupante para los *luriri* no se haya difundido todavía a una mayor escala en la sociedad boliviana?



Referencias

- Allen, Aaron S. 2011. “Prospects and Problems for Ecomusicology in Confronting a Crisis of Culture”. *Journal of the American Musicological Society*, 64(2): 414-424.
- . 2012. “Fatto di Fiemme: Stradivari’s Violins and the Musical Trees of the Paneveggio”, en L. Auricchio, E. Cook, y G. Pacini (eds.), *Invaluable trees: Cultures of Nature, 1660-1830*. Oxford: Voltaire Foundation/Oxford University Press, 301-316.
- . 2013. “Ecomusicology”, en C. Garrett (ed.), *Grove Dictionary of American Music*, 2nd Edition. Nueva York: Oxford University Press.
- Allen, Aaron S.; Kevin Dawe (eds.). 2016. *Current Directions in Ecomusicology. Music, Culture, Nature* Londres: Routledge.
- Archer, William Kay. 1964. “On the ecology of music”. *Ethnomusicology*, 8(1), 28-33.
- Beck, Stephan G. 1998. “Ecología y fitogeografía de las gramíneas en Bolivia”, en S.A. Renvoize (ed.), *Gramíneas en Bolivia*, Londres: Royal Botanical Gardens, Kew, 1-11.
- Becker, C. Dustin; Kabita Ghimire. 2003. “Synergy between traditional ecological knowledge and conservation science supports forest preservation in Ecuador”. *Conservation Ecology*, 8(1), 1. Bennett, Jane. 2010. *Vibrant matter. A political ecology of things*. Durham: Duke

¹⁵ Un trabajo que estoy desarrollando en otro lugar.

University Press.

Berkes, Fikret. 2017. *Sacred ecology. Traditional ecological knowledge and resource management*. Londres: Routledge, 4ª Ed.

Borras, Gérard. 2002. "Una lectura de la práctica musical indígena altiplánica en la segunda mitad del siglo XX a partir del Archivo de Medidas de Walata Grande", en W. Sánchez (ed.), *La música en Bolivia: de la prehistoria a la actualidad*. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño, 377-412.

Brabec de Mori, Bernd; Matthias Lewy; Miguel García (eds.). 2015. *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut.

Bystriakova, Nadia; Valerie Kapos. 2006. "Bamboo diversity. The need for a red list review". *Biodiversity*, 6(4), 12-16.

Bystriakova, Nadia, Valerie Kapos; Igor Lysenko. 2004. *Bamboo biodiversity. Africa, Madagascar and the Americas*. UNEP-WCMC /INBAR.

Bystriakova, Nadia; Valerie Kapos; Igor Lysenko; Chris Stapleton. 2003a. "Distribution and conservation status of forest bamboo biodiversity in the Asia-Pacific region". *Biodiversity and Conservation* 12, 1833-1841.

———. 2003b. *Bamboo biodiversity. Information for planning conservation and management in the Asia-Pacific Region*. UNEP-WCMC / INBAR.

Clingerman, Forrest. 2009. "Reading the book of nature. A hermeneutical account of nature for philosophical theology". *Worldviews. Global Religions, Culture, and Ecology*, 13(1), 72-91.

Clingerman, Forrest. (ed.). 2013. *Interpreting nature. The emergent field of environmental hermeneutics*. Nueva York: Fordham University Press.

Dawe, Kevin. 2010. *The new guitarscape in critical theory, cultural practice and musical performance*. Burlington, VT: Ashgate.

———. 2013. "Introduction", en K. Dawe (ed.), *Guitar ethnographies: Performance, Technology and material culture*. *Ethnomusicology Forum*, 22(1), 1-25.

———. 2016. "Materials matter. Towards a political ecology of musical instrument making", en A. Allen y K. Dawe (eds.), *Current Directions in Ecomusicology. Music, Culture, Nature*. Londres: Routledge, 109-121.

De la Cadena, Marisol. 2014. "The politics of modern politics meets ethnographies of excess through ontological openings". *Theorizing the Contemporary, Cultural Anthropology*. Online: [https://culanth.org/fieldsights/471-the-politics-of-modern-politics-meets-ethnographies-of-excess-through-ontological-](https://culanth.org/fieldsights/471-the-politics-of-modern-politics-meets-ethnographies-of-excess-through-ontological-openings)

openings.

Devine, Kyle. 2015. "Decomposed. A political ecology of music". *Popular Music*, 34(3), 367-389.

Descola, Philippe. 2013. *Beyond Nature and Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.

Drenthen, Martin. 2016. "Environmental hermeneutics and the meaning of nature", en S. Gardiner y A. Thompson (eds.), *The Oxford Handbook of Environmental Ethics*. Oxford: Oxford University Press, 162-173.

Feld, Steven. 1994. "From ethnomusicology to echo-muse-ecology. Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea rainforest". *The Soundscape Newsletter*, 8, 9-13.

———. 1996. "Pygmy POP. A genealogy of schizophrenic mimesis". *Yearbook for Traditional Music*, 28, 1-35.

———. 2000. "A sweet lullaby for World Music". *Public Culture*, 12(1), 145-171.

———. 2015. "Acoustemology", en D. Novay y M. Sakakeeny (eds.), *Keywords in Sound*. Durham: Duke University Press, 12-21.

Ford, Jesse; Dennis Martínez. 2000. "Traditional ecological knowledge, ecosystem science, and environmental management". *Ecological Applications*, 10(5), 1249-1250.

Gell, Alfred. 1998. *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.

Gutiérrez, Ramiro. 2002. "Walata Grande y Condo, dos centros especializados en construcción y afinación de instrumentos aerófonos en Bolivia", en W. Sánchez (ed.), *La música en Bolivia: de la prehistoria a la actualidad*. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño, 377-412.

Gutiérrez, Ramiro; Edwin Gutiérrez. 2009. *Música, danza, y ritual en Bolivia. Una aproximación a la cultura musical de los Andes, Tarija y el Chaco boliviano*. La Paz: Fautapo.

Hachmeyer, Sebastian. 2017. "Music, climate, and therapy in kallawayá cosmology (Part 2): Dysfunction of seasonal change, climatic reversal, and musical worlding". *Ecomusicology Review*, (5), (<http://www.ecomusicology.info/music-climate-and-therapy-in-kallawayá-cosmology-part-2-dysfunction-of-seasonal-change-climatic-reversal-and-musical-worlding/>).

———. 2018. "Modelando el nicho ecológico de bambúes leñosos (*Bambuseae*, *Poaceae*) en Bolivia: implicaciones para la construcción de aerófonos autóctonos y la conservación de bambúes musicales". *Anales de la Reunión Anual de Etnología XXXI*. La Paz: MUSEF (en prensa).

Harley, Maria Anna (hoy, Maja Trochi-

Fig. 11. Sikus de Qantu.





Fig. 12. Chhalla guardada.

mczyk). 1996. *Notes on music ecology as a New Research Paradigm*. Los Ángeles: Universidad de California del Sur.

Holbraad, Martin; Morten Axel Pedersen. 2017. *The ontological turn. An anthropological exposition*. Londres. Cambridge University Press.

Ingold, Tim. 2012. "Towards an ecology of materials". *Annual Review of Anthropology*, 41, 427-442.

Jiménez, Iván. 2016. "Taxonomic identity of 'Tocoro', a large hollow bamboo from Yungas of Bolivia (Poaceae, Bambusoideae, Aulonemia)". *Phytotaxa*, 263(1), 68-72.

Jiménez, Iván; Rosa Meneses. 2017. "Identidad taxonómica de bambúes nativos usado en la elaboración de sikus y moseños". Ponencia presentada en la *Reunión Anual de Etnología (RAE) del Museo Nacional de Etnografía y Folklore*, La Paz, 25 de agosto de 2017.

Judziewicz, Emmett; Lynn Clark; Ximena Londoño; Margaret Stern. 1999. *American bamboos*. Washington: Smithsonian Institution.

Keogh, Brent. 2013. On the limitation of music ecology. *Journal of Music Research Online* (<http://www.jmro.org.au/index.php/mca2/article/view/83/33>).

Kothari, Ashish. 2007. *Traditional knowledge and sustainable development*. International Institute for Sustainable Development. Ms.

Ledezma, Juan Carlos. 2015. "Un departamento con una dramática biodiversidad". *Bicentenario 1809-2009 de la Revolución del 16 de Julio*. La Paz: Gobierno Autónomo Municipal de La Paz.

Lewy, Matthias. 2017. "About indigenous perspectivism, indigenous sonorism, and the audible stance. Approach to semmetrical auditory anthropology". *El Oído Pensante*, 5(2). (<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>).

Londoño, Ximena. 2002. "Distribución, morfología, taxonomía, anatomía, silvicultural y usos de los bambúes del Nuevo Mundo". Universidad Nacional de Colombia. Ms.

Mamani, Edwin. 2005. "La continuidad dinámica y práctica de la música instrumental andina en artesanos de Walata residentes en la ciudad de El Alto". *Textos Antropológicos*, 15(1), 51-76.

Meneses, Rosa; Daniel Larrea; Stephan Beck; Sara Espinoza. 2014. "Modelando patrones geográficos de distribución de gramíneas (Poaceae) en Bolivia: implicaciones para su conservación". *Ecología en Bolivia*, 49(1), 3-19.

Navarro, Gonzalo; Susana Arrázola; Margoth Atahuachi; Mónica Moraes. 2012. *Libro Rojo de la Flora Amenazada de Bolivia: Volumen I*.

Zona Andina. La Paz: Ministerio de Medio ambiente y Agua.

Nygren, Anja. 1999. "Local knowledge in the environment-development discourse. From dichotomies to situated knowledges". *Critique to Anthropology*, 19(3), 267-288.

OTCA-MMAyA (Organización del Tratado de Cooperación Amazónico-Ministerio de Medio Ambiente y Agua). 2016. *Memoria técnica de la deforestación 2014-2015*. La Paz: Ministerio de Medio Ambiente y Agua; Dirección General de Gestión y Desarrollo Forestal.

Paleček, Martin; Mark Risjord. 2012. "Relativism and the ontological turn within Anthropology". *Philosophy of the Social Sciences*, 43(1), 3-23.

Pellegrini, Alessandra. 2016. *Beyond indigeneity. Coca growing and the emergence of a new middle class in Bolivia*. Tucson: The University of Arizona Press.

Perlman, Marc. 2012. "Ecology and ethno/musicology: The metaphorical, the representational, and the literal". *Ecomusicology Newsletter*, 1(2), 1, 15-21.

Polansky, Larry. 1994. "Live interactive computer music in HMSL 1984-1992". *Computer Music Journal*, 18(2), 59-77.

Posey, Darrell; Michael J. Ballick (eds.). 2006. *Human impacts on Amazonia. The role of traditional ecological knowledge in conservation and development*. Nueva York: Columbia University Press.

Post, Jennifer. 2008. "Instruments for local, national and global consumption: musical instrument making in South and Central Asia". Ms.

———. 2009. "Land management, musical instrument construction, and evolving local sounds: Ecology and instrument-making industries in South, East, and Central Asia". Ponencia presentada en la *Annual Meeting of the Society for Ethnomusicology*, México.

———. 2010. "Ecological change and musical instrument construction in the Turkic world". Ms.

———. 2011. "Sharing rosewood, smuggling ivory: The global and local politics of resource use and distribution in musical instrument making". Ponencia presentada en el Centre for Music Studies Research Seminar, City University, Londres, 9 de noviembre.

Ryan, Robin. 2016. "No Tree—No Leaf: Applying resilience theory to eucalypt-derived musical traditions", en Aaron Allen y Kevin Dawe (eds.), *Current Directions in Ecomusicology. Music, Culture, Nature*. Londres: Routledge, 57-68.

Schafer, Murray. 1977. *The tuning of the world:*

Towards a theory of soundscape design. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

Seeger, Anthony. 2013. *Ecomusicology: Music, culture, and nature in the mix*. Conferencia dictada en la Monash University, Melbourne, 14 de noviembre.

Simonett, Helena. 2016. "Of human and non-human birds: indigenous music making and sentient ecology in Northwestern Mexico", en A. Allen y K. Dawe (eds.), *Current directions in ecomusicology: Music, culture, nature*. Londres: Routledge, 99-108.

Titon, Jeff Todd. 2009. "Music and sustainability. An ecological viewpoint." *The World of music*, 51 (1), 119-138.

———. 2010. "Ecology vs. Economy. Reconciling two sustainability discourses for folklife through the concept of nature's economy". Documento presentado en la *Annual Conference of the American Folklore Society*, Nashville, 14 de octubre.

———. 2013. "The nature of Ecomusicolo-

gy". *Música e Cultura*, 8(1), 8-18.

UNODC (Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito). 2017. *Monitoreo de Cultivos de Coca 2016*. La Paz: UNODC.

Villavicencio, X., Zulma Rúgolo de Agrasar, Stephen Renvoize, María Negritto, A. Molina, Andrea Vega, Carolina Guerreiro; Myriam Peichoto. 2014. "Poaceae", en P. Jørgensen, M. Nee y Stephan Georg Beck (eds.). *Catálogo de las Plantas Vasculares de Bolivia, Monographs in systematic botany from the Missouri Botanical Garden*, 127. San Luis, Missouri: Missouri Botanical Garden Press, 1035–1104.

Von Stosch, Kristina. 2014. *Indígenas y campesinos en Alto Beni. Diferentes visiones en torno a la tierra, territorio y recursos naturales*. La Paz: TIERRA.

| | |
|--|--|
| | |
|--|--|

El 2x4 del tango en Bolivia (1900-1952)

Walter Sánchez Canedo¹

Introducción

No soy experto, ni mucho menos, en el tango. Es más, tengo la certeza que muchos de los lectores conocen más sobre el tango que yo. No obstante, me he animado a escribir unas líneas sobre el tango en Bolivia impulsado por varios motivos. El primero fue la oportunidad para desenterrar viejos discos de carbón (de 78 r.p.m.) comprados hace muchos años en los anticuarios de Cochabamba y apreciar los tangos (nacionales y argentinos) que escuchaban y componían los jóvenes músicos (hombres y mujeres) de la primera mitad del siglo XX en Bolivia. El segundo, buscar partituras y fotografías de compositores de tangos bolivianos ya que conocía de su existencia, aunque mis conocimientos llegaban a aquel clásico tango “Illimani” en la voz de doña Gladys Moreno. En esta aventura, llegué a elaborar un catálogo bastante simple de unos 15 tangos compuestos por músicos bolivianos y a tener en mis manos siete partituras proporcionadas por un gran amigo: el maestro Waldo García. El último, volver a revisar antiguos “cuadernos de campo” que contenían notas levantadas en la hemeroteca de Cochabamba, ubicar recortes de periódicos —como aquel en el que aparece la biografía del maestro Néstor Portocarrero hecha por Guillermo Calvo Ayaviri (1995)— y a (re)encontrarme gratamente con un folleto —el único que trata sobre el tango en Bolivia— que contiene tres bellos artículos escritos por Hernando Sanabria Fernández (“El tango en Bolivia”) y por Jorge Ovando Sanz (“Arqueología del tango” y “Gardel en Cochabamba”, un folleto que pertenece a la serie Colección de *Folletos Bolivianos* N° 17, del periódico *Hoy* (La Paz, 1983).

Con estos antecedentes y toda la información hallada, el artículo aborda: 1. El proceso de llegada y consolidación del tango en Bolivia 2. El papel de la industria cultural en la afirmación del gusto por el tango y 3. La producción nacional.

La llegada del tango a Bolivia

Una pregunta que todos se hacen y que es la idea directriz para este artículo: ¿Cuándo llega el tango a Bolivia? No tengo datos certeros. Me apoyo en Jorge Ovando Sanz (1983) quien señala que el tango arriba posiblemente en forma de partituras o rollos perforados para pianola a fines del siglo XIX, aunque no fuera popularizado sino hasta años más tarde.

Cito a este escritor: “Los primeros tangos llegaron a Bolivia en los trágicos años de la Revolución Federal, de la Guerra del Acre y del Tratado de Paz con Chile... ‘El cebollero’ de L. Negrón,² es seguramente la primera pieza de este género que cruzó el frío altiplano. Estaba ilustrado con un vendedor de cebollas, muy chulo, cortejando a una cocinera” (1983:11).

Según Hernando Sanabria (1983), quien se asume como un “melómano poco exigente”, el primer tango “venido desde sus rioplatenses lares de origen” fue “El choclo”, de Ángel Villoldo. Destaca un dato importante: “Como que, puesto en boga en Buenos Aires hacia 1903, solo empezó a bullir por acá diez años después... —es decir hacia 1913— (y) fue Cochabamba la primera ciudad que le recibió y dio acogida” (1983: 3).

Yo, a fin de meter mi cuchara en esta discusión, hice el seguimiento de los programas de las retretas de la banda de Celadores del año 1907 y publicados cada semana en el periódico *El Heraldo*, editado en la ciudad de Cochabamba. Los ritmos y los géneros musicales encontrados dan una idea de qué géneros ejecutaba esta banda en la retreta semanal y cuáles eran los gustos musicales de la gente de esta ciudad.

Según se observa en la tabla, nada de tango en el espacio público.

No es sino hasta la segunda mitad de la década de 1920 cuando el tango penetra con vigor en las ciudades y su ritmo comienza a marcar el gusto musical de los jóvenes. Es el momento en el cual aparecen también jóvenes músicos bolivianos, quienes inician tímidamente a componer tangos con "gusto local". No hay que olvidar, en esta línea, que es en Bolivia donde muchos tangos adoptan un apellido y pasan a denominarse tangos "incaicos" o "bolivianos".

Estos pocos datos sobre los gustos musica-

Tabla 1. Géneros musicales en los programas publicados por *El Heraldo*, Cochabamba, 1907

| Género musical | Nº de veces en programa |
|-----------------------------|-------------------------|
| Vals | 35 |
| Pasodoble | 33 |
| Marcha | 29 |
| Fragmento escogido de ópera | 27 |
| Fantasia | 6 |
| Mazurca | 6 |
| Polka | 5 |
| Chotís (schotis) | 4 |
| Habanera | 4 |
| Polka militar | 3 |
| Galopa | 3 |
| Cuadrilla (de lanceros) | 2 |
| Bolero | 2 |
| Himno | 1 |
| Zarzuela | 1 |

les urbanos muestran que, hasta los primeros años de la década de 1920, existe: 1) un fuerte apego urbano hacia la música europea 2) una ausencia de música indígena y mestizo-chola local y 3) un ingreso tímido del tango.

El tufillo sonoro decimonónico no terminaba de retirarse del aire aunque ya se sentían las brisas de las nuevas sonoridades que llegarían principalmente con la industria cultural. La segunda mitad de la década de 1920 marca la presencia real del tango en Bolivia



¹ Docente del Programa de Licenciatura en Música, Universidad Mayor de San Simón
Email: walteryambae@hotmail.com

Fig. 1. Victrola con manija, en el sobre de un disco de 78 r.p.m.



² Con letra de Ángel Villoldo, músico y poeta (16.2.1861-14.10.1919).



Fig 2. Disco de carbón de 78 r.p.m.

a partir de dos hechos: 1) la consolidación de la industria cultural y musical y, con ella, una presencia masiva del tango por varios medios de comunicación, principalmente a través del cine y de la radio y, 2) la producción compositiva local.

El cine

El papel de la industria cultural en la consolidación y la fiebre del tango

La llegada del cine sonoro en la década de 1930 significó, al igual que en otras zonas de América, el contacto visual y auditivo directo con la música y los bailes populares internacionales de moda, pudiendo la gente apreciar a artistas, cantantes, bailarines y músicos del momento. De hecho, el cinematógrafo será el medio destacado para la popularización e irradiación de ritmos de “moda” internacionales.

La aparición de las salas cinematográficas coincide con un rápido proceso de modernización y urbanización de las ciudades, posguerra del Chaco. En efecto, si en las primeras décadas del siglo XX el Teatro Achá era la única sala donde esporádicamente funcionaba el cinematógrafo, para fines de la década de 1930 eran, junto al cine Ritz, las dos salas donde se proyectaban películas. En mayo de 1939 inaugura sus instalaciones el cine Rex, “en cuya construcción se gastan más de 800 mil bolivianos”. Tenía 600 butacas en “luneta” y una capacidad similar de personas en la “poderosa galería”. Se hallaba implementada con modernos equipos de proyección

Fig. 3. Siluetas de parejas bailando tango aparecidas en publicidades de radios y discos de 78 r.p.m.



marca Klang-Film —de “último modelo”— y con un sistema de audio de la mejor calidad para el momento (*El Imparcial*, 24.5.1939). La fiebre del cine hace que apenas cuatro meses después de esta apertura se inaugure otro cine: Roxy —aunque formalmente inicia sus proyecciones recién en enero de 1940— en un edificio moderno y construido expresamente para tal fin. Hasta 1945, las salas de cine-teatro llegaban a seis, con la apertura de dos más: Bustillo y Aguirre.

El gran consumo de películas genera una nueva dinámica cultural dentro de la gente urbana al abrir una amplia ventana a la cultura y a la música popular internacional. Arraigado rápidamente dentro de los nuevos hábitos recreativos de todos los estratos sociales de la ciudad, la gente asiste masivamente a las proyecciones de cine. En este contexto, hay que destacar la llegada de películas argentinas con un fuerte impacto en las prácticas culturales locales pero, además, en la popularización del tango dentro de la cultura urbana de la ciudad.

Tabla 2. Crecimiento de salas cinematográficas en la ciudad de Cochabamba

| Años | Nº de salas |
|------|-------------|
| 1925 | 1 |
| 1938 | 2 |
| 1939 | 4 |
| 1945 | 6 |
| 1952 | 6 |

De hecho, si hasta la década de 1930 el tango es un ritmo que no pasa de los ámbitos privados de la élite, con el cine penetrará a todos los estratos sociales, no solo como música, sino como baile.

