

Contrapunto

Revista de Musicología del Programa de Licenciatura en Música

Nº3, 2023

*Universidad Mayor de San Simón
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Programa de Licenciatura en Música*

Contrapunto

Revista de Musicología del Programa de Licenciatura en Música
Nº3, 2023

Editor general:

Walter Sánchez Canedo

Comité editorial:

- Alberto Villalpando Buitrago. *Doctor Honoris Causa* (Universidad Mayor de San Simón).
- Luís Moya Salguero. *M.Sc.* (Universidad Mayor de San Simón).
- Pablo Pérez Donoso. *Ph.D.* (Universidad Mayor de San Simón).
- Sebastian Hachmeyer. *Ph.D.* (Universidad de Gotinga).
- Walter Sánchez Canedo. *Ph.D.* (Universidad Mayor de San Simón).

Foto tapa: Fernando Terrazas. Órgano colonial de la iglesia San Pedro de Tarata. Cochabamba.

Dibujos y pinturas:

- Deybid Brandon Rojas Pacheco.
- Ramiro Baptista.
- Pedro Leonardo Sánchez Ramírez.
- Gíldaro Antezana.

Diagramación:

Alejandra Escobar Quevedo.

© 2023 Contrapunto, revista de musicología

D.L. 2-3-59-18

ISSN: 2959-1031

URL: <https://www.hum.umss.edu.bo/?p=1511>

Universidad Mayor de San Simón

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Programa de Licenciatura en Música

Plaza Sucre, acera sur.

Teléfono: +591 4 4544102.

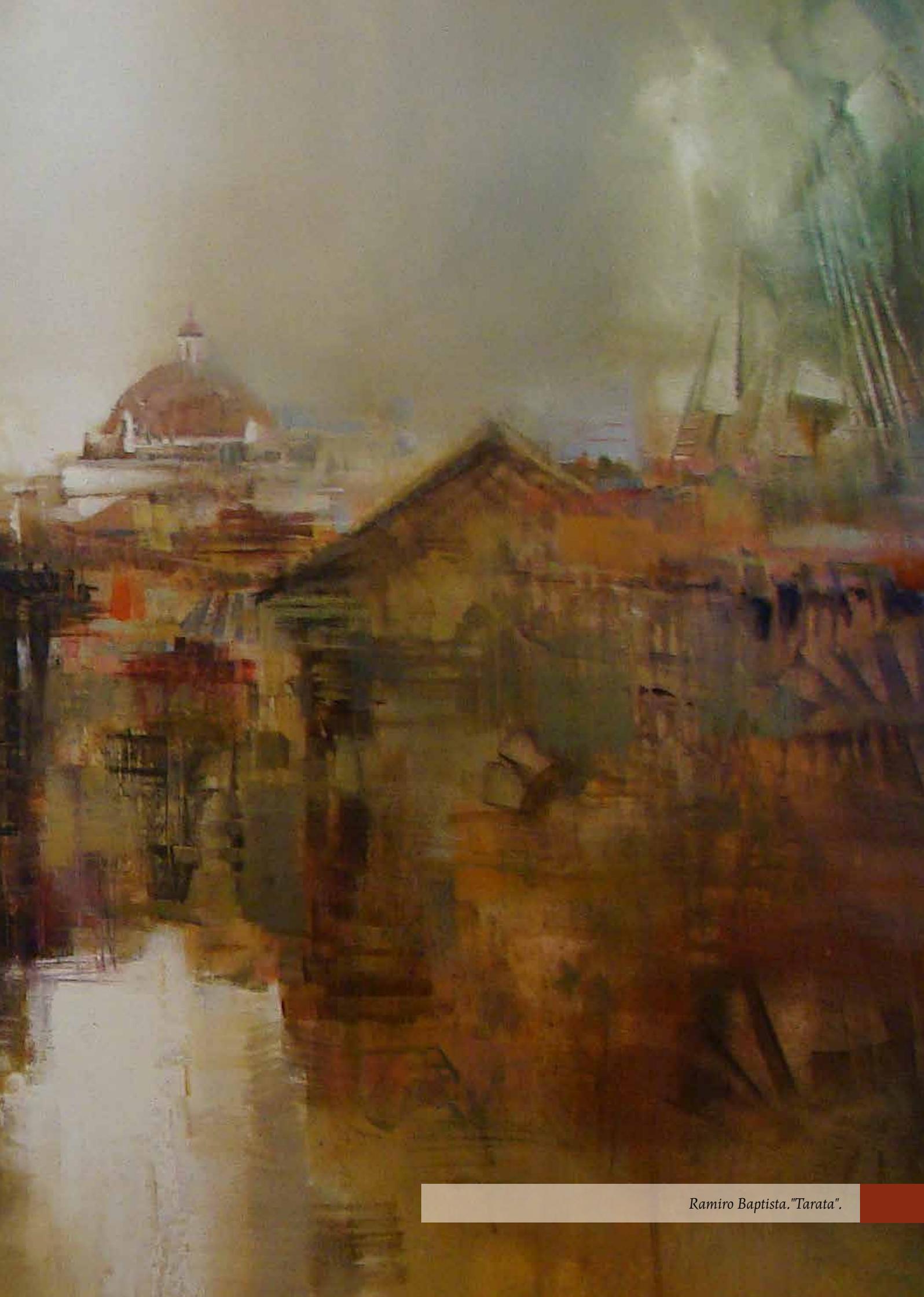
Casilla de correos Nº 992.