Es con Carlos Gardel, cantando en una pantalla grande del cine, que emerge el *boom* del tango. Tanto así, que cines en los cuales se presentan películas del “zorzal criollo”, quedaban abarrotados de gente jóvenes de la élite como de las clases populares. Es Jorge Ovando Sanz (1983: 15-16) quien describe un importante “homenaje” que los jóvenes cochabambinos recién retornados del Chaco, le rinden a Gardel. Este homenaje tiene lugar “durante muchos días” en la sala oscura del cine-teatro Rex. Cuenta que la noche del estreno de una de sus películas, hallándose colmado el Cine “Rex” de soldados y oficiales evacuados de la guerra, de cholos artesanos y de

caballeros “de sociedad”:

Gardel, sentado junto a una mesa y frente a una botella de vino, empezó a cantar: *Si los pastos conversaran, esta pampa le diría/ de qué modo la quería, con qué fiebre la adoré./ Cuantas veces de rodillas, tembloroso yo me he hincado/ bajo el árbol deshojado donde un día la besé.* Se notaba cierta agitación en el público... mientras la voz pastosa de Gardel remataba su canción con un gesto melodramático: *¡Fuerza canejol/ sufra y no lllore/ que un hombre macho/ no debe llorar.* Como impulsado por un resorte misterioso los hombres se levantaron prorrumpiendo en aplausos cerrados que culminaron en una ovación, mientras algunos gritaban: ¡Bravo! ¡Otro! ¡Otro!... Carlitos Gardel siguió inmutable... cosa que le pareció inadmisiblemente al público cochabambino. Algunos “evacuados” que se hallaban aplaudiendo giraron... y con los brazos extendidos dirigiéndose a la caseta de proyección gritaban desahogados: Dale vuelta a la máquina, desgraciado... Los exaltados espectadores pudieron gozar a continuación, una vez más, de las amarguras del tango “Tomo y obligo”.

A pesar de la evidente confabulación Argentina contra Bolivia (país que había incluso llegado a contrabandear gasolina boliviana para ser vendida al ejército paraguayo), para entonces, el “zorzal criollo” no solo había conquistado el gusto musical de los jóvenes, sino que tenía ganado un lugar en la vida de toda una generación; más aún, lograba romper el reducido círculo de consumo solo entre la alta sociedad.

La radio

Otro vehículo de popularización del tango es la radio. Implementada para contrarrestar la propaganda argentina y paraguaya durante la guerra, la aparición de radio *Illimani* (CP 4-CP 5) puede considerarse un hito no solo para el consumo de música nacional e internacional, sino en la formación de una nueva conciencia urbana vinculada a lo “popular” boliviano, en la medida que la radio comienza a canalizar músicas de

diversas zonas culturales del país.

A pesar de su rápida aceptación, la implementación de radioemisoras es lenta debido principalmente a problemas técnicos y a la falta de aparatos de recepción. En efecto, durante los primeros años de la década de 1930, los radio-receptores son tan escasos y caros, que solo eran accesibles a las élites adineradas —hacia 1934, en la ciudad de La Paz, la compañía Radio Boliviana tenía un salón de ventas pero con precios bastante altos—. Según Quintana (1918-19), en 1933 los radio-receptores existentes en Bolivia llegan apenas a los 10.000, de los cuales, 3.500 a 4.000 (35-40 %) pertenecían a La Paz y el resto se repartían en todo el país. Este acceso limitado es tan importante que hacia 1952 radio “Rural”, de Santa Cruz, sigue transmitiendo sus emisiones mediante un parlante ubicado en la Plaza Central (*Libro de Oro*).

El boom radiofónico llega a Cochabamba con una serie de vaivenes. La primera radio local fue, al parecer, *Tunari*, aunque a los pocos meses, hacia 1939, deja de emitir debido al poco apoyo ciudadano y del comercio local. Este ensayo, no obstante, tiene una virtud pedagógica que es cosechada por radio *Central* (CP-28) que, luego de haber cumplido con los trámites legales, comienza a emitir desde julio de ese año con “modernos equipos RCA Víctor, modelo 1938”. Al contrario de lo esperado, su aparición es recibida con efusividad pues resulta imprescindible para el nuevo “ritmo de la vida moderna que va llegando también poco a poco a la ciudad”. Radio *Central* Cochabamba iniciaba su transmisión en dos horarios: a las 11 a.m. y a las 20 p.m. Fuera de sus programaciones musicales, tenía un “amplio informativo extranjero, nacional y local” y que era exclusividad del matutino local *El Imparcial*. Integrada con rapidez a la comunidad y a la vida de los jóvenes, comienza a ser utilizada por varios sectores de artistas con “audiencias” en las que se presentan orquestas, conjuntos y bandas “en vivo”.

El 17 de febrero de 1940 nace radio *Rural* (CP 45) tal vez la más importante emisora en Cochabamba y que junto a radio *El Mundo* y radio *Popular* de Víctor Veltzé —que clausuraría sus emisiones en 1953—, constituyen el conjunto de emisoras de la ciudad. Radio *Popular* (CP 44) inaugura sus emisiones con una programación impactante, el 19 de marzo de 1940. El progra-



Fig. 4. Publicidad de radios Philco (1935).



Fig. 5. Gladys Moreno



Fig. 6. Maestro Rigoberto Sainz.

Fig. 7. Facsímil del tango “Cielo paceño”, de Néstor Portocarrero (Rotsen).

ma anuncia la actuación de la Orquesta de Walter González, la Orquesta Filarmónica “Cochabamba” y la Orquesta de la Escuela de Música “Man Céspedes”. Constituida en los próximos años en una de las “más avanzadas” del país por la potencia de sus equipos — hacia 1950 era reconocida como “una de las pocas emisoras nacionales que se escucha con claridad en todos los puestos de la República” llegando sus emisiones hasta Tarija—. Habiendo tenido problemas para implementar una “orquesta de planta”, recurre al disco de 78 r.p.m. A pesar de no tener una programación establecida, el tango (entre los que se incluyen tangos “incaicos” y “andinos” bolivianos) será una constante junto a otros ritmos populares de moda como el fox trot, el camel, el shimmy y la maxixa. Es importante destacar que la incipiente

de los canales mercantiles de comercialización de la industria fonográfica internacional durante la década de 1930 y 1940 hace posible en las radios la aparición de “orquestas de planta” (lo que le supone mantener un personal de músicos profesionales estable) especialmente creadas para la difusión musical. Así, por ejemplo, radio Illimani cuenta con la “Orquesta Illimani” —bajo la dirección del maestro paceño Manuel Sagárnaga— para sus transmisiones “en vivo”.

Los “programas especiales” de las radios son buenos indicadores para comprender el tipo de emisión y de consumo musical así como para apreciar, en el tema que nos ocupa, la presencia del tango a nivel local. Un programa de la “audición” ofrecida por



³ Radio *Central* se integró muy rápidamente a la cotidianidad de la ciudad de Cochabamba y comenzó a cubrir eventos sociales y a transmitir actos culturales. Incluso durante algunas fiestas populares perifoneaba música “de moda” hacia la calle para que la gente bailara. No pudiendo ser sostenida, fue vendida a la Prefectura y posteriormente pasó a propiedad de la Universidad Mayor de San Simón. Luego de unos cinco años de funcionamiento, desapareció del éter. Su frecuencia, CP-28, volvió a reaparecer en la década de 1950 con el nombre de Radio *Cochabamba*.

el “Conjunto Orquestal de la Escuela de Aviación”, la noche del 22 de julio de 1939, muestra el gusto musical de esa época:

Tabla 3. Programa de audición “Conjunto Orquestal de la Escuela de Aviación”

| Título | Género |
|------------------|--------|
| “La payanca” | Tango |
| “El adiós” | Tango |
| “Tu olvido” | Vals |
| “Vieja amiga” | Tango |
| “Noche de ronda” | Vals |
| “Marcha final” | Marcha |

No queda duda que para entonces el tango se hallaba ya en su apogeo. Temas como “Chorra”, “Tango porteño”, “La cumparsita”, “Tomo y obligo”, “Tus violetas” o “Reina maleva”, marcan la presencia de este ritmo popular internacional de la generación del Chaco y que solo era equiparada con géneros populares nacionales como la cueca o el bolero de caballería.

Toda esta fiebre lleva a Alberto Ascarrunz (pionero de la radio-difusión en Bolivia) a crear, en la década de 1940, en la ciudad de La Paz, el primer programa dedicado especialmente al tango y al que llama: La Fiesta del Tango -emitido por la onda corta de radio El Cóndor. Posteriormente varias emisoras siguen su ejemplo (Beltrán Salomón 1967). De ahí en más, aparecerán otros programas tangueros.

Esta creciente presencia de radioemisoras es paralela a la constante oferta de radioreceptores por casas comerciales especializadas y que ofrecían facilidades para su adquisición. La prensa escrita muestra una amplia oferta publicitaria de radios de marcas europeas y norteamericanas: General Electric, Bruno Broeckner, RCA Victor, Philco, Pilot, Lux, Telefunken.⁴ A toda esta oferta se añade el ofrecimiento de fonógrafos, gramófonos, victrolas (tanto manuales como a corriente eléctrica) y una gran gama de discos de carbón de 78 r.p.m.

Fonógrafo, victrolas y el disco de carbón de 78 r.p.m.

Toda esta presencia marca cambios en los paisajes sonoros urbanos de Bolivia. En la ciudad de Cochabamba, muchos locales públicos incorporan fonógrafos como un dispositivo cultural para llamar la atención de sus clientes en el que el tango pasa a formar parte de la sonósfera de la ciudad. La descripción de Jorge Ovando Sanz da una idea clara de estas nuevas sonoridades populares urbanas:

En la postguerra del Chaco empezamos a darnos cuenta de que la contienda bélica no fue tanto con el Paraguay cuanto con la Argentina, pero lo tangos de Carlitos Gardel conquistaron nuestros corazones sensibles. La hermosa vitrola de la pastelería “Suiza”, en la esquina noreste de la plaza 14 de Septiembre tocaba todas las tardes “Mano a Mano”, “Volver”, “Por una cabeza”, “Mi Buenos Aires querido”. En la calle General Achá otros gramófonos dejaban oír la voz del Zorzal Criollo, tan diferente a los berridos en inglés que hoy monopolizan el dial de las emisoras locales (1983a: 16).

Esta presencia acústica es motivo de estupor. “Nadie sabe en qué consiste, ni de qué truco se trata. El ruido sale y persiste, como agonía de gata. Parece cosa de chiste, que focos de hoja de lata, y una cajita tan triste, nos den a diario la lata”, escribía un cronista del periódico *El Imparcial*.

Fruto de todo este proceso asociado a la potente presencia de la industria musical, emerge la industria fonográfica boliviana aunque tardíamente. Y será Industria Méndez (“El Alma de Bolivia en su música”), la pionera en la producción discográfica, la que aparezca en 1949.⁵ Esta aparición tardía no es un estorbo para que músicos bolivianos realicen ediciones con música popular en el extranjero. En efecto, hacia principios de la década de 1920, ya circulan discos del sello *Columbia Phonograph Company, Inc.* con himnos, marchas e incluso música po-

⁴ En 1939, el almacén RCA Victor de S. Lutsch ofrecía por la compra de un receptor el obsequio de un tocadiscos (*pick-up*), “para reproducir por medio de la radio, la música grabada en discos” (*El Imparcial*, 16.6.1939).

Fig. 8. Salón de baile de tango en Cochabamba. c. 1940. Foto: Archivo Walter Sánchez C.



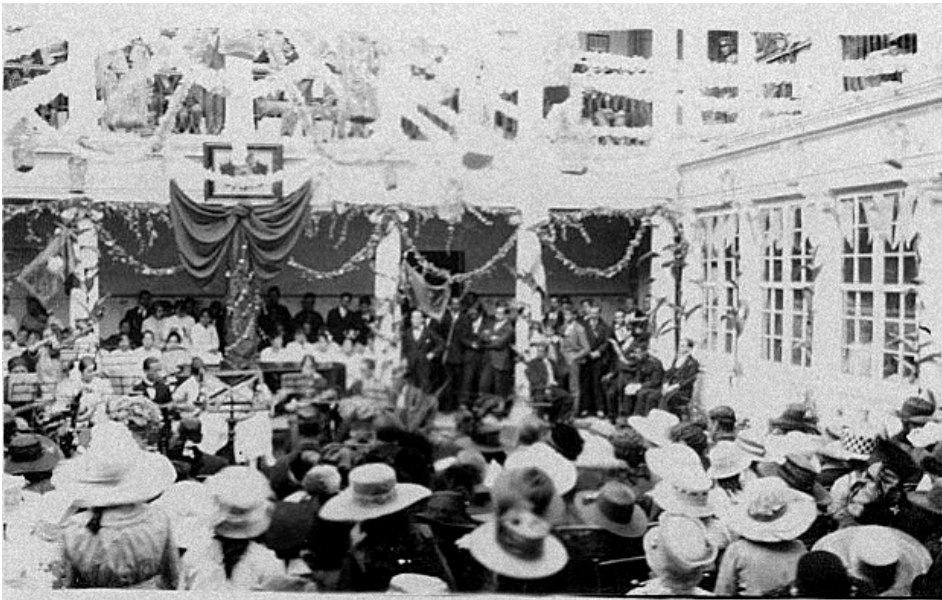


Fig. 9. Evento con orquesta de tango durante una celebración.

pular ejecutada por las llamadas “orquestas típicas bolivianas” o aquellas nombradas “estudiantinas”. Incluso compositores locales como Adrián Patiño C. o Daniel Albornoz, graban tempranamente su música en discos “duros” bajo sellos extranjeros (RCA Víctor) y muchos otros compositores siguen su ejemplo.

No es casual en este contexto que Néstor Portocarrero, el más importante compositor de tangos de Bolivia, grabe en la década de 1930 el tango “Illimani” y, en 1940, el tango “Cielo paceño”, este último grabado por la Orquesta Típica Víctor —junto a un vals suyo llamado “Íntima”—, con la voz del argentino Carlos Lafuente y publicado por la RCA Víctor Argentina (38954-11.4.1940).

Hay que destacar que para la década de 1940, la oferta discográfica es importante. “El sonido de su Amo” (RCA Víctor), DECCA Records Inc. Odeón de la Argentina, Brunswick radio Corp. (Estados Unidos), e incluso algunas pequeñas como ARA Inc. y SEECO ya tenían presencia en el mercado local del disco, con ritmos populares foráneos.

La creación local del tango

Toda esta nueva vorágine, asociada a la industria cultural y al tango, hace que los jóvenes músicos bolivianos, prendidos de su ritmo, sus letras y el baile, comiencen a componer tangos. Según Hernando Sanabria Fernández, “cronológica y cualitativamente” el primer tango compuesto en estos lares es “Rayito de luna”, del chuquisaque-

ño Germán Orozco cuya partitura es editada por la editorial Ricordi de Buenos Aires, en 1926, repitiendo esta experiencia con otro tango llamado “Sueño de novia”, del cual no sabemos si fue publicado o circuló manuscrito. Es, no obstante, la segunda mitad de la década de 1930 cuando la influencia del 2x4 es tan fuerte que se inicia su creación local.

Jenny Cárdenas, quien ha trabajado sobre la música popular durante el período de la guerra del Chaco, destaca que entre 1932 a 1934 la revista *La Semana Gráfica* publica 48 partituras para piano de compositores locales, de las cuales ocho son tangos y una de ellas es un tango “incaico” (1997: 259-262), lo cual es otra evidencia de cómo el tango estaba ya entre el público y de la presencia de la industria periodística en su difusión. Entre estos tangos destaca las partituras de Julio Martínez Arteaga (La Paz, 6.2.1917-?), compositor popular, con estudios musicales en la Argentina y el Perú y autor de *Muchachos al Chaco* (Nº 16. 11.2.1933). Este tango en ritmo 2x4 está dedicado al Comandante de la 7ª Compañía del Destacamento 100, Subteniente Alcides Salinas.

Otros compositores son D. Teodoro Rodríguez, quien publica cuatro tangos: “Ensueño” (Nº 23. 1.4.1933), “Tu recuerdo” (Nº 26, 22.4.1933), “Chaqueño viejo” (Nº 70. 3.3.1934) y “A ti” (Nº 33. 10.6.1933). Además de ser compositor de otros dos tangos: “Renunciación” y “Por tu culpa”. El cochabambino y director de banda Rigoberto Sainz compone Gaby (Nº 36. 1.7.1933), dedicado a su esposa, así como “Pahuichi o vivienda del soldado” (Nº 36. 8.7.1933). El maestro Belisario Zárate publica “Renovación” (Nº 63, 6.1.1934), tango dedicado a Nicasio Cardoso y a su esposa, siendo estrenado con gran éxito por Mercedes Dávalos en radio Illimani. Dedicado a los “Amigos de la Ciudad”, también publica otro tango titulado “Feria de La Paz” (autor en música y letra y editado por la Editorial Musical Víctor de Loayza)⁶ y ejecutado con gran éxito por la orquesta de Casino de la Feria. Pertenece también a este autor el “tango patriótico boliviano” titulado “El conscripto”, compuesto durante la guerra del Chaco y publicado por Litografía López (La Paz).

Aunque no se tienen datos de la fecha de su composición, por estos años sale a la luz “Lloroncito”, de Delmira Berdecio, la única mujer compositora de tangos en Bolivia, por lo menos hasta donde yo conozco. Jorge Lemai-

⁵ Ese año marca la aparición, en la ciudad de La Paz, de la “Fábrica de Discos Méndez” (propietarios: Alberto y Gastón Méndez), la pionera en la industria fonográfica boliviana. Aunque un año antes el sello Columbia CBS había lanzado al mercado el LP (*Long Play*) de 33 1/3 r.p.m. y larga duración, que admitía hasta 20 o 25 minutos por cara de música, la empresa Méndez comenzó la grabación y edición de discos duros de 78 r.p.m. —aunque a la larga tuvo que cambiar el formato hacia el EP con 45 r.p.m.—.

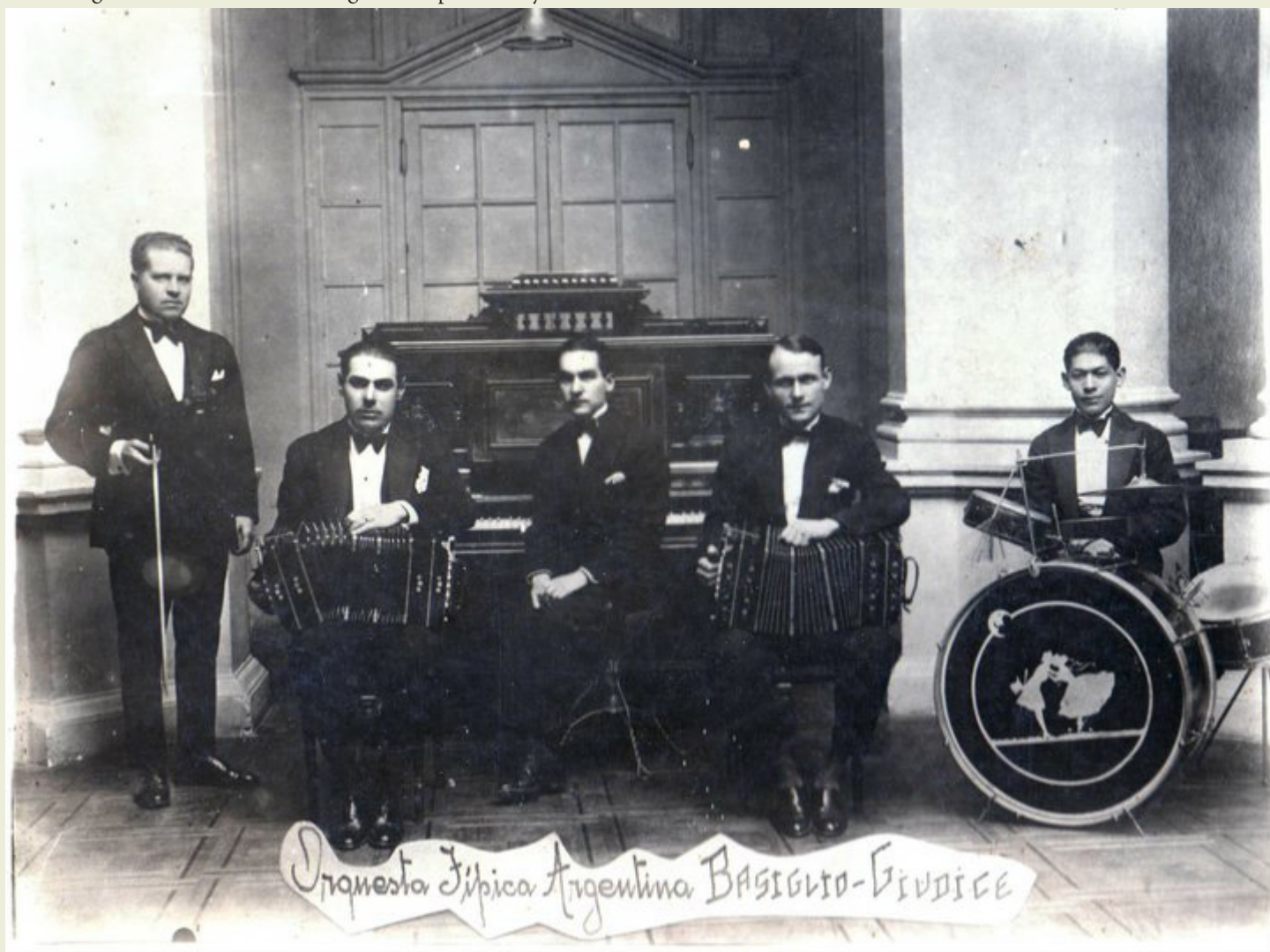
tre compone el tango “Inquietud”, además de otro llamado “Anochecer”. Donato Concha, militar y alegrador de retretas, compone “Adriana”. Otro sucrense, Miguel Gómez, crea el tango “Alma sucrense”. El oriente se presentará con el tango de Susano Azogue Rivero “Tierra cruceña” (Sanabria 1983).

En la ciudad de La Paz destaca la presencia de Néstor Portocarrero Vargas (26.2.1906-3.11.1948). Compositor, pianista y baterista. Formado en la Escuela Militar de Música de La Paz, atraído por el ritmo del tango, se traslada muy joven a la Argentina donde se integra como baterista a la Orquesta *Chardi*. Retorna a Bolivia en 1925 para las celebraciones del Primer Centenario de la República, realizando varias presentaciones con orquestas de gran prestigio, como la Orquesta Oficial de Centenario. En la década de 1930 se halla como baterista de la famosa Orquesta *Basiglio-Giudice*, actuando en el Club de la Unión, el Hotel Colón y en el teatro “3 de Febrero” de las ciudades de Potosí y Sucre (Calvo Ayaviri 1995). Movilizado a la guerra del Chaco como integrante

del regimiento Bolívar 2^{do} de Artillería, compone en las calientes arenas del Chaco el tango “Illimani”.

A su retorno, este tango alcanza rápidamente una gran popularidad —siendo muy pronto interpretado por una gran cantidad de orquestas—, convirtiéndose en poco tiempo en un segundo himno de la ciudad de La Paz, tanto así que su letra será grabada en piedra y puesta en un lugar de privilegio en la plazuela del Montículo de esta ciudad (en el barrio de Sopocachi). No tiene la misma suerte otro tango suyo llamado “Cochabamba”, dedicado a esta ciudad. Además de estos dos tangos, Portocarrero compone, cerca de media docena de tangos entre los que destaca “Cielo paceño” (letra y música), estrenado en radio por la cantante Nelly Sánchez y “por la orquesta del autor”, con partitura editada por la Editorial Musical Víctor de Loayza. Otros tangos de Portocarrero son: “El rosal”, “Madrecita” (tango-canción), “Canillita” y, “Aquella milonguita,” tango netamente paceño cuya letra habla “de una moza de

Fig. 10. Orquesta Típica Argentina Basiglio-Giudice. Violín, José Basiglio; bandoneón, Humberto Tallo; percusión, Néstor Portocarrero; piano, José Lo Giudice. También formaron parte de la orquesta los bandoneonistas José Cirdi y Santiago Massoia.



Chijini a quien ‘Berrequines’ de la época llevan a la vida liviana y hacen de ella una milonguita, como la de Delfino y Linning, que pasea en la calle Comercio con un gil de chaleco blanco” (Hernández 1983: 10).⁷

Toda esta gran producción es apenas una pequeña muestra del desate de la fiebre tanguera durante la década de 1930, profundizada durante la década de 1940, para desembocar en la próxima década en una suerte de verdadera “tangolatría”. Para la década de 1950, el tango tiene presencia no solo en las radios; se lo compra en discos y, principalmente, se lo baila en todas las fiestas sociales. Es también el momento en el que orquestas argentinas llegan para tocar en teatros y amenizar las fiestas en las principales ciudades, tanto populares como las

⁶ Esta editorial e imprenta se hallaba ubicada en la Calle Jenaro Sanjinés N° 441, La Paz, Bolivia.

⁷ “Mi único cariño”, “Qué fea es la noche”.

Fig. 11. Facsímil del tango “Carnaval paceño”, de Alejandro Buló Imaz y Osvaldo D’Amore.



frecuentadas por la élite adinerada.

La banda, tan reacia a ejecutar tangos en las primeras década del siglo XX, para la segunda mitad de la década de 1930 ya incluye, como número central, varios tangos tanto argentinos como de compositores bolivianos. Tal hecho puede apreciarse en 1936 con el anuncio de la presencia del maestro Rigoberto Sainz, director de la banda música del regimiento “Cochabamba 20 de Caballería” —según anuncia la prensa de la época—, con dos audiciones de obras suyas (a ser ejecutadas en la Plaza 14 de Septiembre) y señaladas por la prensa como “un selecto repertorio de música nacional, inspiradas en la línea de fuego”. El programa es representativo de los gustos de la gente y de la propuesta de este compositor:

Tabla 4. “Audiciones” realizadas por la banda del Maestro Rigoberto Sainz

| Horas 11 a.m. | |
|-------------------------|------------------|
| “Primera División” | Marcha |
| “Jorge Rolando” | Fox trot |
| “Judith” | Vals |
| “Ibibobo” | Tango |
| “Delirio” | --- |
| “Moscoiniypi Taricuyqui | Fox trot |
| “Murmulllos del Bosque” | vals |
| “Gaby” | tango |
| “Ingrata” | maxixa |
| “Sendas de Gloria” | marcha final |
| Horas 20 p.m. | |
| “C.I.C.E.” | Marcha |
| “Cañada Chile” | Fox trot |
| A Orillas del Pilcomayo | Vals |
| “Chaqueñita” | Tango |
| “Amor Indio” | Fantasia Incaica |
| “Lema Boliviano” | Fox trot |
| “Pienso en mi Hogar” | Vals |
| “Sangre y Fuego” | Tango |
| “Rolito” | Maxixa |
| “Primera División” | Marcha |

Fuente: “Álbum Rigoberto Paredes”. Archivo privado Walter Sánchez C.

La década de 1950 llega marcada por la potente presencia del tango pero también del inicio de su declinación. La década de 1960 esta presencia es apenas audible. La industria cultural, ahora asociada al EP y al LP, dará paso a nuevos ritmos internacionales en los que los ritmos “tropicales” y el rock comenzarán a tener preeminencia. Son otros tiempos y otros jóvenes.

Conclusión

Una historia del tango en Bolivia, como parte importante de la historia de la música popular en las ciudades, está aún por

inscribirse. No obstante, estas pocas líneas delimitan su importancia dentro de la música popular en las ciudades de Bolivia. En todo este proceso se ha destacado el papel de la industria cultural como creadora de nuevas sonoridades asociadas a la música popular urbana, principalmente internacional. El cine, la radio, el disco de carbón, emergen no solo como canalizadores de una nueva cultura musical, sino que son los que dan paso a la aparición de un campo de trabajo para los músicos profesionales (en las “orquestas de planta” de las radios y en los “boliches”) y a la emergencia creativa de compositores académicos ahora asociados a la tangelatría. Para la juventud, un nuevo ritmo que, asociado a una música, letra y baile “licencioso”, que les permite escapar de toda la carga moralista y católica dominante hasta la segunda década del siglo XX. Con el tango emerge, además, la imagen (nueva) de la “milonguita” y de “ese gil antipático”; ambos asociados a la bohemia, al contacto de los cuerpos durante el baile y a los amores amparados en la “luna suburbana”.

Referencias

Cárdenas V., Jenny. 1997. “La música criollo-mestiza de Bolivia.” *DATA. Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos: Música en la Colonia y en la República*, 249-278.

Calvo Ayaviri, Guillermo. 1995. “Illimani, el tango inspirado en las trincheras del Chaco”. *Los Tiempos* (Cochabamba), 16.7.1995, C4.

Sanabria Fernández, Hernando. 1983. “El tango en Bolivia”. *Colección de Folletos Bolivianos de Hoy*, N° 17, La Paz: 3-10.

Ovando Sanz, Jorge A. 1983. “Arqueología del tango”. *Colección de Folletos Bolivianos de Hoy*, N° 17, La Paz: 11- 13.

———. 1983a. “Gardel en Cochabamba”. *Colección de Folletos Bolivianos de Hoy*, N° 17, La Paz: 14-16.

The image shows a facsimile of a musical score for a tango. At the top center is a large, stylized question mark. Below it, the word "TANGO" is written in a bold, serif font. Underneath, the text "Cochabamba Bolivia." is on the left and "Música de Hugo Moreno y T." is on the right. The score itself consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings, typical of a piano accompaniment for a tango.

Fig. 11. Facsímil del tango “Interrogación”, de Hugo Moreno y Taillac.

Análisis musical de la estructura de la cueca “La Cárdenas” de Willy Claire

Omar Mario Onofre Hurtado¹

Introducción



¹ Estudiante del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad Mayor de San Simón. E-mail: omarionof@live.com

La cueca tiene orígenes controversiales. Hay tres teorías con respaldo documental poco comprobable: una afirma que tiene un origen español;² otra, origen africano,³ y, por último, según otra es producto del colonialismo.⁴ ¿Cuál es el origen territorial de la cueca? Está en América del Sur, como patrimonio de varios países y sus pobladores;⁵ ellos le han dado vida y vigencia. No cabe duda que la cueca ha adquirido un sentido internacional; se la interpreta en muchos países de Latinoamérica, principalmente Chile, Argentina, Perú y Bolivia (EDUCA 2016).

En Bolivia existen variedades regionales de cueca: la cochabambina, de carácter popular; la paceña y orureña, con un tono melancólico; la potosina, que combina partes tristes y alegres; la chapaca, la chaqueña (esta última destaca por su gallardía) y, finalmente, la chuquisaqueña, con una rítmica *valseada*, que es la que más preserva sus rasgos coloniales.

Las letras de la cueca le han cantado al amor y al tiempo, acompañadas de piano, charango, guitarra, quenenas, zampoñas y percusión.

Con el nacimiento de la República de Bolivia (1825) se inicia la búsqueda de una identidad artística; con ello se inicia el surgimiento de la primera música nacional desde fines del siglo XIX. Así, emergen los primeros compositores, de los cuales Siméon Roncal será un precursor notable en la cueca, al utilizar herramientas occidentales en la técnica del piano y en la teoría armónica tonal para desarrollar *música boliviana* que proviene del acervo musical popular.

En consonancia con esta línea de música académica con identidad nacional, surgen en la primera y, principalmente, en la segunda mitad del siglo XX, nuevas genera-

ciones de compositores que se van formando a partir del trabajo del educador musical Alberto Villalpando. Entre ellos: Cergio Prudencio, Nicolás Suárez, Franz Terceros, Freddy Terrazas, Agustín Fernández, Willy Posada y otros que fueron egresando del Taller de Música de la Universidad Católica Boliviana de La Paz a finales de los años setenta. Entre otros, Gerardo Yáñez, Edgar Alandía y Jorge Ibáñez concluyen sus estudios fuera de Bolivia y radican actualmente en Alemania, Italia y Estados Unidos (Villalpando 2007).

La necesidad de reflejar una identidad acústica en la música académica boliviana impulsa a principios de los años ochenta la creación de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, como parte del Taller de Música de la Universidad Mayor



² Por la semejanza con la jota, de origen aragonés (Claire 2005).

³ Señalada en varios textos, así como en el libro de Willy Claire, *Matrimonio y cueca en el valle de Punata* y en “La cueca o el desafío bailado” de Walter Sanchez C.

⁴ Se cree que es un producto del colonialismo porque en realidad perdió su verdadera esencia de zamacueca (Claire 2005).

⁵ La cueca tiene un origen latinoamericano, porque el verdadero sentido a este género se dio en países como Bolivia, Chile y Perú.

de San Andrés, en La Paz. Esta orquesta, conformada por instrumentos aerófonos y percusión andina, será dirigida por el compositor Cergio Prudencio.

En esta década surge una nueva generación de compositores dentro y fuera de Bolivia. Javier Parrado, Juan Siles Hoyos y Julio Cabezas terminan sus estudios en el Conservatorio de Nacional de Música con el maestro Villalpando. Roberto Williams, Gastón Arce Sejas y Oldrich Halas vuelven al país desde Argentina y Alemania. Otros compositores vinculados a la música popular y a la primera Orquesta de Instrumentos Nativos son Óscar García, César Junaro y Javier Tapia (Villalpando 2007).

Fig. 1. Willy Claire en el Teatro Achá de la ciudad de Cochabamba.



La tendencia de academizar la música boliviana, esa que llamamos "folklore" y que llevamos en nuestra sensibilidad, en nuestros huesos, tuvo como principales precursores a Marvin Sandi, Florencio Pozadas y Alberto Villalpando. Los dos primeros murieron prematuramente, en 1968 y 1969, respectivamente. Todo el trabajo lo fue sembrando el maestro Villalpando, en una tarea de crear y de academizar la música, con identidad y la vez con elevado nivel académico (Rosso 2010).

El contexto social de la época es importante para la comprensión de las obras. En este sentido, hay que destacar que en los años setenta se dio la fiebre de las peñas folklóricas (Iglesias 2014), momento en el que llegaron ritmos globales y, con ellos, ideas nuevas, mayores posibilidades estéticas, nuevos caminos que influyeron en la interpretación musical de la cueca.

Fiel a su tiempo, Willy Claire explora todos estos nuevos caminos, todas estas posibilidades mediante su "sensibilidad"⁶ hasta lograr dar, en la primera década del presente siglo, un toque académico a la cueca, una fusión moderna y sofisticada muy propia del autor, pero sin perder su esencia tradicional, que se hace audible de manera contemporánea. Más que incidir en su característica bailable con acompañamiento de palmadas, Claire logra hacer de la cueca más apreciable instrumentalmente, con sus arpegios limpios y minimalistas que invitan a escuchar, a bailar y agitar pañuelos mentalmente; a pasearse imaginariamente por el valle cochabambino u otras ciudades.

Se ha podido comprobar que existen pocos trabajos realizados respecto del estudio musical de la cueca boliviana. Destacan *Matrimonio y cueca en el valle de Punata*, de Willy Claire, *Espanholismo e indigenismo nas cuecas e kaluyos do compositor boliviano Simeón Roncal*, de T. R. Gó-

⁶ Término usado por Willy Claire al señalar que aprendió guitarra empíricamente.



Fig. 2. Willy Claire en ocasión de la filmación de un documental sobre su obra.

mez, así como artículos cortos referidos a la cueca. De igual forma existe insuficiente estudio sobre el análisis musical de la cueca boliviana.

Además, circulan ideas que señalan que no es “productivo” o “enriquecedor” hacer un análisis académico sobre el folklore boliviano, comparado con el alto nivel académico de la música europea, puesto se piensan que su estructura es simple. No hemos estudiado su estructura musical; existe un vacío, falencias a estudiar, ya que apenas se ha iniciado su estudio académico (Cf. Gómez 2005).

La pregunta que guía este artículo puede ser planteada de la siguiente forma: ¿Es viable hacer un análisis musical académico mediante los modelos formal y morfosintáctico de la estructura de la

cueca “La Cárdenas”, de Willy Claire? El objetivo general será analizar la estructura musical de la cueca “La Cárdenas” mediante los modelos de análisis estructural formal y morfosintáctico. Entre los objetivos específicos están describir el estilo de “La Cárdenas”, el contexto histórico de la obra y del compositor; identificar la tonalidad, las cadencias, ritmo y métrica, la melodía, la armonía y los ornamentos; describir la estructura formal, morfosintáctica, las cadencias, la densidad; comparar su estructura musical con la estructura musical de la cueca tradicional y definir el estilo de la obra y del compositor.

Los motivos para estudiar toda esa complejidad son beneficiar a los futuros estudiantes de la música hacia la revisión bibliográfica y compositiva boliviana. Asimismo, demostrar que una pieza musical boliviana para guitarra sola tiene el mismo “valor” que una obra de compositores occidentales como Ludwig van Beethoven o Mauro Giuliani. Finalmente, incentivar a realizar trabajos y análisis musicales del acervo nacional, haciendo de la música boliviana parte del estudio académico musical global. En ese sentido, el artículo pretende ser un avance en el conocimiento de la música académica nacional.

Para tal efecto, la metodología se centra en un enfoque de análisis cualitativo, ya que indaga acerca de cada uno de los elementos de la cueca “La Cárdenas”, describiendo más sus cualidades y funciones específicas, dándole un valor menos tangible y más analítico.

Esta obra fue creada en 1987 y dedicada a la cantautora Jenny Cárdenas, compañera de arte y escenario del autor. La obra se inscribe en los intentos del compositor de modernizar y academizar un género musical boliviano por excelencia: la cueca.

En el espíritu de aportar en este camino de nuevas posibilidades de academizar la cueca, de seguir elevándola en un estatus más alto en la música, en este artículo se abordan tres puntos: primero, mostrar el contexto histórico de la obra y del compositor. Aquí describimos la etapa a la que pertenece la cueca “La Cárdenas”, en su contexto histórico. Segundo, se hace un análisis estructural de la obra. Por último, se sacan conclusiones que permiten reflejar el nivel e importancia de la cueca en la música académica boliviana.

Contexto histórico de la obra y del compositor

Para entender el espíritu de la cueca “La Cárdenas”, es necesario entender el contexto social e histórico de su creación. Respecto de la obra, su compositor señala: “el año de creación de la cueca ‘La Cárdenas’ fue 1987. Es un tema dedicado a la artista Jenny Cárdenas, por los años compartidos como compañeros de arte y por la afinidad musical... con la cueca boliviana” (Entrevista con Willy Claire, noviembre de 2016).

Las obras no salen a la luz por el azar. Siempre están condicionadas (no determinadas) por el contexto social e histórico del momento. Por tanto, para entender el espíritu de la obra es necesario aterrizar en el periodo en el que esta obra se compuso. En tal sentido, analizaremos ese periodo de la historia llamada por Carlos D. Mesa (1999) como “Los caminos de la democracia”. El 10 de octubre de 1982 se inaugura una nueva etapa en Bolivia, la etapa de la democracia. Al inicio de ese período, el país atravesó un período de crisis político-económica. Vivía la séptima hiperinflación más alta de la historia mundial (Mesa 1999). Según datos del INE y del Banco Central de Bolivia, la inflación del año 1982 era del 123%; en 1983, del 276%; en 1984, del 1.282 %, y, en 1985 del 8.767%. Con esos pocos datos podemos entender la situación en que vivía el país; huelgas de hambre, secuestro del presidente Siles en 1984, intentos de golpe de Estado por un grupo de militares, policías y civiles. En 1985 destaca la toma de la sede de gobierno por 12.000 mineros paralizando la ciudad por más de una semana. Este hecho dio lugar al acortamiento del mandato pre-

sidencial y el llamado a elecciones. El 14 de julio de 1985 se llevaron a cabo nuevas elecciones. Aunque el ganador en votación fue Hugo Banzer Suárez (ADN, con 28,57 %) y el segundo Víctor Paz Estenssoro (MNR, con 26,42 %), el parlamento eligió a Paz Estenssoro, quien inauguró un nuevo modelo económico (el neoliberalismo), con el decreto 21060, logrando un equilibrio macroeconómico. A pesar de estas acciones, la caída del precio del estaño provocó el cierre de las principales minas estatales y, con ello, el mayor despido de trabajadores de la historia, con la llamada “relocalización” (Mesa 1999: 695-704).

En cuanto al contexto musical, la cueca “La Cárdenas” puede ser ubicada como perteneciente a la música contemporánea de Bolivia. En esta propuesta, pueden plantearse dos vertientes: por un lado, la música contemporánea de la élite y, por otra, la música contemporánea, que representa una identidad de los sectores populares.

En esta coyuntura, Willy Claire crea “La Cárdenas”. Podemos precisar que todo este contexto permitió al autor expresar en su obra unidad, amistad y alegría. Si bien está dedicada a una artista, no cabe duda que la obra exterioriza la búsqueda de alivio, paz, fuerza y unidad, ya que por esos años el país intentaba salir de una crisis profunda y vivía la “relocalización” de miles de mineros. Asimismo, ya había bastante recorrido para llevar la música popular a un sitio elevado.

Ahora pasemos a entender la historia del autor, su biografía propiamente dicha. Encontrar una biografía detallada de Willy

Fig. 3. Presentación en el Teatro Municipal de La Paz.





Fig. 4. Willy Claure en ocasión de la filmación de un documental sobre su obra.

Claure es complicado puesto que pocos han escrito sobre su vida. No obstante, encontramos en su página web personal (<http://willyclaure.com>) una biografía. Para mayor riqueza, introducimos un texto se describe su trayectoria:

Descubrió la música a partir de su propia sensibilidad. Surge en Bolivia, cargado de un vasto potencial musical intuitivo. En 1979, inició su extensa trayectoria como artista, sembrando sus obras desde el ámbito tradicional-popular hasta los espacios contemporáneos. Lleva consigo su bandera musical: “la Cueca Boliviana”, el genuino y fundamental medio de su inspiración y su expresión.

Willy, da inicio a una nueva forma de interpretación de la cueca boliviana, (la misma que tradicionalmente es un ritmoailable de pareja) llevándola por una dirección personal, no tradicional, basada fundamentalmente en la melodía.

Willy, no es cultor tan solo de la cueca “tradicional boliviana”; con el paso de los años fue buscando el embellecimiento y evolución de esta expresión cultural, hasta emparentarla con las más grandes composiciones contemporáneas latinoamericanas.

Su libro de partituras *30 piezas bolivianas para guitarra*, es punto de partida en las grandes escuelas musicales de Bolivia y sus obras, son piezas obligatorias en

diversos concursos de guitarra, constituyendo así un valioso aporte al patrimonio musical del país.

Su libro de partituras para ensamble de guitarras *Música boliviana para cuarteto de guitarras* es un destacado aporte al repertorio guitarrístico académico, con composiciones propias y muchos arreglos de alto nivel de otros compositores nacionales. De hecho, Willy Claure tiene una gran producción en cuanto a composiciones propias y arreglos para guitarra. Este culto hacia la cueca hace que, por ejemplo:

Por iniciativa suya, el 30 de noviembre de 2015 fue(ra) promulgada la Ley Nacional 764 que declara a la “Cueca Boliviana, Patrimonio Cultural e Inmaterial del Estado Plurinacional de Bolivia” que a su vez instituye anualmente al primer domingo de octubre como “El Día de la Cueca Boliviana” (<http://willyclaure.com/biografia.php>).

Dueño de un virtuosismo natural y privilegiado, el guitarrista Willy Claure ha dedicado gran parte de su carrera musical a reivindicar la cueca. Se dice a sí mismo ser un “cuequista a tiempo completo”, explorando y descubriendo las múltiples posibilidades interpretativas que ofrece este género musical. Por eso se suele asociar su nombre a las cuecas estrictamente instrumentales, compuestas para guitarra y acompañadas por cuerdas, vientos u otros instrumentos.

En febrero de 2011 incursiona en el canto. En palabras del mismo autor “el hecho de cantar en mi nueva producción surgió luego de un replanteamiento de mi carrera, no soy parte de la corriente de artistas que hacen música festiva o alegórica, de ahí que esta palabra tenga un fondo de mensaje para la reflexión” (Espinoza 2011).

Actualmente, realiza conciertos como solista o acompañado de músicos de alto nivel y también junto a la Orquesta Sinfónica Nacional de Bolivia. Este talentoso exponente de la guitarra latinoamericana, despliega su arte en diferentes escenarios del mundo, dejando su valioso legado al paso de su andar (<http://willyclaure.com/biografia.php>).

Luego de revisar el contexto histórico y la biografía del autor, queda claro por qué, en su expresión musical, se sugiere paz, unidad, alegría, fuerza y libertad ya que el autor es consecuencia de su contexto histórico y social pero también reflexivo sobre la música nacional y especialmente sobre la cueca.

Análisis estructural de la obra

Este estudio se enfoca en dos tipos de análisis centrales en el análisis de la música. El primero es el *estructural-formal*. Esta clase de estudio pone énfasis en la relevancia de las principales partes de una pieza musical, las frases, los períodos. En sí, apunta a descifrar el esquema o sistema lógico que está incluido en la manera de componer del autor. El método que se usará se basa en el *Tratado de la forma musical* de Clemens Kühn (2003).

El segundo modelo es el *morfosintáctico*. Este tipo de análisis consiste en el abordaje de cada elemento musical de una obra. Mediante este enfoque se encuentran los principales elementos musicales tales como la tonalidad, la cadencia, el ritmo, el metro, la densidad, el registro, timbre, dinámica y textura. Se articula en el libro *Análisis Musical*, de Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal (2004).

Haciendo una primera entrada, podemos señalar que la cueca “La Cárdenas” está compuesta en forma de danza-canción. En esta obra el compositor utiliza la estructura tradicional de la cueca: introducción, tema, repetición de tema, quimba y jaleo. Los músicos y folkloristas utilizan estos términos para hablar de éste género musical.

Tabla 1. Estructura tradicional de la cueca

| INTRODUCCIÓN | TEMA “A” | QUIMBA “B” | JALEO “A” |
|--------------|-------------|-------------|-------------|
| 16 compases | 12 compases | 12 compases | 12 compases |

Tonalidad

Característica de la cueca estudiada es que se trata de una obra tonal. Su armonía es tradicional. Está escrita en La menor, aunque en varios segmentos se maneja en armonía modal.

Utiliza el II grado como dominante del relativo mayor:

Ritmo y métrica

Esta cueca está escrita entre dos métricas primordiales que dan la sensación de estar simultáneamente entre binario y ternario; por una relación compleja entre métrica y ritmo, es frecuente la hemiola. La hemiola es la agrupación de tres o más notas de igual valor donde se forman síncopas externas e internas desplazando el acento del compás y dando una sensación de cambio de métrica. Por ejemplo, la línea melódica del siguiente fragmento está en una métrica de dos tiempos de subdivisión ternaria; en cambio la voz del bajo se encuentra en una métrica de tres tiempos:

Cadencia auténtica imperfecta

Estos elementos formales ofrecen puntos de reposo de importancia cuando se llega a ejecutar. La obra tiene un comienzo anacrúsico con una nota repetida de Mi dominante (V de la tonalidad).

Su registro en toda la cueca es la siguiente:

Densidad

La manera como el compositor trabaja la densidad es bastante clara, ya que se notan los planos de la melodía en la voz superior, la armonía en las voces intermedias y la línea del bajo:

Ornamentos

El compositor utiliza ornamentos de manera frecuente; son parte de su propio estilo. Son un claro ejemplo de la influencia que este compositor tiene de la música popular. Notas de paso y bordaduras se encuentran repetidas veces en el transcurso de toda la pieza.

Para el abordaje de los siguientes ejemplos tómesese en cuenta las siguientes abreviaturas: N.P.: Notas de paso; Ap.: Apoyatura; D.B.: Doble bordadura; B.: Bordadura; Mord.: Mor-dente.

Ejemplo 1

3 8

Ejemplo 2

9 8

Ejemplo 3

12 8

Ejemplo 4

15 8

Ejemplo 5

24 8

Conclusiones

Con todos los ejemplos analizados, podemos señalar que es posible realizar un análisis complejo de una obra musical del repertorio de la música popular boliviana en el que actualmente se da un alto nivel académico y un grado de complejidad elevado. En el caso concreto de la cueca analizada, el compositor, aunque “empírico”, demuestra un alto nivel guitarrístico y complejidad en su composición.

El análisis realizado muestra que mantiene la estructura tradicional de la cueca haciéndola distinta al ser elaborada para guitarra instrumental y no así asociada al canto. Es por eso que invita a escuchar sin acompañar con el agitar de pañuelos y al acostumbrado grito de: “la segundita”; más aún, incita a acompañarla con el imaginario personal.

Se ha descrito el contexto histórico de la obra y del compositor, asumiendo la sentencia de que somos consecuencia de nuestro tiempo y nuestro contexto o, como señala José Ortega y Gasset: “yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo”. Si hubiésemos nacido en otra época o en cualquier otro país o en cualquier otra familia, hoy seríamos personas bastante diferentes de las que somos en realidad. Así, vemos que Willy Claire es fiel a su tiempo y ha buscado con la guitarra, mediante la cueca cochabambina, innovar, brillar, diferenciarse con su toque minimalista más audible que bailable por el hecho de ser instrumental. Así es reflejado el estilo de la obra, de finos armónicos y melodías trabajadas.

Se ha podido identificar y describir claramente la tonalidad, lo ritmo-métrico, las cadencias, la densidad y los ornamentos de la cueca “La Cárdenas”. Es una obra tonal en La menor, funcionando en dos métricas: binaria y ternaria. Tiene una cadencia perfecta e imperfecta con una densidad clara. Los ornamentos son la característica del compositor.

Willy Claire se suscribe al género musical cueca. Bajo esta aclaración, el compositor se sitúa en el subgénero cueca cochabambina.

Fiel a su búsqueda por posicionar a la cueca en un estatus de alto nivel y comparable con las grandes obras musicales europeas y americanas, Claire adopta un estilo contemporáneo, logrando en su expresión musical, música audible, escuchable, apreciable. ¶

Referencias

Claire, Willy. 2005. *Matrimonio y cueca en el valle de Punata*. Santa Cruz de la Sierra: El País.

EDUCA. s.f. “Origen de la cueca”. <http://www.educa.com.bo/folklore/origen-de-la-cueca>. Recuperado el 27.11.2016.

Espinoza, Santiago. 2011. “Willy Claire, ‘cuequista’ a tiempo completo”. *Opinión*, 20.2.2011.

Estado Plurinacional de Bolivia-Asamblea Legislativa Plurinacional. 2015. Ley de 30 de noviembre N° 764. <http://www.lexivox.org/norms/BO-L-N764.xhtml>.

Gómez, Thelma R. 2005. “Espanholismo e indigenismo nas cuecas e kaluyos do compositor boliviano Simeón Roncal (1870-1953)”. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande Do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. Tesis de maestría.

Iglesias, Fadrique. 2014. “La cueca fusión de Willy Claire”. *Oh! Los Tiempos*, 3.8.2014.

Kühn, Clemens. 2003. *Tratado de la forma musical*. Cornellà del Llobregat: Idea Books.

Lorenzo de Reizábal, Margarita; Arantza Lorenzo de Reizábal. 2004. *Análisis Musical*. Barcelona: Boileau.

Mesa, José de; Teresa Gisbert; Carlos Mesa. 1999 (1982-1997). *Historia de Bolivia*. La Paz: Gisbert y Compañía (3ra edición actualizada).

Rosso, Carlos. 2010. “Panorama de la música en Bolivia. Una primera aproximación”. *Ciencia y Cultura*, 24, 153-173. http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232010000100010

Sánchez, Walter. 2016. “La cueca o el desafío bailado”. *Cocha-Banner*. Recuperado del autor de manera impresa.

Villalpando, Alberto. 2007. “Una reseña sobre la música contemporánea boliviana”. *Nuestra América*, 3, 163-173. <http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2422/1/nuestraamerica3.pdf>

Documentos



El bolero

El terremoto de Sipe Sipe

Mario Estenssoro¹

Dentro de las manifestaciones del arte criollo boliviano existe una forma musical denominada bolero, cuyo origen, que sepamos, no ha sido debidamente establecido hasta ahora. Los escasos estudios de investigación musicológica entre nosotros no han permitido tampoco ahondar en los antecedentes, influencias y modificaciones referentes a otros tipos de composición que integran el vasto acervo del arte popular nacional, tan rico en sus diversas expresiones pero que, como todo fenómeno del acontecer social, está asimismo sujeto a los más diversos cambios, transformaciones y hasta su desaparición.

El bolero boliviano, conocido unas veces como bolero de caballería y otras como bolero religioso, no guarda ninguna relación formal ni expresiva con el que podría ser su antecesor histórico: el bolero español, que hace su aparición como baile, también en compás ternario, interpretado por su creador el bailarín Sebastián Cerezo, en Madrid, el año 1870. Con acompañamiento típico de castañuelas, tamboril y guitarra, anima una danza muy rítmica en la que los brazos tienen gran importancia de expresión corporal. Esta imagen de la danza española no parece, pues, constituir, un antecedente inspirador del bolero boliviano, cuya manifestación anímica se sitúa más bien en las antípodas expresivas de la danza hispana. Nuestro bolero tampoco obedece a las necesidades de acompañar el baile, concretándose a servir una necesidad puramente instrumental. También se encuentra la forma de bolero en la música popular centroamericana, tanto en Cuba como en Puerto Rico y en República Dominicana, con estructura binaria de 2/4, para ser cantado como para su incitación a la danza. El bolero español, a su vez, ha dado lugar a composiciones de música elaborada con los boleros de Chopin, para piano, y el muy conocido de Ravel, escrito en versión orquestal para servir de fondo a un ballet.

La expresión más popularizada del tipo del bolero nacional está representada sin duda por la composición El terremoto de Sipe Sipe de Daniel Albornoz, autor asimismo de otras obras de carácter popular, quien, al parecer, según datos recogidos por Jorge E. Meza en un artículo referente al hecho luctuoso ocurrido en Sipe Sipe el 23 de julio de 1909, se habría encontrado entonces en dicho lugar y, por tanto, se habría asimismo sentido profundamente impresionado por la tragedia causada por el violento sismo. El artículo de Meza aporta algunos otros pocos datos acerca de Albornoz, como el haber tenido a mano copia de otra obra del músico, una Marcha Fúnebre en memoria de un amigo, lo que llevaría a suponer una aptitud o preferencia del compositor para traducir estados de ánimo tristes o dolorosos. Se ha dicho a menudo que en nuestra música criolla y nativa prevalece el



¹ Publicado en *Cuaderno 2*, Notas sobre la Historia de Sipe Sipe (Rafael Peredo). Cochabamba: Taller Gráfico Portales, 1982.



Fig. 1. Tapa del disco E.P. de 33 r.p.m. (c. 1965).

sentido trágico o, cuando menos, melancólico del vivir, producto ante todo de las profundas influencias telúricas. Sin embargo, cabe introducir un elemento de juicio acerca de este asunto relacionándolo con las escalas o modos pentatónicas sobre las que se basa la práctica musical nativa. Para el oído occidental acostumbrado a su escala diatónica, que, subdividida da doce tonos, la percepción de toda música limitada a solo cinco sonidos produce generalmente una sensación de tristeza y de melancolía. Pero para el nativo no ocurre siempre tal cosa, pues sabemos que también es capaz de percibir la alegría incitado asimismo en la danza por determinadas melodías provenientes de puras combinaciones pentatónicas. De todos modos, es evidente que muchas de las composiciones bolivianas producto del encuentro entre las culturas nativa y española están fuertemente impregnadas por una al parecer incurable tristeza que, como en nuestro bolero, adquiere señaladas características del sentimiento doloroso y trágico de la vida.

Respecto del bolero escrito por Albornoz, se hace evidente que este género se prestaba para recordar un hecho trágico. Si los antecedentes del bolero boliviano no hubiesen registrado composiciones de carácter patético o cuando menos melancólico, Albornoz no habría escrito el bolero como una manera musical de recordar la tragedia producida por el terremoto. Sin embargo, y a pesar del título, el bolero en cuestión no pertenece tampoco al género de música considerada como descriptiva, pues no se encuentra en ella ninguna imagen que pudiera representar el impacto terrible de un terremoto a través de la música programática. Al contrario, toda ella se desenvuelve en un tiempo pausado, al modo plañidero de una marcha fúnebre (sin embargo su compás es de 3 a 4) y, aunque asimismo escribiera cuatro variantes o cuatro "partes" del bolero, la composición no traduce sino un intenso sentimiento de pesar.

El autor, en nota dirigida en 1934 al historiador don José Macedonio Urquidí en su condición de Presidente de la Junta Municipal de Sipe Sipe, manifiesta sus sentimientos de la siguiente manera que transcribimos textualmente:

El recuerdo de mis impresiones por ese pueblo legendario que sobrellevó las consecuencias de un fenómeno (sísmico), hace un cuarto de siglo, me obliga a dirigirme a esa H. Junta Municipal que U. dignamente preside; insinuando quiera aceptar el trabajo de un modesto artista nacional que se permite enviarle un ejemplar del bolero titulado "El terremoto de Sipe Sipe".



Fig. 2. Retrato de Daniel Albornoz. (c. 1900).

Más adelante añade:

conmovido hondamente por tan inesperado acontecimiento, puse atención al trabajo de la música, para dejar entre la escala del pentagrama, las notas que permitieran comprender la angustia y el dolor causó el fenómeno entre los moradores de ese histórico lugar.

Los boleros tuvieron en Bolivia gran resonancia popular especialmente a través de su ejecución en bandas de música de



Fig. 3. Mario Estenssoro y Jorge Soruco I. en una recepción. (c. 1970).

caballería del Ejército. Al parecer, la tradición del bolero ha quedado más bien a su ejecución como bolero religioso, parte importante del repertorio de música criolla de los maestros de capilla, invaluable conservadores de una auténtica tradición popular. Dentro de este género tan singular en las manifestaciones de la música nacional, el bolero El terremoto de Sipe Sipe de Daniel Albornoz adquiere un valor representativo de primer orden que, junto con otros como el bolero La despedida de Tarija de Saturnino Ríos, deben ser conservados como testimonios de la rica trama del alma popular de Bolivia. ■



Música folklórica boliviana

Julia Elena Fortún¹

Clasificación de cancioneros

La variedad de nuestra música folklórica impone su clasificación de acuerdo a caracteres formales resultantes de un análisis detenido de sus elementos constitutivos. Es decir que debe primar el criterio musicológico sobre otros conceptos que ilógicamente se han venido utilizando hasta el presente. Tal es por ejemplo el criterio lingüístico (música aymara, música quechua) o el geopolítico (música altiplánica, música boliviana, música peruana). El referido análisis de las melodías en cuestión, recogidas en el campo o en trabajo de gabinete, permite su agrupación en unidades mayores llamadas *cancioneros*.

Nuestros cancioneros folklóricos tienen diferentes puntos de partida en su dinámica de folklorización:

- Los de ascendencia netamente indígena.
- Los que son fruto de la transculturación europea.
- Los transplantados de España a América casi sin ninguna modificación sustancial.

Los primeros son explotados en gran escala por las parcialidades nativas del Perú y Bolivia, cuyo *filum* cultural si bien posee infinidad de incrustaciones de influencia occidental, sobre todo en lo estatal, mantienen sin embargo un margen crecido de elementos de sus primitivos acervos, propias de las culturas cordilleranas precolombinas. Esta tradicional conservación de su patrimonio les permite mantener una connotada independencia de rango cultural con relación a los urbanos. Es verdad que estos cancioneros solo excepcionalmente mantienen su primitiva pureza, mas la fuerte personalidad e los elementos nativos impera siempre y facilita la catalogación de origen.

¹ Nace en Sucre (1928) y fallece en La Paz (2016). Doctorado en Historia Primitiva (Universidad Central de Madrid, 1952), Curso Internacional de Especialización en Antropología (Universidad Menéndez y Pelayo, Santander, España, 1953), Curso de Folklore Musical (Conservatorio Real de Madrid, 1953), Licenciatura en Antropología (Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, 1950), Curso Internacional de Especialización en Etnomúsica (Instituto "Bernandino Rivadavia", Bs. As, 1950), Curso Internacional de Enseñanza y Pedagogía Musical (Santiago de Chile, 1948), Composición Musical con los maestros Joaquín Rodrigo y Conrado del Campo (España) y Emilio Hochmann (Sucre), 1952-1946.

² Artículo publicado en: *Cultura Boliviana*. 1968. La Paz: IBEAS. 169-156. En su transcripción, se ha mantenido la redacción y la notación de las palabras indígenas. Se modificaron únicamente los títulos y subtítulos, que en el original aparecen todos en mayúsculas, y los errores tipográficos más evidentes. Un artículo con una título similar fue publicado en 1961, en *The International Folk Music*, Londres.

Los *cancioneros híbridos*, producto de la transculturación y los de transplante directo, son usufrutuados en los ambientes criollos tanto urbanos como rurales.

Cancioneros del área andina.- a) De ascendencia indígena

Con el objeto de proporcionar a Uds. una visión conjunta del panorama musical folklórico, de ascendencia indígena en el área andina, trataré de fisonomizar particularmente cada uno de los principales cancioneros que intervienen en el concierto cordillerano.



I. Cancionero tritónico

Comprende el Departamento de Tarija y la Provincia Sud Chichas del Departamento de Potosí. Este cancionero se prolonga en las provincias noroccidentales de la Argentina y sin puente de continuidad aparece en el Perú central, en especial en la Provincia de Jauja.

Una base tonal de tres notas sirve de armazón a este cancionero. Coinciden esta notas con el acorde perfecto mayor europeo, pero

Fig. 1. Músicos “chapacos” con instrumentos musicales de Tarija: Caña, caja, erke y violín. Foto: Walter Sánchez C.



no responden a un sistema especulativo determinado como para ser considerado sistema musical; tal vez esté en conexión con los instrumentos musicales que en la citada área sirven para el cultivo de este cancionero. Me refiero a las *cañas* –gigantescas trompas traveseras- y a los *erkes* o *pututos*, que por simple presión del aire dan los sonidos alícuotas, que son base de este cancionero.

Sobre todo en la población rural de Tarija ha llegado a adquirir una marcada personalidad basada en los giros melódicos de exteriorización y en el típico matiz del portamento arrastrado. Las especialidades, inflexiones de la voz o ligados de una nota a otra constituyen el carácter más peculiar de este cancionero, que da a las diversas especies del mismo la impresión de lamentos o quejas aun cuando el texto que acompaña sea de naturaleza festiva. La lentitud en la interpretación es otra particularidad remarcable.

El análisis rítmico del mismo no es preciso ni responde a pies regulares. Parece que en épocas anteriores era completamente libre. Inclusive en la actualidad va en muchas oportunidades sujeto a la libre medida de la improvisación, tan común en los famosos contrapuntos tarijeños o duelos de cantores. Sin embargo, es preciso indicar que el cancionero tritónico demuestra preferencia por los pies binarios a los que se amolda perfectamente el octosílabo español, adoptado recientemente, y por el monótono acompañamiento de la caja o tambor.

Instrumentos.- Si bien es el orden vocal el principal medio de exteriorización de este cancionero, ya se indicó la circunstancia de ir pareja con el empleo de ciertos aerófonos productores también de la mencionada tritonía primaria. Son estos los siguientes; en primer lugar la llamada *caña*, mide de ordinario tres metros de largo y se fabrica de una caña calada en estado de madurez a la que se adosa una cola seca de res. El instrumento consta de cuatro partes: pabellón, cuerpo y embocadura.

Otros instrumentos muy ligados al cancionero tritónico son los conocidos en la región de la meseta Perú-boliviana con el nombre de *pututu* y en la zona de los valles tarijeños con el de *erke*. Estos, sin embargo, son nombres relativamente modernos, ya que, sobre todo en la zona boliviana, coinciden con la evolución del instrumento primitivo de una concha de caracol marino a la actual cornamenta de vacuno que hacen las veces de pabellón.

En efecto, aunque parezca paradójico, las melodías tritónicas que los indios quecha sobre todo, interpretan con el *erke*, tristes y lúgubres para el oído occidentalizado, son para ellos alegres melodías de carnaval.



Fig. 2. Músico "chapaco" ejecutante de la caña.
Foto: Walter Sánchez C.

En la región altiplánica en cambio se le da al *pututu* una función diversa a la meramente recreativa, ya que su penetrante sonido es utilizado para congregarse a las comunidades, muchas veces con fines belicosos o generalmente por asuntos de ayllu. El *pututu* pertenece a la categoría de las trompetas, primitivamente era una caracola de mar; en el Perú actual y en la zona de Charazani nuestra aún subsiste esta forma.

El *erke*, de acuerdo a la clasificación de Schaffener, es un aerófono de tubo, con

lengüeta batiente simple, este rústico clarinete consta de una caña angosta portadora de la lengüeta, y que ajusta en un cuerno de vacuno de cabrío que hace las veces de pabellón.

II. Otros cancioneros

Antes de ingresar al estudio de la pentatonía, que es el gran sistema musical de la región andina, debo indicar que, coexistiendo con ella, se encuentran otras débiles capas de otros cancioneros, tales por ejemplo el *bitónico* y el *tetratónico*. Del primero ha efectuado interesantísimas recolecciones el musicólogo peruano Caballero Farfán en el Norte Argentino y en toda el área peruana, sobre todo en los departamentos de Apurímac y Cuzco.

En cuanto al cancionero tetratónico, tuve la gratísima sorpresa al encontrar una enorme vitalidad de este cancionero, no como manifestaciones esporádicas, sino como organicidad constituida, en las provincias de Aroma, Pacajes y Los Andes. En efecto, los conjuntos nativos "Chajés de Colquechaca, Putusi de Paasa, Sicus de Karwisa y Wititis de San Martín de Ikiaka", casi con exclusividad interpretan música tetratónica.

Pero aún fue más completa la impresión de este hallazgo, al comprobar que la expresión vocal de estas zonas aymaras es cultivada paralelamente a la expresión instrumental —en este aspecto estoy en disidencia con algunos investigadores que sostienen que el *aymara no canta*— y que peculiar, a la vez primitiva y profunda forma de externación vocal tienen estos indígenas; en su mayor parte, simples modulaciones de voz con inflexiones glissadas de octava. Pero, lo más notable de este ámbito, es la conexión de voces en forma de libre canon; que yo sepa, esta es la

primera vez que se encuentra una expresión de tal naturaleza entre los aborígenes de América.

En cuanto al aspecto rítmico de estos cancioneros, participan, hasta donde he podido apreciar, de las mismas características que en este orden tiene el sistema pentatónico.

Sin embargo como aún no se han realizado trabajos de campo en estas zonas es probable que el filón recientemente descubierto, nos conduzca a un verdadero tesoro en el orden musical americano.

III. Cancionero Pentatónico

Generalidades.— Último y magnífico espécimen de los estratos andinos indígenas es lo que la musicología moderna designa con el nombre de pentatónico incaico.

Tal apelativo se debe a la principal característica tonal de este estrato y al haber sido la expresión artística mayor del Gran Imperio de los Incas, que representa en el ámbito cultural andino, la más notable civilización de América. Aparece el incanato en el horizonte etnológico hacia el año 1.100 con un poderoso arrastre fusionador.

Con un criterio de carácter unitario, logra imponer "una voluntad política, un orden social y económico, una lengua y una religión" a los pueblos de las más variadas razas, lenguas y culturas, hasta llegar a constituir una de las organizaciones más notables de la humanidad entera.

Junto con la expansión política va aparejada una expansión cultural, por lo tanto la música, la pentatónica de los Incas, una de sus más bellas y elevadas adquisiciones, se difunde en todo el área de sus dominios, de tal manera que en la actualidad cubre casi por completo las arcaicas expresiones musicales de más antiguas civilizaciones.

Aquí cabe una pregunta, ¿fue producto de su primitiva civilización esta peculiar música pentatónica o adoptó y difundió luego la de algún otro pueblo andino reducida a su poder? No se debe olvidar que este método fue muy empleado por los Incas en diversos órdenes. Ante la imposibilidad de dar una respuesta concreta sólo resta observar que en el actual complejo cordillerano, tanto urus, chipayas como aymaras y quechuas, pueden hablar con igual derecho de propiedad de la música pentatónica.

Características.— Esta música, que como maravillosa expresión del espíritu incaico ha llegado hasta nuestros días, utiliza para su desarrollo exclusivamente cinco grados. La existencia de iguales escalas en algunos viejos estratos europeos y africanos, y sobre todo en los pueblos asiáticos viene a corroborar la tesis de precolombinos arribos humanos por las costas del Pacífico.

El cancionero pentatónico es un verdadero sistema tonal, esclarecido por Helmholtz en 1908, en el campo teórico, y en América Hispánica intuido por Garcilazo de la Vega hacia 1600 y en entrevista por Federico Lacroix en 1843. Más fructíferos fueron

los intentos de estudio y descripción de los peruanos José Castro (1897), Leandro Alviña (1908), Daniel Alomía Robles (1910) y de Albert Friedenthal (1911). Pero en realidad, se debe a los esposos D'Harcourt (1920-1925) la visión exacta del sistema incaico y de los modos que lo caracterizan. En la actualidad, el estudio científico más completo del problema pentatónico americano, que abarca tanto el aspecto histórico como el teórico y formal, ha sido realizado por Carlos Vega.

Como quiera que un análisis detallado de la teoría y práctica de este cancionero exigiría varios capítulos de detenido estudio, baste aquí indicar sus principales características:

- 1.- Escala pentatónica con cinco modos. Un modo sobre la base tonal de cada nota, dos mayores, dos menores, uno neutro.
- 2.- Tendencia general de su melodía a marchar del agudo al grave.
- 3.- Empleo de pies binarios únicamente.
- 4.- Conclusión exclusiva de la tónica.
- 5.- Rica y variada combinación de las frases en períodos regulares e irregulares.

Con la anotación de los puntos de los puntos anteriores se ve que el cancionero incaico pertenece al gran ciclo mensural, es decir al ciclo que conoce las escalas fijas y los períodos regulares. Con todo, extraña que los Incas, que en este aspecto llegaron a tan alto grado de perfección, desconocieran las pequeñas formas de composición, pues en este orden se limitan a encadenar, sin interrupción período, indefinidamente.

Por esta circunstancia, los muchos nombres con que los indígenas

Fig. 3. Tambor. Foto: Walter Sánchez C.



Fig. 4. Tambor. Foto: Walter Sánchez C.

bautizan sus especies, no definen la estructura musical de las mismas, sino que se refiere a la danza, la pantomima, los ejecutantes, los instrumentos, la zona geográfica de donde proceden, etc. Y si alguna diferencia se puede indicar ésta se refiere más bien el carácter lento o movido de sus ritmos. Alrededor de esta diversión se agrupan los diversos nombres que designan trozos de igual naturaleza musical, A la primera categoría pertenecen, por ejemplo, los "Yaravíes" y a la segunda los "Wayños", con sus numerosos sinónimos: "Kaluyo", "pasacalle", "Wachitorito", "mecapaqueña", "sorateña", "carnavalito", etc., etc., que musicalmente son una misma cosa.

Instrumentos.- El acompañamiento de la expresión melódica pura, se realiza mediante membranófonos o más raramente idiófonos. Entre estos últimos, los que son de procedencia prehispánica, son sin duda los cascabeles que usan aún los bailarines indígenas ("Chunchus del Departamento de La Paz"). Tal lo demuestra el P. Cobo al citar que "los Incas los usaban antiguamente de ciertas cáscaras de frisoles grandes y de colores que hay en las provincias de los Andes, llamábanse estos cascabeles "Zacapa"". Aparte de estos sonajeros de sacudimiento según la clasificación de Izikowitz que es la que utilizó en este trabajo —otros como los de entrechoque llamados "tijeras", usados por los "danzantes", bailarines solistas de la Provincia Omasuyos, si bien son conceptuados de procedencia hispánica, están en la actualidad adscritos al cancionero indígena pentatónico.

Membranófonos.- Son los instrumentos básicos del acompañamiento de la música pentatónica en el área andina. Excepcionales son los casos en que los conjuntos nativos, cultores de esta música, no lleven el consabido tambor, bombo o caja.

Actualmente, desde el punto de vista morfológico, las siguientes variedades de membranófonos se pueden observar en el área andina:

- a) Los grandes tambores tubulares (en los que el cuerpo es más largo que el diámetro del parche).
- b) Los grandes tambores de caja (en los que el cuerpo es más corto que el diámetro del parche).
- c) Los tambores de marco (en los que la caja es sustituida por un marco, son lógicamente más aplanados, con apariencia casi de pandereta. Pueden ser circulares o cuadrados).
- d) Los tambores en forma de barril.
- e) Los tambores en forma de reloj de arena.

Los tres primeros son los que abundan en el ámbito estudiado. Los dos últimos, en cambio, son esporádicos, se encuentran sobre todo en las parcialidades negras de los Yungas.

Fig. 5. Wankara. Norte de Potosí. Foto: Walter Sánchez C.



Los tambores tubulares profundos, según el concepto de muchos musicólogos, son posteriores a la conquista, producto de una directa influencia de los atabales coloniales. Sin embargo, me parece oportuno recordar que en el Museo Nacional de Antropología de Lima existen dos ejemplares de vasos prehispánicos procedentes de Nazca y de Ica, cuyas decoraciones representan respectivamente un pequeño tambor en forma de barril y otro tubular cilíndrico cuyo cuerpo supera en mucho los diámetros de la membrana.

Es una costumbre muy generalizada en ciertas provincias altiplánicas, la de adosar a uno de los parches una cuerda tensa provista de varios palillos transversales, generalmente espinas. La vibración del aire contra la membrana da lugar al sacudimiento y consecuente refuerzo del sonido. En muy raras ocasiones se encuentran granos que golpean el parche (tambores-sonajas).

Ejecución.- Las formas de tañir estos membranófonos son:

- 1a.- La percusión directa con la mano.
- 2a.- Con un solo palillo.
- 3a.- Con dos palillos (forma de indudable procedencia hispánica).

Por lo general son los mismos tocadores de los aerófonos aborígenes los que llevan el acompañamiento rítmico de los membranófonos descritos, sostienen a éstos en el brazo izquierdo mediante sus pasadores especiales y con esta misma mano llevan a la boca su flauta. En cambio la derecha, queda libre, es la que realiza la percusión con la baqueta o palillo. Sólo los tambores muy grandes son sostenidos con corraje especial que cruza el pecho.

El material más empleado en la construcción de los membranófonos estudiados es la madera y en menos escala el barro cocido y el metal.

Son los de madera los más generalizados, existiendo en determinadas zonas comunidades (ayllus) especializados en su factura. En el ámbito altiplánico es famosa la comunidad de Italaque –de prestigiosa tradición musical- en la construcción de tambores tubulares.

Las maderas más empleadas en toda la zona andina son las de Florencia de maguey (ágave), el yacu-palo, etc. En caso de ser tambores de gran diámetro se emplea la corteza de ciertos árboles, sobre todo la de saúco, cocido con fibras de maguey.

En el altiplano, se acostumbra substituir la falta de materia prima empleando duelas de madera. La pequeña caja cuadrada de los urus y chipayas es, según Metraux, una consecuencia de esta falta de madera adecuada, que los obliga a usar tablas de cajones viejos, y, en consecuencia, a modificar el modelo primitivo.

Los tambores andinos tienen sin excepción, dos membranas. La preparación de éstas, a base de cueros de llama, venado, zorro, vizcacha, carnero y res, suele seguir tradicionales técnicas de elaboración, complementadas en determinados casos con ritos especiales. Pues el indígena sobre todo, considera al tambor como un ser dotado de propia vida, cuyas manifestaciones exteriores son los sonidos que pueden dar al ser percutidos. De ahí las supersticiones de enterrar las membranas en determinados pantanos dotados, según ellos, de poderes sobrehumanos o de encerrar en la caja semillas de ají, picaflores muertos, etc.

La forma más generalizada de preparar el cuero es a base de cal o *wano*, enterrándolo en sitios adecuados durante ocho días más o menos y el “temple” posterior en un aro de madera flexible.

Finalmente, se tensan las membranas mediante ligaduras que van de un aro a otro, o directamente de las membranas perforadas en caso de no existir aquellos. La forma más empleada que siguen los cordeles es de la V. Pueden ser tiras de cuero de fibras de maguey o simples cuerdas.

La enorme documentación existente relativa al cultivo de estos membranófonos en época precolombina hecha por tierra cualquiera duda al respecto. Los materiales arqueológicos y las primitivas crónicas peruanas son concluyentes.

Aerófonos.- Constituyen el gran medio de externación del Cancionero pentatónico. Estos instrumentos eran, sobre todo en época del incario, los únicos que podían fisonomizar la melódica del indicado cancionero. Precisamente por ser tan abundante la bibliografía que sobre estos instrumentos nos dan los cronistas, pasaré por alto en esta conferencia esos datos y los de las referencias arqueológicas también muy nutridas, ya que estos aspectos, los considero en detalle en mi trabajo “Instrumentos Musicales Prehispánicos”.

En la actual supervivencia de la pentatonía andina, están adscritos a su cultivo los siguientes aerófonos:

1º.- **La kena.**- Que constituye el más simple aerófono y el de más famosa trayectoria prehispánica. Es la kena una flauta simple, abierta por ambos extremos; lleva en la parte superior una muesca o escotadura de forma cuadrangular o rectangular biselada en semicírculo. Es precisamente contra este bisel que choca la columna de aire formada por los labios del ejecutante. Orificios colocados a lo largo del tubo sirven para obtener diversos sonidos. Estos orificios varían en número, siendo el máximo de siete, pues sirve también la kena para interpretar el cancionero heptatónico que ha invadido el repertorio campesino.

Construcción: Los materiales usados en la fabricación de las kenas son la caña, el hueso, el mate, la arcilla y el metal. Pero en realidad los cuatro últimos materiales son en cierto modo exóticos, ya que casi todas las kenas usadas actualmente en el agro son de caña. Los indígenas suelen basarse en ciertas medidas anotadas gráficamente también en caña para medir las distancias de los orificios, naturalmente este criterio empírico origina muchas irregularidades acústicas.

Variedades de Kenas.- La naturaleza funcional determina las variedades de este instrumento. En principio puede decirse que junto con el pinkillo y la tarka, es usada la kena en forma individual para exclusivo placer estético aparte de los conjuntos organizados de carácter colectivo que se adscriben a las diversas celebraciones, base esencial de la vida social del agro. De treinta a cuarenta centímetros de largo tienen las kenas que en los valles y las punas son inseparables compañeras del indio en sus largas caminatas.

En cuanto a los conjuntos de danzarines en que interviene la kena pueden citarse los siguientes:

-*Los chatrípulis*, del departamento de La Paz, en que usan una kena de 45 centímetros de largo por 3 centímetros de diámetro. En cuanto al traje, llevan las comparsas faldones de tul, alas y tres plumas en la cabeza en una burda imitación de hombre-ángeles (pulí-ángeles).



Fig. 6. Pinquillos. Norte de Potosí. Foto: Walter Sánchez C.

El conjunto de *Choquelas* (Cimarrón), tan popular en todo el departamento paceño es una lejana reminiscencia prehispánica del Chacu o caza organizada de aves acuáticas. Acompañan al baile con *kenas* de 55 y 38 cms. de largo existiendo otras más chicas con orificios delanteros y uno posterior, que tocan los mismos bailarines. Llevan éstos un enorme tocado de plumas de aves del Titicaca, llamados *Phullu-P'eke*, la *Kavilla* o poncho pequeño de múltiples colores, la chuspa o bolsón doble adelante y atrás, sabinilla blanca plisada sobre el pantalón. Acompañan al conjunto tres mamalitas jóvenes con bicornios en la cabeza, llamadas monteras; tres pequeños niños denominados altareros, y el personaje bufonesco o *kusillo*; pueden existir dos o tres kusillos en cada comparsa y su misión consiste en dirigir el baile con su chicote, y en algunas localidades la representación mimética de la caza de aves en los totorales.

Los kena-Kenas.- Son seguramente los conjuntos más populares en las fiestas patronales y agrarias. El instrumento que usan se llama también *kena-kena*, como el baile. Es más gruesa que las citadas anteriormente, con un largo de 50 cms. a 60 cms., y con siete orificios. Solo hombres intervienen en esta comparsa, llevando todos en la cabeza un "*llaitu*" o arco de plumas menudas en hermosa combinación, importando las plumas de loro o papagayo; cubriendo el torso con una gran coraza llamada "*kawa*" de piel de jaguar y en la parte de atrás una especie de leva, la *chacana*, que

es una verdadera obra de arte de plumería armada sobre cilindros de carrizo. Completan el conjunto personales vertidos de *kusillo* o a veces de pumas o jaguares. Citaré también los *Kenas Pusi-phias*, cuya traducción aymara es "Cuatro orificios", estas flautas llegan a tener 72 cms. de largo. Se forman con estas *pusi-phias* conjuntos a manera de orquesta primitiva con tres variedades de instrumentos de acuerdo al tamaño y a la consecuente entonación: *taikapusiphias* las mayores que llevan la tonalidad, *malta* las medianas que toca a la quinta y *licu* la más pequeña en la octava superior. El conjunto de *pusiphias* se llama también *mucululos*. Consiste el traje en un sombrero adornado con flores de plumas, una especie de capa circular y un faldillo plisado.

Finalizaré la serie de *kenas* indicando la presencia de una enorme, de 1 metro a 1.20 de largo, por 5 cms. o más de diámetro, hecha de grueso bambú, tiene la muesca superior per ningún orificio de variante de tal manera que es monófona. Se llama esta especial *kena tok'oro* (como el material de que está hecha) y se la usa en el baile de los *ujusiris* de Wacullani, Cantón Tiwanaku, conjunto formado exclusivamente por niños y jóvenes adolescentes vestidos con faldillos de paja, van estos bailarines realizando sus marciales evoluciones en dos columnas, con sus respectivos *tokoros* que alternan sus voces en una tercera menor. Por no llevar línea melódica generalmente acompañan el baile, desde cierta distancia, un conjunto de *kena-kenas*. Indican algunos viejos indios que este es el baile de los hijos del Inca, tal vez una reminiscencia de ceremonias de iniciación de los orejones o jóvenes nobles del imperio.

2°.- *Pinkillo.*- Flauta vertical muy citada por los cronistas, que la confunden con la *kena* y la llaman pingollo o pinkillo. Es un tubo abierto parecido a la *kena* pero a diferencia de aquella lleva canal de insuflación, mediante un taco de manera que forma la corriente de aire y desemboca en un orificio en bisel donde se produce el sonido, el que luego es modificado por los orificios colocados a lo largo del tubo. Pertenece el pinkillo a la categoría de los flageolets, cuya existencia precolombina en Sud América era generalmente negada por los musicólogos, sin embargo en las recientes excavaciones arqueológicas en Tiwanaku, hemos tenido la suerte de comprobar con absoluta certeza el uso prehispánico del flageolet.

Variedad de Pinkillos.- Existe una variedad de pinkillos íntimamente ligados con la categoría funcional de su empleo, por ejemplo:

El Waka pinkillo, de sólo dos orificios delanteros y uno posterior, es usado en el baile llamado *waca-waca* o *waca-tokori*, de ascendencia hispánica, que viene a ser la pantomima del toreo: los bailarines van enfundados en un armazón de cuero que lleva además una cabeza de toro. Suelen añadirse otros personajes con disfraz de caballo, los *tinti-caballos*, que van cuajados de campanillas. En este baile van aparte los músicos que a la vez que tocan el *wacapingillo* tocan también el pequeño tambor colocado en su mano izquierda.

En el baile de los *japuchiris* que se realiza para la primera siembra de la papa, en el de los *wititis* en que se ofrenda una o varias perdices a la madre tierra, en el de los *p'acochis*, pantomima de un duelo entre peninsulares, se usa esta misma clase de pinkillos.

El pinkillo de seis orificios delanteros y uno posterior es el más común en los actos sociales de la vida agraria, tal como ejemplo el llamado “rapto de la novia”, forma tradicional prematrimonial en la que el novio participa por medio de una conocida melodía llamada “hispastay” (robar) el hecho de estar llevando una compañera a su hogar.

El pinkillo es el instrumento empleado en las fiestas de carnaval o anata, en especial en las Ch'allas o ceremonias de ofrenda a la madre tierra, a los sembradíos, a las casas, a los manes de las montañas (achachilas), lagos, etc.

Un ejemplo musical del pinkillo que merece citarse es el de los mohoceños, en el cual tres órdenes armonizan en tercetos y octavas juntas. El instrumento mayor de 1.25 de largo por 0,004 de diámetro se toca oblicuamente, a manera de fagot, razón por la que tiene una especial embocadura transversal y una caña añadida paralelamente al tubo mayor cerca de la embocadura. Se completa el conjunto de mohoceños con otras dos variedades menores: el pinkillo “licu” (sustituto de la mala) y el “ch'uli” de dos tercios y mitad respectivamente del grande; estos dos últimos son verticales.

3°.- **La Tarka**.- Es otro aerófono muy parecido al pinkillo, hecho de madera y de mayor diámetro, lleva canal de insuflación angosto y su timbre es dulce y agradable; atribuyen los indios la dulzura de su sonoridad a un orificio cuadrado en la parte superior derecha del tubo.

4°.- **Flauta de pan**.- Llamada siku en voz aymara y antara en idioma quechua. Es el instrumento musical más admirable del ámbito andino, de procedencia prehispánica, es usado intesamente en la actualidad por las parcialidades campesinas. Consiste en varios tubos de caña hueca de un arbusto llamado *Chuqui*, amarrados en juego unos junto a otros en forma gradual a su longitud. Consta por lo general de dos filas de tubos, la segunda sólo sirve de refuerzo sonoro, lo más característico de este instrumento es que se toca por pares, es decir, que en realidad solo dos sikus tocados por diferentes intérpretes constituyen un solo instrumento, pues la línea melódica se obtiene entre ambos, estando el segundo afinado a una tercera del primer instrumento, o sea que en forma alterna se obtiene la respectiva escala. Estos pares complementarios se llaman iras (o sea el que conduce) y arca (el que sigue) y tienen por lo general 7 y 8 tubos respectivamente, existiendo sin embargo muchas otras variantes en cuanto a número de tubos.

Forman los sikus las más extraordinarias orquestas del ande boliviano, encontrándose hasta cuatro órdenes dentro de cada conjunto: los mayores o *taikas* (madre en aymara) llamados también *sangas* (bastones) tuanas o bordones, vienen luego las *maltsas* (mediano) que son en tamaño exactamente la mitad de los anteriores; seguidamente los *licos* más pequeños en la misma porción y finalmente los *chullis* (cuya traducción es pequeñito).

Fig. 7. “Tropa” de músicos ejecutantes de jula jula. Macha, Norte de Potosí. Foto: Walter Sánchez C.



Los más famosos conjuntos proceden de Charazani e Italaque, del Departamento de La Paz, si bien en todo el occidente boliviano son los sikuris el máximo exponente de la musicalidad india.

Cancioneros criollos

La música de las cortes europeas, que pasaron a América en sucesivos trasplantes a las cortes virreinales, a los salones, y finalmente al área rural, son las que originaron durante la colonia y posteriormente, la actual música folklórica criolla de nuestro continente. No la música folklórica española como generalmente se cree. Pues las esporádicas similitudes que a veces se encuentran se deben a independientes procesos de descenso y folklorización subsiguiente tanto en España como en el Nuevo Mundo. Los dos grandes centros de irradiación que tiene América de esta música Europea de los siglos XVI, XVII y XVIII son Lima y Río de Janeiro que originan respectivamente los dos grandes cancioneros criollos americanos; el Ternario Colonial a lo largo del Atlántico, ambos con la influencia directa de las cortes madrileña y lusitana respectivamente. La nominación y análisis se debe al musicólogo argentino Carlos Vega.

De éstos el más importante es el ternario colonial que coincide precisamente con la zona de las altas culturas cordilleranas con cuya influencia adquiere la vigorosa personalidad que en las especies adscritas a este cancionero podemos apreciar en nuestros días.

Según datos históricos, está ya establecido en el siglo XVIII, y fusionado con diversas especies coreográficas de independiente trayectoria anterior en sus respectivos procesos de folklorización: Zamacueca, gato, resbalozza, cueca, marineras, mariquitas, etc. Concretándonos a nuestro país tres son las especies en las que afloran actualmente con más persistencia este cancionero: los tristes (que tienen gran influencia de los yaravíes indios), las cuecas y los bailecitos.

Dada la brevedad del tiempo sólo indicaré algunos rasgos musicológicos sobresalientes de este cancionero.

- a) El empleo de la cuarta aumentada en su escala mayor.
- b) El tener una escala defectiva que nunca toca el 7° y 8°.
- c) La marcha melódica en terceras paralelas, o sea el *cantus gemellus* gracias al cual la melodía jamás termina ni arranca en la tónica, este papel corresponde a la segunda voz.
- d) De este paralelismo y de ser una escala defectiva analizada particularmente, nace que el rasgo distintivo de este cancionero sea la bimodalidad.
- e) En el aspecto rítmico el empleo de pies ternarios en rica variada combinación de fraseos.

Posteriormente promociones de música Europea han hecho perder la cuarta aumentada a este cancionero, pero los de lineamientos generales son los mismos con excepción de haber adquirido en el siglo XIX la independencia modal, es decir que a partir de la segunda mitad de esa centuria ya aparecen melodías en mayor o en menor.



Fig. 8. Aerófono. Foto: Walter Sánchez C.

En fin, son ampulosos técnicamente los análisis musicológicos que sirven para delimitar los cancioneros en sus respectivas áreas geográficas, de aquí que me remito a la audición de unas melodías para la ejemplificación práctica de lo expuesto. ■

Memoria fotográfica

Julia Elena Fortún

M. T. Virginia Sáenz Vargas, "Julia Elena Fortún".
Contrapunto. Revista de Musicología, 1(1), 2018.

M. T. Virginia Sáenz Vargas¹

Nace el 6 de noviembre de 1924 y fallece el 5 de diciembre de 2016, a la edad de 92 años. Siendo adolescente comenzó a desarrollar una pequeña pasión: la música conocida como "antigua" (se trata de partituras de música colonial), descubierta por ella a sus 17 años y sin saberlo. Su hija Naya Ponce Fortún recordaba cómo su mamá le contaba que se encerraba en la Catedral de Sucre a ver sus archivos y también en otras iglesias. En esos tiempos, a Julia Elena le pusieron el mote de "señorita Castañuelas", con el que era conocida por algunos sucrenses y por Gunnar Mendoza, recordado director del Archivo Nacional de Bolivia, su mentor y entusiasta alentador de esa afición. En una entrevista publicada en 2007, ella declaraba:

Las investigaciones me encantaban, yo era estudiante de la Escuela Nacional de Maestros y vivía en la calle Bolívar, frente al Palacio Arzobispal, y lo visitaba diariamente después de almorzar, porque tenía importantísimos documentos tirados en el suelo... Luego, alguien —



Fig. 1. Junto a sus padres y hermanos.

Fig. 2. Arriba, a la derecha. Retrato a sus aproximadamente 25 años.



no recuerdo quién— me dijo que había documentos importantes en San Felipe Neri y, al visitar el archivo de esa hermosa iglesia, encontré los documentos de música barroca que me parecieron extraordinarios. En la Catedral también encontré música bella (*La Razón*, 17.VI.2007, p. C6).

Inscrita en la Escuela Nacional de Maestros, Sección Musical, obtuvo el título de maestra en provisión nacional. Al mismo tiempo, estudió piano, armonía y contrapunto en la academia Eduardo Berdecio y, posteriormente, en el Conservatorio de Música de la ciudad de La Paz. Se inició como profesora de música en la escuela Juana Azurduy de Padilla, en esta ciudad. Luego, en Buenos Aires, se especializó en Etnomúsica y obtuvo su licenciatura en Antropología en la Facultad de Filosofía y Letras. Posteriormente obtuvo su doctorado en Historia en España.

Fue en 1948 que pudo fichar los manuscritos de música colonial existentes en el Convento de San Felipe Neri y en la Catedral de Sucre. Por gestión suya, la UNESCO los adquirió para el Archivo Nacional de Bolivia en 1984, siendo el más grande repositorio americano de música colonial y barroca. Esa es la música que se escucha en los tradicionales festivales internacionales de Música Renacentista y Barroca Americana Misiones de Chiquitos, que organiza cada dos años la Asociación Pro Arte y Cultura (APAC), y que va por su XI versión.

¹ Antropóloga. Ph.D. en Arqueología. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia. Email: saenz.virginia@gmail.com.



Fig. 8. En Tiwanaku, junto a campesinos del lugar y el antropólogo Xavier Albó.

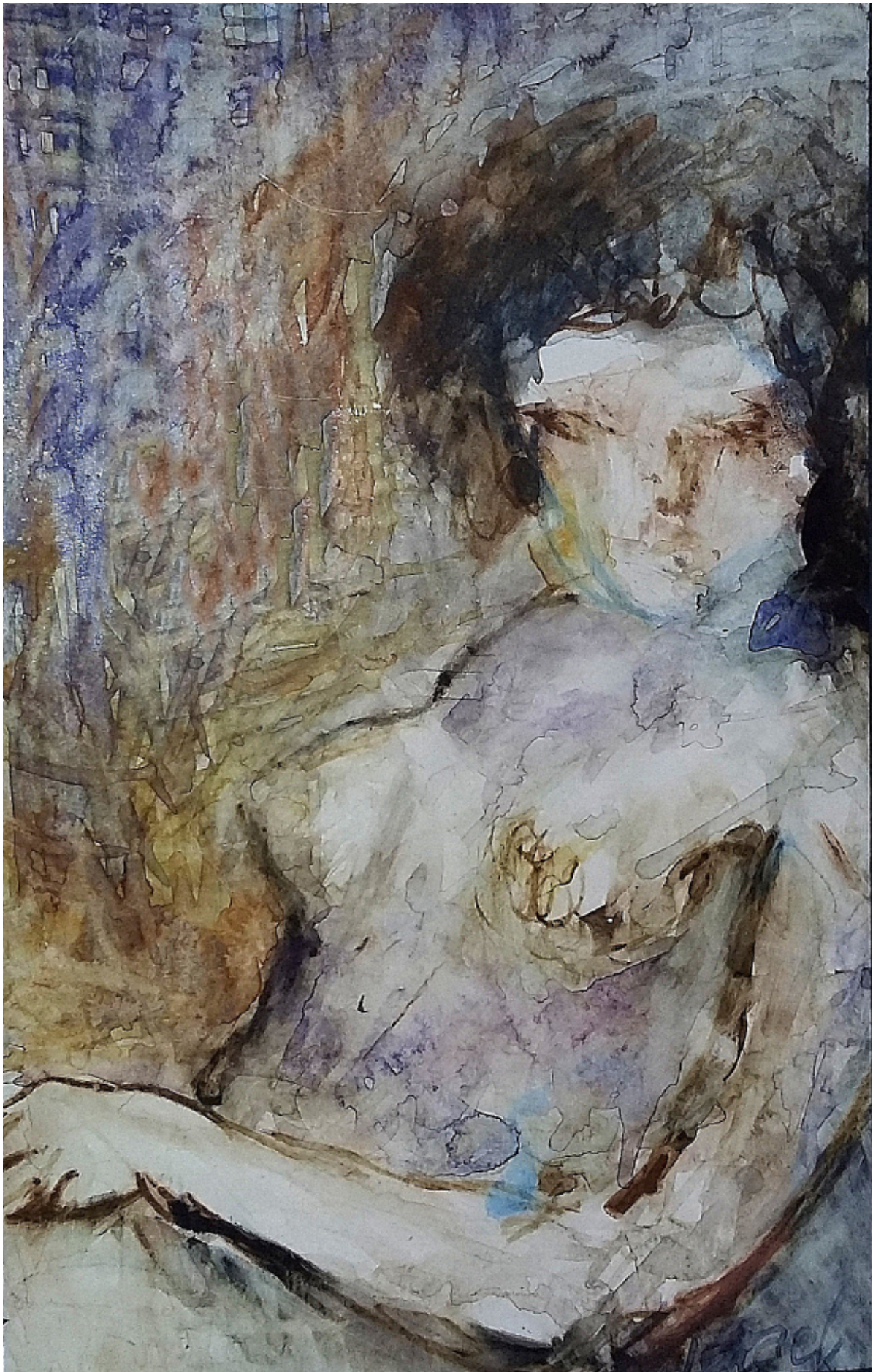


Fig. 9. Recibiendo la "Gran Orden de la Educación". 1979.

Fig. 10. Junto a su gran mentor: el historiador y director de la Biblioteca y Archivo Nacional de Bolivia, Gunnar Mendoza. 2001.

El material fotográfico fue amablemente proporcionado por Naya Ponce Fortún (+).

Obras musicales



Alberto Villalpando

Concertino semplice per flauto ed orchestra

Concertino semplice per flauto ed orchestra, se publicó en la colección Heptaparaparshinock de Ediciones El Hombrecito Sentado, La Paz, Bolivia, 1965.

Fltin *tr*

FL *pp*

CL. *Mib* *p* *f* *fff*

CL. *Sib* *p* *f* *fff*

FL. Solo *pp* *p* *pp* *pp* *tr*

Viol. I *pizz.* *fff* *fff* *fff*

Cb. *fff* *pp* *Div.* *fff* *pp*

② ③ ① ② ③ ① C

Fltin *f* *tr* *fff*

FL

CL. *Mib*

CL. *Sib*

CL. B. *pp* *pp* *pp*

Fta *pp* *pp*

FL. Solo *B*

Cb. *ppizz.* *fff*

② ③ ① ②

tutta forza e veloce

Fltin *fff*

FL

CL. *Mib*

CL.

CL. B. *tr* *fff*

Fta *tr* *fff*

Timp. *tr* *fff* *fff* *f*

FL. Solo

C ③ ①

Luis Moya S.

De sombras y de luz

Para soprano, tenor, coro y orquesta sinfónica

De sombras y de luz, obra para soprano, tenor, coro y orquesta sinfónica, fue compuesta para la conmemoración de los cuarenta años de creación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Mayor de San Simón. Fue estrenada en octubre de 2016. La versión que se publica fue revisada en marzo de 2017. Tiene el sello editorial de Agalma Ediciones, Cochabamba, Bolivia.



Las ciencias de la educación, mural de René Reyes Pardo, 1962. Aula Magna de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba, Bolivia.

De sombras y de luz

El texto tiene como motivo el cuadro “Las ciencias de la Educación” de René Reyes Pardo pintado en 1962

II

Desde el fondo del silencio
He levantado mi brazo, mi voz, mi cielo, mi amor.
He tomado mi bandera
Por la memoria de mis abuelos, por mis hijos.

El mal cabalga sin tregua
El imperio implacable;
Su poder le ciega, oscuro, sombrío.
He descubierto tus rostros, oscuros, tus dos cabezas, tu imperio del mal,
mis duras cadenas.
Ah
Desde la sombra del tiempo, una esperanza...
Te anuncio mi palabra, te digo mi verdad.
Contra tu oscuridad, mi humanidad, mi libertad.

III

Más allá del conocimiento, es la libertad el sentido último de nuestra autonomía....

El movimiento más simple de lo infinitamente pequeño
Tiene presencia en las proporciones de los elementos de lo tangible;
En cada célula de vida se refugia una porción del universo:
habitamos ese universo que nos habita
Y en nosotros habita las sombras y la luz;

Los elementos de esta realidad están integrados:
Y así como nos anidan las palabras y los símbolos
el milagro de la pasión y la razón habita nuestro pensamiento
Y nos habita la razón y el delirio
Las palabras que ordenan el caos ordenan también el mundo;
Lo “humano demasiado humano” y lo hermoso demasiado hermoso surge de este caos;
la cifra de su destino está en la expresión de su unidad.
Y así mi ciencia ordena el universo, el límite de lo que conozco;
cuando te organizo y te integro con mi pensamiento,

me integro;
pero no soy yo, eres tú;
creo un mundo que a su vez me crea.

¿Pero nos liberará el fuego arrebatado?
Hemos inventado el conocimiento para perseguir la libertad, pero no como una utopía, sino como una realidad:
libertad de ser, de hacer, de buscar, de encontrar; de pensar y sentir;
libertad de decir, esencialmente para transformar.

IV

No será más mi dolor
Con la verdad de mis manos y mis puños
Desde las entrañas de la tierra, sin cadenas:
“Sin dioses en el cielo, sin amos en la tierra”.
Mi libertad, mi esperanza, mis rostros de mil colores,
Mi arte, mi voz;

Lleva mi ciencia de rostro moreno.
Descifra misterios que hay en la vida: del alma, los hombres, los cielos.
Recibo tu luz; en mis recias manos tu palabra....
De las sombras me libero, con la verdad me emancipo.
De las entrañas de la tierra voy a tu encuentro de luz
Humanidad!

De sombras y de luz

Obra compuesta para la conmemoración de los 40 años de la creación de la
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Mayor de San Simón

Octubre de 2016

Revisión marzo de 2017

I

Luis Moya

The musical score is arranged in systems. The first system includes Piccolo, Flute 1-2, Oboe 1-2, Clarinete en Bb 1-2, and Fagot 1-2. The second system includes Corno en F 1-2, Trompeta en Bb 1-2, Trombón 1-2-3, and Tuba. The third system includes Timpani, Percussion 1, and Percussion 2. The fourth system includes Violin I-1, Violin I-2, Violin I-3, Violin II-1, Violin II-2, Violin II-3, Viola I, Viola II, Violonchello I, Violonchello II, Contrabajo I, and Contrabajo II. The score is marked 'Lento' with a tempo of 60. Dynamics include *f*, *mp*, *mf*, and *ff*. A 'Gran Cassa' is indicated for Percussion 2. The score is in 4/4 time.

29
Picc.

29
Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. B \flat 1-2

Fgt. 1-2

29
Cr. F 1-2

29
Tromp. B \flat 1-2

Tbn. 1-2-3

Tuba

29
Timp.

29
Perc. 1

29
Perc. 2

29
Vln. I-1

29
Vln. I-2

29
Vln. I-3

29
Vln. II-1

29
Vln. II-2

29
Vln. II-3

29
Vla. I

29
Vla. II

29
Vc. I

29
Vc. II

29
Cb. I

29
Cb. II

35 Picc. *mf*

35 Fl. 1-2 *mf*

Ob. 1-2 *f*

Cl. B \flat 1-2 *mf*

Fgt. 1-2 *f*

35 Cr. F 1-2

35 Tromp. B \flat 1-2 *ff* *Con sord.*

Tbn. 1-2-3 *ff*

Tuba

35 Timp. *ff*

35 Perc. 1

35 Perc. 2

35 Vln. I-1 *f* *arco*

35 Vln. I-2 *f* *arco*

35 Vln. I-3 *f* *arco*

35 Vln. II-1 *f* *arco*

35 Vln. II-2 *f* *arco*

35 Vln. II-3 *f* *arco*

Vla. I *arco* *ff*

Vla. II *arco* *ff*

Vc. I *arco* *ff*

Vc. II *arco* *ff*

Cb. I

Cb. II

38

Picc. *ff*

Fl. 1-2 *ff* *mf*

Ob. 1-2

Cl. B♭ 1-2

Fgt. 1-2

Cr. F 1-2

Tromp. B♭ 1-2

Tbn. 1-2-3 *ff*

Tuba

Timp. 3:2

Perc. 1 *mf* *ff* *Piatto sospeso*

Perc. 2

Vln. I-1 *pizz.* 3:2 *arco* *f* *mp* *ff*

Vln. I-2 *pizz.* 3:2 *arco* *f* *mp*

Vln. I-3 *pizz.* 3:2 *arco* *f* *mp*

Vln. II-1 *pizz.* 3:2 *arco* *f* *mp*

Vln. II-2 *pizz.* 3:2 *arco* *f* *mp*

Vln. II-3 *pizz.* 3:2 *arco* *f* *mp*

Vla. I *f*

Vla. II *f*

Vc. I *f*

Vc. II *f*

Cb. I *f* *arco*

Cb. II *f* *arco*

41

Picc. *mf*

Fl. 1-2 *f*

Ob. 1-2 *f*

Cl. B♭ 1-2 *mf*

Fgt. 1-2 *f*

Cr. F 1-2

Tromp. B♭ 1-2 *mf*

Tbn. 1-2-3

Tuba

Timp. *ff* *mp*

Perc. 1 *f*

Perc. 2 *mf* Caja

Vln. I-1 *mf* *arco* *6:4* *3:2*

Vln. I-2 *mf* *arco* *6:4* *3:2* *f*

Vln. I-3 *mf* *arco* *6:4* *3:2* *mp*

Vln. II-1 *mf* *arco* *6:4* *3:2* *mp*

Vln. II-2 *mf* *arco* *6:4* *3:2* *mp*

Vln. II-3 *mp* *arco* *6:4* *3:2*

Vla. I *mp* *arco* *6:4* *3:2*

Vla. II *mp* *arco* *6:4* *3:2*

Vc. I *pizz.* *arco*

Vc. II *pizz.* *arco*

Cb. I *pizz.* *arco*

Cb. II *pizz.* *arco*

51 Picc. *f* *mf* *f* *f*

51 Fl. 1-2 *f* *mf* *f* *f*

Ob. 1-2

51 Cl. Bb 1-2 *f* *mf* *f* *f*

51 Fgt. 1-2 *f* *mf* *f* *f*

Cr. F 1-2

Tromp. Bb 1-2

Tbn. 1-2-3

Tuba

51 Timp. *f* *mf* *f* *f*

51 Perc. 1 *f* *mf* *f* *f*

51 Perc. 2 *f* *mf* *f* *f*

51 Vln. I-1 *f* *mf* *f* *f*

51 Vln. I-2 *f* *mf* *f* *f*

51 Vln. I-3 *f* *mf* *f* *f*

51 Vln. II-1 *f* *mf* *f* *f*

51 Vln. II-2 *f* *mf* *mp* *f*

51 Vln. II-3 *f* *mf* *mp* *f*

51 Vla. I *f* *mf* *mp* *f*

51 Vla. II *f* *mf* *mp* *f*

Vc. I

Vc. II

Cb. I

Cb. II

56 Picc. *f*

56 Fl. 1-2 *f*

Ob. 1-2 *f*

Cl. Bb 1-2 *f*

Fgt. 1-2 *f*

56 Cr. F 1-2

Tromp. Bb 1-2

Tbn. 1-2-3 *ff*

Tuba

56 Timp. *cresc.* *mf*

56 Perc. 1 *Tam tam*

56 Perc. 2 *cresc.*

56 Vln. I-1 *mp*

Vln. I-2 *mf* *ff* *sub. mp*

Vln. I-3 *mf* *ff* *sub. mp*

Vln. II-1 *mp*

Vln. II-2

Vln. II-3

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

Cb. I

Cb. II

61 Picc. *rit.* *Solo senza tempo*

61 Fl. 1-2 *ff* *rit.* *f*

Ob. 1-2 *ff* *rit.*

Cl. Bb 1-2 *ff* *rit.*

Fgt. 1-2 *ff* *rit.*

61 Cr. F 1-2 *f* *ff* *rit.* 3:2

Tromp. Bb 1-2 *Senza sord.* *f* *ff* *rit.*

Tbn. 1-2-3 *f* *ff* *rit.*

Tuba *f* *ff* *rit.*

61 Timp. *ff* *sub. f* *rit.*

61 Perc. 1 *Piatto sospeso* *Tam tam* *ff* *rit.*

61 Perc. 2 *mf* *ff* *rit.*

61 Vln. I-1 *f* *ff* *rit.*

Vln. I-2 *ff* *rit.*

Vln. I-3 *ff* *rit.*

Vln. II-1 *ff* *rit.*

Vln. II-2 *ff* *rit.*

Vln. II-3 *ff* *rit.*

Vla. I *ff* *rit.*

Vla. II *ff* *rit.*

Vc. I *ff* *rit.*

Vc. II *ff* *rit.*

Cb. I *ff* *rit.*

Cb. II *ff* *rit.*

68

Picc. *f*

Fl. 1-2 *f*

Ob. 1-2 *mp*

Cl. B♭ 1-2 *mp*

Fgt. 1-2 *mp*

Cr. F 1-2

Tromp. B♭ 1-2 *Con sord.* *mp*

Tbn. 1-2-3

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I-1 *pp* *f* *simile*

Vln. I-2 *pp* *f* *simile*

Vln. I-3 *pp* *f* *simile*

Vln. II-1 *pp* *f* *simile*

Vln. II-2 *mf* *f* *simile*

Vln. II-3 *mf* *f* *simile*

Vla. I *f*

Vla. II *f*

Vc. I *f*

Vc. II *f*

Cb. I

Cb. II

76 Picc. *ff*

76 Fl. 1-2 *mf* *ff*

76 Ob. 1-2 *mf* *ff*

76 Cl. B. 1-2 *ff* *cresc.*

76 Fgt. 1-2 *mf* *cresc.*

76 Cr. F. 1-2 *mf* *cresc.*

76 Tromp. B. 1-2

76 Tbn. 1-2-3 *ff*

76 Tuba

76 Timp. *mp* *ff* *mp*

76 Perc. 1

76 Perc. 2

76 Vln. I-1 *f*

76 Vln. I-2 *f*

76 Vln. I-3 *f*

76 Vln. II-1 *pp*

76 Vln. II-2 *pp*

76 Vln. II-3 *pp*

76 Vla. I *cresc.*

76 Vla. II *cresc.*

76 Vc. I *cresc.*

76 Vc. II *cresc.*

76 Cb. I

76 Cb. II

82 Picc. *rit.*

82 FL. 1-2

Ob. 1-2

Cl. B \flat 1-2 *rit.*

Fgt. 1-2 *ff* *rit.*

82 Cr. F 1-2 *ff* *rit.*

Tromp. B \flat 1-2 *ff*

Tbn. 1-2-3 *ff* *rit.*

Tuba *ff* *rit.*

82 Timp. *mp* *ff* *rit.* *fff*

Perc. 1 *mf* *rit.*

Perc. 2 *ff* *rit.* *mp* *fff*

82 Vln. I-1 *ff* *rit.*

Vln. I-2 *ff* *rit.*

Vln. I-3 *ff* *rit.*

Vln. II-1 *ff* *rit.*

Vln. II-2 *ff* *rit.*

Vln. II-3 *ff* *rit.*

Vla. I *ff* *rit.*

Vla. II *ff* *rit.*

Vc. I *ff* *rit.*

Vc. II *ff* *rit.*

Cb. I *mp* *ff* *rit.*

Cb. II *mp* *ff* *rit.*

II

Calmo ma intenso ♩ = 55

Piccolo

Flauta 1-2

Oboe 1-2
*(puede doblar tarca
1 y 2 opcional)*

Clarinete en B \flat
1-2

Fagot 1-2

Corno en F
1-2

Trompeta en B \flat
1-2

Trombón 1-2-3
mp

Tuba
mp

Timpani
Calmo ma intenso ♩ = 55
baqueta blanda
mp *f*

Percussion 1

Percussion 2

Soprano
Contraalto

Tenor
Bajo

Violin I
Calmo ma intenso ♩ = 55

Violin II

Viola
div.
mf *unis.*
f

Violonchelo
div.
mf *unis.*
f

Contrabajo
mf *f*

12

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. B \flat 1-2

Fag. 1-2

Cor. 1-2

Tromp. B \flat 1-2

Tbn. 1-2-3

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

S. C.A.

T. B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

mp

con sord.

p

mp

mp

mp

mf

ff

mp

p

div.

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

38

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. Bb 1-2

Fag. 1-2

Cor. 1-2

Tromp. Bb 1-2

Tbn. 1-2-3

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

S. C.A.

T. B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

con sord.

p

f

mp

Soprano solo

f

Des - deel fon-do del si - len - cio He

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

arco

mp

arco

mp

49

Picc. *mf*

Fl. 1-2 *mf*

Ob. 1-2 *mf*

Cl. B \flat 1-2 *mf*

Fag. 1-2 *mf*

49

Cor. 1-2

Tromp. B \flat 1-2

Tbn. 1-2-3

Tuba

49

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

49

S. C.A.

le-van-ta-do mi bra - zo mi voz, mi cie - lo, mia - mor

T. B.

49

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

62

Picc.

Fl. 1-2 (1)

Ob. 1-2

Cl. B \flat 1-2

Fag. 1-2

Cor. 1-2

Tromp. B \flat 1-2

Tbn. 1-2-3

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

S. C.A.

T. B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

He__ to - ma-do mi ban - de - ra por la me - mo - ria de mis a - bue - los, por mis hi - jos__

f

mf

mp

f

mf

mp

f

mf

mf

mf

legato

mf

legato arco

legato arco

mf

legato

mf

legato

mf

mf

88

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. B \flat 1-2

Fag. 1-2

Cor. 1-2

Tromp. B \flat 1-2

Tbn. 1-2-3

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

S.
C.A.

T.
B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

He des-cu-bier-to tus ros - tros, os - cu - ros, tus dos ca-be - zas, mis du-ras ca-de - nas

bri - o. Tus ros-tos obs - cu - ros; tuim-pe-rio del mal tuim-pe-rio del mal

Voces masculinas

mp *f* *mp*

mp *f* *mp*

pizz. *f*

f

98

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. B \flat 1-2

Fag. 1-2

98

Cor. 1-2

Tromp. B \flat 1-2

Tbn. 1-2-3

Tuba

98

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

piatto sospeso

mp

mp

98

S. C.A.

T. B.

98

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

104

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. B♭ 1-2

Fag. 1-2

Cor. 1-2

Tromp. B♭ 1-2

Tbn. 1-2-3

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

S. C.A.

T. B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mp

mp

f

ff

l.v.

Soprano solo

f

Ah Ah Ah Ah

sempre mp

sempre mp

sempre mp

sempre mp

115

Picc. *f*

Fl. 1-2 *f*

Ob. 1-2 *f*

Cl. B♭ 1-2 *f*

Fag. 1-2 *f*

115

Cor. 1-2

Tromp. B♭ 1-2 *f*

Tbn. 1-2-3 *mf*

Tuba *mf*

115

Timp.

Perc. 1 *f* Tam tam

Perc. 2

115

S. C.A.

T. B.

115

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f* div.

Vc. *f* div.

Cb. *f*

135

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. B₁₋₂

Fag. 1-2

Cor. 1-2

Tromp. B₁₋₂

Tbn. 1-2-3

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

S.
C.A.

T.
B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

mf

rit.

mi ver dad con - tra tuobs - cu - ri - dad mi huma - ni - dad, mi li - ber - tad.

mi ver dad con - tra tuobs - cu - ri - dad mi huma - ni - dad, mi li - ber - tad.

III

Poco misterioso ♩ = 60

Piccolo

Flauta 1-2

Oboe 1-2

Clarinete en B \flat 1-2

Fagot 1-2

Corno en F 1-2

Trompeta en B \flat 1-2

Trombón 1-2-3

Tuba

Timpani

Percussion 1

Percussion 2

Relator

Violin I 1

Violin I 2

Violin I 3

Violin II 1

Violin II 2

Violin II 3

Viola 1

Viola 2

Violonchello 1

Violonchello 2

Contrabajo 1

Contrabajo 2

Más allá del conocimiento, es la libertad el sentido último de nuestra autonomía...

Gran Cassa

15

Picc. *ff* *3:2*

Fl. 1-2 *ff* *3:2*

Ob. 1-2

Cl. B \flat 1-2

Fag. 1-2

Cor. 1-2 *a 2* *ff*

Tromp. B \flat 1-2

Tbn. 1-2-3 *ff*

Tuba

Timp. *f*

Perc. 1

Perc. 2 *Caja* *ff*

15 *Tiene presencia en las proporciones de los elementos de lo tangible; En cada célula de vida se refugia una porción del universo:*

Vln. I 1

Vln. I 2 *ff*

Vln. I 3 *ff*

Vln. II 1 *ff*

Vln. II 2 *ff*

Vln. II 3 *ff*

Vla. 1 *ff*

Vla. 2 *ff*

Vc. 1 *ff*

Vc. 2 *ff*

Cb. 1 *ff*

Cb. 2 *ff*

ff

Picc. **B** **Andante** ♩ = 80

Fl. 1-2 *f*

Ob. 1-2

Cl. B^b 1-2

Fag. 1-2

Cor. 1-2 **B** **Andante** ♩ = 80

Tromp. B^b 1-2 *mf* *ff* *con sord.* *col sord.* *f*

Tbn. 1-2-3 *mf* *ff* *f*

Tuba *mf* *ff* *f*

Timp. **B** **Andante** ♩ = 80

Perc. 1 *mp* *f* *mp* *Triangulo* *mf*

Perc. 2

B **Andante** ♩ = 80

habitamos un universo que nos habita Y en nosotros habita las sombras y la luz;

Vln. I 1 **B** **Andante** ♩ = 80

Vln. I 2 *ppp* *pizz.*

Vln. I 3 *ppp* *pizz.*

Vln. II 1 *ppp*

Vln. II 2 *ppp*

Vln. II 3 *ppp* *pp*

Vla. 1 *ppp* *pp*

Vla. 2 *ppp* *pp*

Vc. 1 *ppp*

Vc. 2 *ppp*

Cb. 1 *mf* *pizz.*

Cb. 2 *mf* *pizz.*

Picc. 27

Fl. 1-2 *mf*

Ob. 1-2 *mf*

Cl. B. 1-2 *mf*

Fag. 1-2 *mf*

Cor. 1-2

Tromp. B. 1-2 *mf* *con sord.*

Tbn. 1-2-3

Tuba

Timp. *Piatto sospeso* *mf* *ff* *mf* *mf*

Perc. 1 *mf* *ff*

Perc. 2 *ff*

Todo está conectado:
 Y así como nos habitan las palabras y los símbolos el milagro de la pasión y la razón habita nuestro pensamiento Y nos habita la razón y el delirio
 Las palabras que ordenan el caos ordenan también el mundo;

Vln. I 1 *mf* *pizz.*

Vln. I 2 *mf*

Vln. I 3 *mf*

Vln. II 1 *mf* *pizz.*

Vln. II 2 *p* *mf*

Vln. II 3 *ff* *p* *mf*

Vla. 1 *ff* *p*

Vla. 2 *ff* *p* *arco*

Vc. 1 *mf* *pizz.* *f*

Vc. 2 *mf* *pizz.*

Cb. 1 *mf* *pizz.*

Cb. 2 *mf* *pizz.*

mf

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. B. 1-2

Fag. 1-2

Cor. 1-2

Tromp. B. 1-2

Tbn. 1-2-3

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I 1

Vln. I 2

Vln. I 3

Vln. II 1

Vln. II 2

Vln. II 3

Vla. 1

Vla. 2

Vc. 1

Vc. 2

Cb. 1

Cb. 2

Lo "humano demasiado humano" y lo hermoso demasiado hermoso surge de este caos; la cifra de su destino está en la expresión de su unidad. Y así mi ciencia ordena el universo, el límite de lo que conozco; cuando te organizo y te integro con mi pensamiento, me integro;

51 C

Picc. *mf*

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. B \flat 1-2

Fag. 1-2

Cor. 1-2 C

Tromp. B \flat 1-2

Tbn. 1-2-3

Tuba

51 C

Timp.

Perc. 1

Perc. 2 *mf*

51 C

*pero no soy yo, eres tú;
creo un mundo que a su vez me crea.*

Vln. I 1 *f* *mf* *pizz.*

Vln. I 2 *f* *mf* *pizz.*

Vln. I 3 *f* *mf* *pizz.*

Vln. II 1 *f* *mf* *pizz.*

Vln. II 2 *f* *mf* *pizz.*

Vln. II 3 *f*

Vla. 1 *f* *p* *mf*

Vla. 2 *f* *p* *mf*

Vc. 1 *f*

Vc. 2 *f* *mf* *pizz.*

Cb. 1 *f*

Cb. 2 *f* *mf* *pizz.*

71

Picc. *ff* *fff* *ff* *fff*

Fl. 1-2 *ff* *fff* *ff* *fff*

Ob. 1-2 *ff* *fff* *ff* *fff*

Cl. B \flat 1-2 *ff* *fff* *ff* *fff*

Fag. 1-2 *ff* *fff* *ff* *fff*

Cor. 1-2 *ff* *fff* *ff* *fff* *f*

Tromp. B \flat 1-2 *ff* *fff* *ff* *fff* *f*

Tbn. 1-2-3 *ff* *fff* *ff* *fff* *f*

Tuba *ff* *fff* *ff* *fff* *f*

Timp. *f* *ff* *ff* *fff*

Perc. 1 *f* *ff* *ff* *fff*

Perc. 2 *mf* *fff*

Tam tam

libertad de decir, esencialmente para transformar.

Vln. 11 *p* *fff* *f*

Vln. 12 *p* *fff* *f*

Vln. 13 *p* *fff* *f*

Vln. II 1 *fff* *f*

Vln. II 2 *fff* *f*

Vln. II 3 *fff* *f*

Vla. 1 *f* *fff* *f*

Vla. 2 *f* *fff* *f*

Vc. 1 *f* *fff* *f*

Vc. 2 *f* *fff* *f*

Cb. 1 *f* *fff* *f*

Cb. 2 *f* *fff* *f*

IV

Impetuoso $\text{♩} = 150, \text{tempo giusto}$

Piccolo *ff* *unis.*

Flauta 1-2 *ff* *unis.*

Oboe 1-2 *ff* *unis.*

Clarinete en B \flat 1-2 *ff* *unis.*

Fagot 1-2 *ff*

Corno en F 1-2 *ff*

Trompeta en B \flat 1-2 *ff*

Trombón 1-2-3 *ff*

Tuba *ff*

Timpani *ff*

Percussion 1 *Piatto sospeso*

Percussion 2 *ff* *Caja* *ff* *Gran cassa*

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

Impetuoso $\text{♩} = 150, \text{tempo giusto}$

Violin I-1 *ff*

Violin I-2 *ff*

Violin II-1 *ff*

Violin II-2 *ff*

Viola *ff*

Violoncello *ff*

Contrabajo *ff*

This page of a musical score contains measures 6 through 11. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo flute, playing a melodic line with triplets and accents.
- Fl. 1-2**: Flute 1 and 2, playing a similar melodic line to the piccolo.
- Ob. 1-2**: Oboe 1 and 2, playing a melodic line with triplets and accents.
- Cl. B♭ 1-2**: Clarinet in B-flat 1 and 2, playing a melodic line with triplets and accents.
- Fgt. 1-2**: Bassoon 1 and 2, playing a melodic line with triplets and accents.
- Cr. F 1-2**: Cor Anglais 1 and 2, playing a melodic line with triplets and accents.
- Tromp. B♭ 1-2**: Trumpet in B-flat 1 and 2, playing a melodic line with triplets and accents.
- Tbn. 1-2-3**: Trombone 1, 2, and 3, playing a melodic line with triplets and accents.
- Tuba**: Tuba, playing a melodic line with triplets and accents.
- Timp.**: Timpani, playing a rhythmic pattern with triplets and accents.
- Perc. 1**: Percussion 1, playing a rhythmic pattern with triplets and accents.
- Perc. 2**: Percussion 2, playing a rhythmic pattern with triplets and accents.
- S. C.**: Snare drum, playing a rhythmic pattern with triplets and accents.
- T. B.**: Tom-tom, playing a rhythmic pattern with triplets and accents.
- Vln. I-1**: Violin I 1, playing a melodic line with triplets and accents.
- Vln. I-2**: Violin I 2, playing a melodic line with triplets and accents.
- Vln. II-1**: Violin II 1, playing a melodic line with triplets and accents.
- Vln. II-2**: Violin II 2, playing a melodic line with triplets and accents.
- Vla.**: Viola, playing a melodic line with triplets and accents.
- Vc.**: Violoncello, playing a melodic line with triplets and accents.
- Cb.**: Contrabass, playing a melodic line with triplets and accents.

13

Picc. *f*

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. B \flat 1-2

Fgt. 1-2

Cr. F 1-2

Tromp. B \flat 1-2

Tbn. 1-2-3

Tuba

Timp. *mf* *ff* *f*

Perc. 1

Perc. 2 *mf* *ff*

S. C.

T. B.

Vln. I-1 *ff*

Vln. I-2 *ff*

Vln. II-1 *ff*

Vln. II-2 *ff*

Vla. *f* *ff*

Vc. *pizz.* *arco* *ff*

Cb. *ff*

21

Picc. 1-2

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. B \flat 1-2

Fgt. 1-2

Cr. F 1-2

Tromp. B \flat 1-2

Tbn. 1-2-3

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

S. C.

T. B.

Vln. I-1

Vln. I-2

Vln. II-1

Vln. II-2

Vla.

Vc.

Cb.

30

Picc. *ff*

Fl. 1-2 *ff*

Ob. 1-2

Cl. B♭ 1-2

Fgt. 1-2 *ff*

Cr. F 1-2 *mf* *ff*

Tromp. B♭ 1-2 *mf* *ff*

Tbn. 1-2-3 *mf* *ff*

Tuba

Timp. *ff sempre*

Perc. 1

Perc. 2

S. C.

T. B.

Vln. I-1 *veloce possibile* *mf* *ff*

Vln. I-2 *veloce possibile* *mf* *ff*

Vln. II-1 *veloce possibile* *mf* *ff*

Vln. II-2 *veloce possibile* *mf* *ff*

Vla. *veloce possibile* *mf* *ff*

Vc. *veloce possibile* *mf* *ff*

Cb. *veloce possibile* *mf* *ff*

45

Picc. 1-2

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. B \flat 1-2

Fgt. 1-2

Cr. F 1-2

Tromp. B \flat 1-2

Tbn. 1-2-3

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

S. C.

T. B.

Vln. I-1

Vln. I-2

Vln. II-1

Vln. II-2

Vla.

Vc.

Cb.

54

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. B \flat 1-2

Fgt. 1-2

Cr. F 1-2

Tromp. B \flat 1-2

Tbn. 1-2-3

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

S. C.

T. B.

Vln. I-1

Vln. I-2

Vln. II-1

Vln. II-2

Vla.

Vc.

Cb.

62 **Calmo poco pesante** ♩ = 60

Picc. *mf*

Fl. 1-2

Ob. 1-2 *mf*

Cl. B♭ 1-2 *mf* *solo legato* *r 3:2'* *r 3:2'* *r 3:2'* *r 3:2'* *r 3:2'* *r 3:2'* *r 3:2'* *r 3:2'* *legato* *r 3:2'* *r 3:2'*

Fgt. 1-2 *mf* *r 3:2'* *r 3:2'*

Cr. F 1-2 *mf* *r 3:2'*

Tromp. B♭ 1-2

Tbn. 1-2-3 *mp*

Tuba *mp*

62 **Calmo poco pesante** ♩ = 60

Timp. *mp*

Perc. 1 *mf* *Triángulo* *lv*

Perc. 2

62 **Calmo poco pesante** ♩ = 60

S. C. *mf* *Soprano solo* *legato e cadencioso*

No _____ se-rá más _____ mi do - lor

T. B.

62 **Calmo poco pesante** ♩ = 60

Vln. I-1 *pp*

Vln. I-2 *pp*

Vln. II-1 *pp*

Vln. II-2 *pp*

Vla. *pp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

Tempo primo ♩ = 150

Picc. *mf* *ff* *ff* *ff* *ff*

Fl. 1-2 *mf* *ff* *ff* *ff* *ff*

Ob. 1-2 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Cl. B♭ 1-2 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Fgt. 1-2 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Tempo primo ♩ = 150

Cr. F 1-2 *mf* *ff* *ff* *ff* *ff*

Tromp. B♭ 1-2 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Tbn. 1-2-3

Tuba

Tempo primo ♩ = 150

Timp. *ff*

Perc. 1

Perc. 2

Tempo primo ♩ = 150

S. C. mi do - lor mi do - lor do - lor

T. B.

Tempo primo ♩ = 150

Vln. I-1 *mf*

Vln. I-2 *mf*

Vln. II-1 *mf*

Vln. II-2 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *ff*

90

Picc. *mf* *ff*

Fl. 1-2 *mf* *ff*

Ob. 1-2 *mf* *ff*

Cl. B \flat 1-2 *mf* *ff*

Fgt. 1-2 *mf* *ff*

Cr. F 1-2 *mf* *ff*

Tromp. B \flat 1-2 *mf* *ff*

Tbn. 1-2-3 *mf* *ff*

Tuba *mf* *ff*

Timp. *mf* *ff* *Piattissimo* *rispesso*

Perc. 1 *mf* *ff*

Perc. 2 *mf* *ff*

S. C. *mf* *ff*

T. B. *mf* *ff*

Vln. I-1 *mf* *ff*

Vln. I-2 *mf* *ff*

Vln. II-1 *mf* *ff*

Vln. II-2 *mf* *ff*

Vla. *mf* *ff*

Vc. *mf* *ff*

Cb. *mf* *ff*

108

Picc. *mf*

Fl. 1-2 *mf* (1)

Ob. 1-2 *f*

Cl. B \flat 1-2 *f*

Fgt. 1-2 *mf* *f*

Cr. F 1-2 *f*

Tromp. B \flat 1-2 *f*

Tbn. 1-2-3 *f*

Tuba *f*

Timp. *f* *ff*

Perc. 1 *mf* *ff*

Perc. 2 *f*

S. C. tie - rra, sin ca - de - nas; "sin dio - ses en el cie - lo, sin a - mos en la tie - rra"

T. B. tie - rra, sin ca - de - nas; "sin dio - ses en el cie - lo, sin a - mos en la tie - rra"

Vln. I-1 *f* *mf* *f*

Vln. I-2 *f* *mf* *f*

Vln. II-1 *f* *mf* *f*

Vln. II-2 *f* *mf* *f*

Vla. *f* *mf* *f*

Vc. *f* *mf* *f*

Cb. *f* *mf* *f*

121

Picc. *mf* *f*

Fl. 1-2

Ob. 1-2 (1)

Cl. Bb 1-2 (1)

Fgl. 1-2

Cr. F 1-2

Tromp. Bb 1-2 *f*

Tbn. 1-2-3 *f*

Tuba *f*

Timp.

Perc. 1 *f*

Perc. 2 *f*

S. C. Des-de las en - tra - ñas de la

T. B. Des-de las en - tra - ñas de la

Vln. I-1 *mf* *f* *mf*

Vln. I-2 *mf* *f* *mf*

Vln. II-1 *mf* *f* *mf*

Vln. II-2 *mf* *f* *mf*

Vla. *mf* *f* *mf*

Vc. *mf* *f* *mf*

Cb. *mf* *f* *mf*

This page of a musical score contains measures 132 through 140. The score is for a large orchestra and voices. The instruments and parts are listed on the left side of the page:

- Picc.
- Fl. 1-2
- Ob. 1-2
- Cl. B \flat 1-2
- Fgt. 1-2
- Cr. F 1-2
- Tromp. B \flat 1-2
- Tbn. 1-2-3
- Tuba
- Timp.
- Perc. 1
- Perc. 2
- S. C.
- T. B.
- Vln. I-1
- Vln. I-2
- Vln. II-1
- Vln. II-2
- Vla.
- Vc.
- Cb.

The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B \flat). The vocal parts (Soprano and Tenor) have the lyrics: "tie - rra, sin ca - de - nas;". The orchestral parts include woodwinds, brass, percussion, and strings. The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *f*, *ff*), articulation marks (accents, staccato), and performance instructions (e.g., *ff*).

Tempo primo ♩ = 150

Picc. *ff* *unis.*

Fl. 1-2 *ff* *unis.*

Ob. 1-2 *ff* *unis.*

Cl. B♭ 1-2 *ff* *unis.*

Fgt. 1-2

Cr. F 1-2 *mf* *ff*

Tromp. B♭ 1-2 *ff*

Tbn. 1-2-3

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

S. C. *mf* *ff*

T. B.

Vln. I-1 *f*

Vln. I-2 *f*

Vln. II-1 *f*

Vln. II-2 *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *ff*

cien - cia, des - ci - fra mis - te - rios quehay en la vi - da, los hom - bres, los cie - los.

De ro - tro mo - re - no, del _____ al - ma _____

172

Picc. *ff*

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. B \flat 1-2

Fgt. 1-2

Cr. F 1-2

Tromp. B \flat 1-2

Tbn. 1-2-3

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

S. C.

T. B.

Vln. I-1

Vln. I-2

Vln. II-1

Vln. II-2

Vla.

Vc.

Cb.

The score is for measures 172 through 175. It features a complex rhythmic structure with frequent triplets and dynamic markings. The woodwinds and strings play intricate patterns, while the brass section provides harmonic support. The percussion includes timpani and two different percussion parts. The strings are divided into first and second violins, violas, violas, cellos, and double basses.

178 **Calmo** ♩ = 120

Picc. *mf* *p* *mf* *p*

Fl. 1-2 *mf* *p* *mf* *p*

Ob. 1-2 *mf* *p* *mf* *p*

Cl. B \flat 1-2 *mf* *p* *mf* *p*

Fgt. 1-2 *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Cr. F 1-2 *mf* *p* *mf* *p*

Tromp. B \flat 1-2 *mf* *p* *mf* *p*

Tbn. 1-2-3 *mf* *p* *mf* *p*

Tuba *mf* *p* *mf* *p*

Timp. *mf* *p* *mf* *p*

Perc. 1 *mf* *p* *mf* *p*

Perc. 2 *mf* *p* *mf* *p*

S. C. *mf* *tutti* Re-ci-bo tu

T. B. *mf* *tutti* Re-ci-bo tu

Vln. I-1 *mf* *pizz.* *arco* *ff* *pizz.* *mf* *arco* *ff*

Vln. I-2 *mf* *pizz.* *arco* *ff* *pizz.* *mf* *arco* *ff*

Vln. II-1 *mf* *pizz.* *arco* *ff* *pizz.* *mf* *arco* *ff*

Vln. II-2 *mf* *pizz.* *arco* *ff* *pizz.* *mf* *arco* *ff*

Vla. *mf* *pizz.* *arco* *ff* *pizz.* *mf* *arco* *ff*

Vc. *mf* *pizz.* *arco* *ff* *pizz.* *mf* *arco* *ff*

Cb. *mf* *pizz.* *arco* *ff* *pizz.* *mf* *arco* *ff*

195

Picc. *mp*

Fl. 1-2 *mp* *mf*

Ob. 1-2 *mp* *mf*

Cl. B \flat 1-2 *mp* *mf*

Fgt. 1-2

Cr. F 1-2 *mf* *f*

Tromp. B \flat 1-2

Tbn. 1-2-3 *mf* *f*

Tuba *mf*

Timp. *mp* *mf*

Perc. 1

Perc. 2 *mf*

S. C. *f*

T. B. *f*

luz tu luz Re - ci - bo tu luz tu luz En mis re - cias manos tu pa la - bra En mis re - cias manos tu pa la - bra Re - ci - bo tu

Vln. I-1 *mf* *f* *mp*

Vln. I-2 *mf* *f* *mp*

Vln. II-1 *mf* *f* *mp*

Vln. II-2 *mf* *f* *mp*

Vla. *mf* *f* *mp*

Vc. *mf* *f*

Cb. *mf* *f*

226 **Maestoso** ♩ = 90

Picc. *sub. f*

Fl. 1-2 *sub. f*

Ob. 1-2 *sub. f*

Cl. B. 1-2 *sub. f*

Fgt. 1-2

226 **Maestoso** ♩ = 90

Cr. F 1-2 *sub. f* *mf* *unis.* (1)

Tromp. B. 1-2 *sub. f*

Tbn. 1-2-3 *sub. f* *mf* *ff* *mf*

Tuba *sub. f* *f*

226 **Maestoso** ♩ = 90

Timp. *sub. f* *mf* *ff* *mf*

Perc. 1 *sub. f* *rit.* *f* *fff* *f*

Perc. 2

226 **Maestoso** ♩ = 90

S. C. *ff unis.*
De las som-bras me li-be-ro con la ver-dad mee-man-ci-po De las en-tra-ñas de la tie-rra Voy a tuen-cuen-tro de luz

T. B. *ff unis.*
De las som-bras me li-be-ro con la ver-dad mee-man-ci-po De las en-tra-ñas de la tie-rra Voy a tuen-cuen-tro de luz

226 **Maestoso** ♩ = 90

Vln. I-1 *sub. f*

Vln. I-2 *sub. f*

Vln. II-1 *sub. f*

Vln. II-2 *sub. f*

Vla. *sub. f*

Vc. *sub. f*

Cb.

241

Picc. *ff*

Fl. 1-2 *ff*

Ob. 1-2 *ff*

Cl. B♭ 1-2 *ff*

Fgt. 1-2 *ff*

Cr. F 1-2 *ff* *unis.*

Tromp. B♭ 1-2 *ff*

Tbn. 1-2-3 *ff*

Tuba *ff*

Timp. *fff* *ff*

Perc. 1 *fff* *lv.* *f* *fff*

Perc. 2 *ff*

S. C. *ff*
 De las som-bras me li - be-ro con la ver - dad mee-man - ci - po De las en - tra - ñas de la tie - rra

T. B. *ff*
 — De las som-bras me li - be-ro con la ver - dad mee-man - ci - po De las en - tra - ñas de la tie - rra

Vln. I-1 *ff*

Vln. I-2 *ff*

Vln. II-1 *ff*

Vln. II-2 *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

262

Picc. 1-2

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. B \flat 1-2

Fgt. 1-2

Cr. F 1-2

Tromp. B \flat 1-2

Tbn. 1-2-3

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

S. C.

T. B.

Vln. I-1

Vln. I-2

Vln. II-1

Vln. II-2

Vla.

Vc.

Cb.

Voy a tuen - cuen-tro de luz

Hu-ma-ni - dad!

deciso

3:2

Willy Claire

La Cárdenas

Compuesta en 1987, la cueca “La Cárdenas” fue dedicada por Willy Claire a la artista Jenny Cárdenas.

LA CÁRDENAS

Autor: Willy Claire
Versión: Gerardo Pérez
Revisión: Omar Onofre

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8. The tempo is marked as quarter note = 69. The score consists of eight staves of music, numbered 1 through 18. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

21

8

24

8

27

8

30

8

33

8

36

8

39

8

42

8

I

45

Musical staff 45-47: Treble clef, 8/8 time signature. Staff 45 contains a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords. Staff 46 continues the melody with a repeat sign. Staff 47 shows the end of the first system with a repeat sign.

48

Musical staff 48-49: Treble clef, 8/8 time signature. Staff 48 features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Staff 49 continues the melody with a repeat sign.

51

Musical staff 51-52: Treble clef, 8/8 time signature. Staff 51 contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Staff 52 continues the melody with a repeat sign.

55

Musical staff 55-56: Treble clef, 8/8 time signature. Staff 55 contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Staff 56 continues the melody with a repeat sign.

59

Musical staff 59-61: Treble clef, 8/8 time signature. Staff 59 contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Staff 60 continues the melody with a repeat sign. Staff 61 shows the end of the second system with a repeat sign.

62

Musical staff 62-64: Treble clef, 8/8 time signature. Staff 62 contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Staff 63 continues the melody with a first ending bracket labeled '1.'. Staff 64 concludes the first ending with a repeat sign and the instruction 'D.C. al Fine'.

65

Musical staff 65-66: Treble clef, 8/8 time signature. Staff 65 contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Staff 66 concludes the second ending with a repeat sign and the instruction 'Fine'.

Néstor Portocarrero

Cielo paceño

CIELO

~~La Paz 1940~~

PACEÑO

TANGO PACEÑO

Letra y Música de:

NESTOR PORTOCARRERO (Rorsen)

ESTRENADO EN RADIO POR LA CANTANTE

NELLY SANCHEZ

Propiedad del Autor

Editorial Musical
Victor de Loayza
LA PAZ BOLIVIA

Cielo Paceyño

Tango Paceyño

Letra y Música de: Nestor Portocarrero (Rotsen)

PIANO

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various dynamic markings: **F.F.** (fortissimo) in the first two systems, **F** (forte) in the third system, and **P.P.** (pianissimo) in the fourth system. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score, such as a circled '8' at the beginning of the first system and some scribbles in the fourth system.

240

B.

D. C. al. 8.

D. A. a B. Bandoneon en los bajos

Por 23 vez violines

Nostalgia que dejas surcada mi frente,
 Nostalgia que vienes a hacerme añorar.
 Mi Bibio nido, a mi amada ausentes
 mi Sopocachi de luna sin par.
 Lejano horizonte de mi tierra amada,
 Canta en mi alma el ansia de volverte a ver.
 sentir la brisa suave y perfumada,
 el blanco Illimani que me vió nacer.

iento...
 n dulce y bella la vida
 a Paz mi tierra querida
 ajo tu sol de esplendor.
 nsias...
 e envolverme en el ensueño
 el panorama pazeño
 e luz perfume y color.

Suave...
 serenata que a la amada
 vuelca en la noche callada
 su dulce huiño de amor.
 Nieve...
 que se alza besando al cielo
 cual ofrenda que su suelo
 la hiciera llegar a Dios.

Nostalgia que tojes un canto de ausencia,
 en la inmensa noche de mi soledad.
 Embrujo que gritas ahora en mi existencia
 ahora que está lejos mi galicidad.
 Ya pasará el tiempo y volveré a verte la,
 volveré al florido barrio de mi amor.
 Por eso esta pena no quiero esconderla,
 nostalgia de ausencia plena de dulzor.

Alejandro Bruno Imaz

Carnaval paceño

Al señor Franco Russo y Sra., con todo aprecio. J. A. B. I.

Carnaval Paceño

TANGO

Música de: J. Alejandro Bulo Imaz

Letra de: Osvaldo D'Amore

**Estrenado con Gran Exito en los bailes de Carnaval
en el Teatro «Monje Campero»—en Radio «Ill-
mani»— Radio «Paris»— y Confiteria «Paris»
por la Orquesta del autor**



EDITORIAL MUSICAL

Víctor de Loayza

Calle Jenaro Sanjinés No. 441

LA PAZ—BOLIVIA

Carnaval Paceyño

Tango

Música de: J. Alejandro Buló Imaz Letra de: Osvaldo D'Amore

First system of piano accompaniment, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass.

Second system of piano accompaniment, continuing the melodic and harmonic lines from the first system.

Third system of piano accompaniment, continuing the melodic and harmonic lines from the first system.

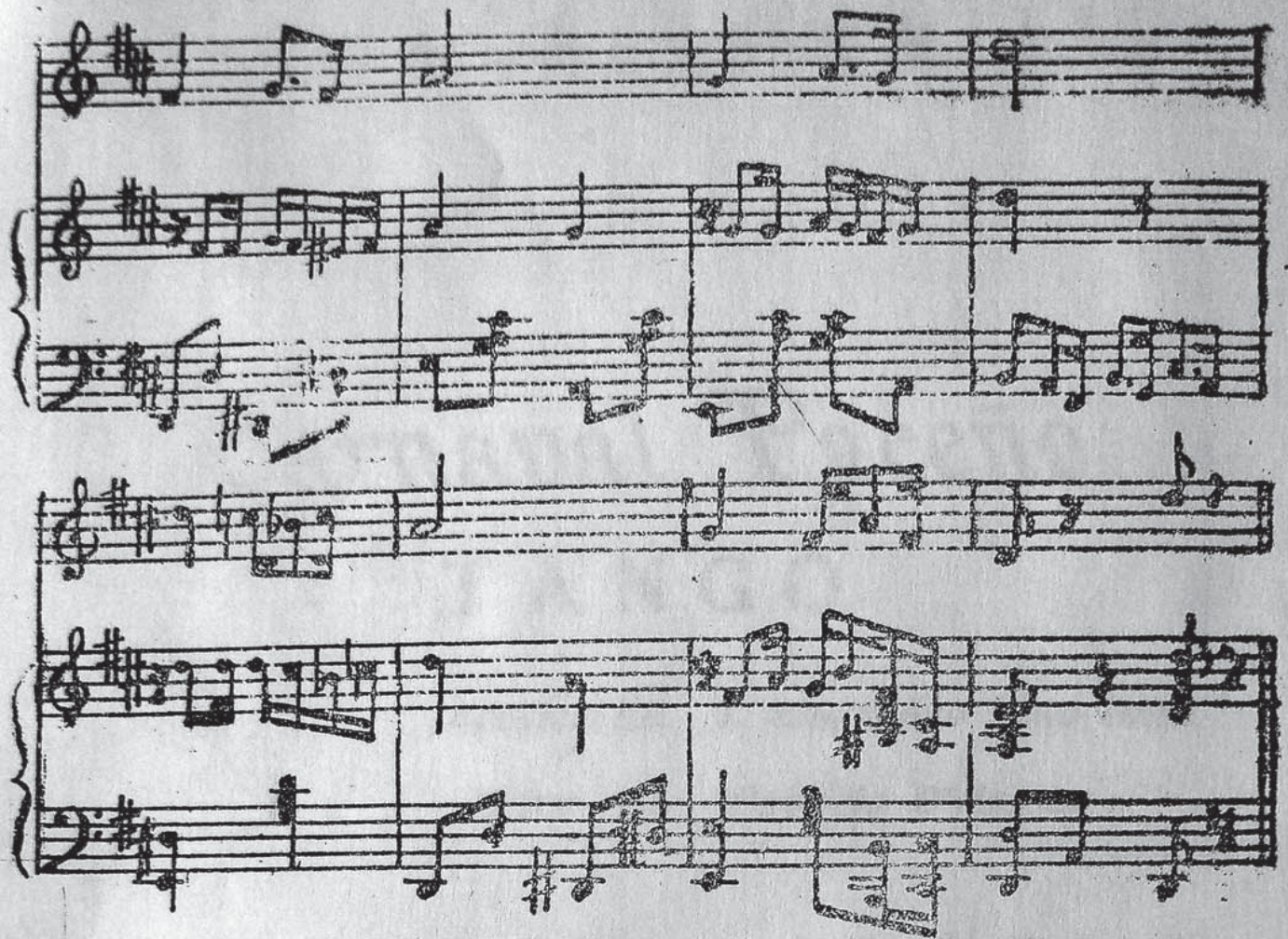
Violin

First system of violin accompaniment, written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Second system of violin accompaniment, continuing the melodic line from the first system.

Third system of violin accompaniment, continuing the melodic line from the first system.

Fourth system of violin accompaniment, continuing the melodic line from the first system.



CARNAVAL PACEÑO

T A N G O

Ira. Parte

Carnaval paceño.....
Embragado en el ensueño
de tu loca fantasía
va buscando el alma mía
en tu copa de alegría
vano alivio a tu dolor.

II Parte

Esta noche en el bullicio
de risueñas mascaradas
disfrazar quiero mis penas
festejando el carnaval.....
escrutando ansiosamente
cada rostro de antifaz,
voy en busca de los ojos
que ya nunca he de olvidar.

I Bis.

Carnaval paceño.....
al sugestivo misterio,
de la voz de los charangos,
quiero entonar este tango,
consagrado a la memoria
de la historia de un amor.

II Bis.

Carnaval, haz de saber
que hubo un día un corazón
que entregóse con pasión
al encanto de querer.....
mas los celos del destino
se ensañaron con aquel
de su amor hizo una espada
con que hirió su propio ser.

Belisario Zárate

El conscripto

EL CONSCRIPTO

TANGO PATRIOTICO
BOLIVIANO

LETRA Y MÚSICA DE
BELISARIO ZARATE



LIT. "LOPEZ"
LA PAZ.

E. AMORETTI

El Conscripto

Tango Patriótico.

(boliviano)

Letra y música de Belisario Zárate.

Al Tte. Coronel Arturo Fortún. —

De la pa tria los re a les de re chos a de fen der to ca la cla ri na da . To dos u
ni dos por la ma dre a ma da con cur sa re mos con nues tros pe chos Lle van doen
al to la her mo sa ban de ra que con or gu llo el Ma ris cal nos die ra al Cha coi
re mos a re con quis tar - lo que los pi las quie ren de ten tar Vi va Bo tar

Para Fin.

para Fin.

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line is marked with a '5' above the first measure of each line, indicating a fifth note. The lyrics are in Spanish and describe a patriotic tango. The score ends with a 'Para Fin.' marking.

li via es la voz de los va lien tes que así invo can do su de re cho que es de gen tes —

lu chan con noble bra vu ra con tra el sal va je de la lla nu ra Pron to se rán a plas

ta dos — yan su am bi ción cas tí ga dos — El Cha co es y se

rá por la fuer za o la ra zón de Bo li via el co ra zón — Vi va Bo zón De la

1ª vez 2ª vez DC:8

1ª vez 2ª vez DC:8

*Del apatría los reales derechos
a defender toca la clarinada.
Todos unidos por la madre amada,
Concur saremos con nuestros pechos
Llevando en alto la hermosa bandera
que con orgullo el Mariscal nos diera,
al Chaco iremos a reconquistar
lo que los "pilas" quieren detentar.*

*¡Viva Bolivia! es la voz de los valientes
que así invocando su derecho, que es de gentes,
luchan con noble bravura
contra el salvaje de la llanura.
Pronto serán aplastados
y en su ambición castigados.
El Chaco es y será
por la fuerza o la razón
de Bolivia el corazón.*

Julio Martínez

Muchachos al Chaco

MUCHACHOS AL CHACO

AL COMANDANTE DE LA 22.ª CIA. DEL DESTACAMENTO
100. SUBTE. ALCIDES SALINAS D.

(TANGO)

JUDIO MARTINEZ ARRIAGA

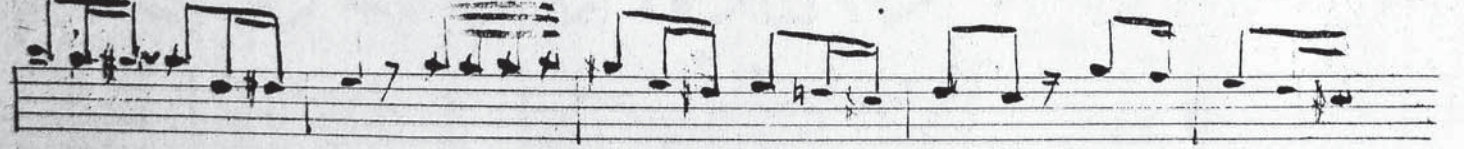
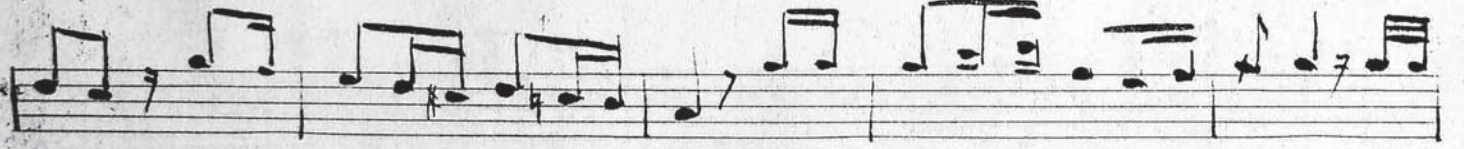
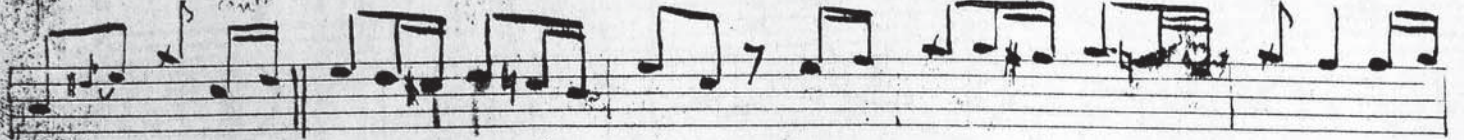
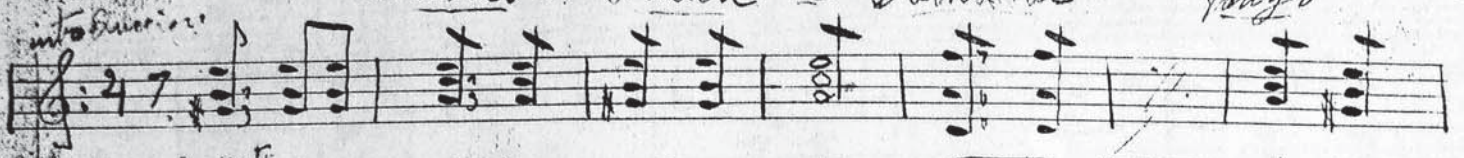
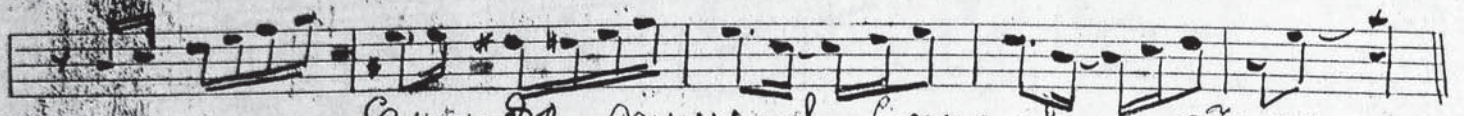
A handwritten musical score for a tango titled "Muchachos al Chaco". The score is written on aged, torn paper and consists of six systems of two staves each. Each system begins with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. There are several measures with handwritten markings above them, possibly indicating dynamics or performance instructions. The paper shows signs of significant wear, including tears and discoloration.

DC al S

Sin datos de autor

Cuando muere el carnaval

Quando viene il Carnaval *Tango*



[Handwritten signature]

Belisario Zárate

Renovación

RENOVACION

TANZO

A Nicasio Cardoso
y esposa

Belisario Zárate

The musical score is arranged in three systems. The first system includes a vocal line with lyrics "p ri-lar dan-do" and a piano accompaniment. The second system features a violin line with the instruction "con dolor" and a piano accompaniment. The third system continues the piano accompaniment with lyrics "p ri-lar dan-do" and ends with the instruction "D.C. al fine".

Estrenado con gran éxito por Mercedes Dávalos, en la "Radio Yllimani".

ENTREVISTA

Pitus Quiroga "Las ideas son la esencia del rock"

ARTÍCULOS

Alberto Villalpando Consideraciones sobre el carácter de la música en Bolivia

Ricardo Céspedes Paz Los *litchiwayu* de Vila Vila

Sebastian Hachmayer Danza y música en la memoria de un pueblo
Walter Sánchez Canedo Los bambúes musicales en estado de emergencia
El 2 x 4 del tango en Bolivia (1900-1952)

AVANCES DE INVESTIGACIÓN

Omar Mario Onofre Hurtado Análisis musical de la estructura de la cueca "La Cárdenas" de Willy Claire

DOCUMENTOS

Mario Estenssoro El bolero *El terremoto de Sipe Sipe*
Julia Elena Fortún Música folklórica boliviana

MEMORIA FOTOGRÁFICA

M. T. Virginia Sáenz Vargas Julia Elena Fortún

OBRAS MUSICALES

Alberto Villalpando Concertino semplice per flauto ed orchestra

Luis Moya De sombras y de luz

Willy Claire La Cárdenas

Néstor Portocarrero Cielo paceño

Alejandro Buló Imaz Carnaval paceño

Belisario Zárate El conscripto

Julio Martínez Muchachos al Chaco

s.d. Cuando muere el carnaval

Belisario Zárate Renovación



Facultad de Humanidades y
Ciencias de la Educación



Programa de
Licenciatura en Música
UMSS