Cochabamba, Bolivia.

Contrapunto

*Revista de Musicología del
Programa de Licenciatura en Música*





Ramiro Baptista. "Tarata".

CONTENIDO

PRESENTACIÓN		PÁGINA
<i>Walter Sánchez Canedo</i>	Presentación.	9
ENTREVISTAS		
<i>Sebastian Hachmeyer</i>	“Crónicas del mohoseño y la vida musical de Mariano Quispe Quispe”. Entrevista al maestro <i>luriri</i> de Walata Grande Ignacio Quispe Catunta.	14
<i>Luís Moya Salguero</i>	Entrevista al pianista Emilio Aliss Paredes: “la labor docente tiene momentos muy gratificantes y hasta mágicos...”.	28
DISCURSOS		
<i>Alberto Villalpando Buitrago</i>	Discurso de recibimiento de la investidura Doctor Honoris Causa otorgada por la Universidad Mayor de San Simón. (Cochabamba-Bolivia. 2018).	42
ARTÍCULOS		
<i>Pablo Pérez Donoso</i> <i>Ricardo de Melo Arôxa</i>	Imágenes mentales en la enseñanza y aprendizaje de instrumentos musicales.	50
<i>Leonardo Secioso De Sá</i>	Música: realização e irrealização (traducción al castellano Pablo Perez D.).	62
<i>Walter Sánchez Canedo</i> <i>Ana Maria Peredo Paz</i> <i>Ana Destiny Perez Montero</i> <i>Camila Castellanos Mancilla</i> <i>Iris Odali Villarroel Jones</i>	Entre trinos de pájaros, sonidos metálicos y cantos/rezos de alabado. Paisajes sonoros del cementerio de Tarata-Cochabamba en la festividad de Todos Santos, 2021.	76
DOCUMENTOS		
<i>Rigoberto Sainz Castro</i>	Historia de las bandas militares y su evolución hasta nuestros días.	178
<i>Guillermo Rodrigo Mercado</i>	La cueca: Innovaciones de Guillermo Rodrigo Mercado.	204
MEMORIA FOTOGRÁFICA		
<i>Tania Suárez S.</i>	Encarnación Lazarte.	210
OBRAS MUSICALES		
<i>Leonardo Secioso De Sá</i>	Rito (Compuesta en 1983).	223



Deybid Brandon Rojas Pacheco "Elementos del Sueño"

Deybid
Brandon

PRESENTACIÓN

Contrapunto, Revista de Musicología del Programa de Licenciatura en Música retorna en este número a su inicial formato, focalizando su énfasis en colaboradores académicos locales. Su diseño incide nuevamente en su vínculo con las artes plásticas (pintura y dibujo) sin descuidar las otras artes visuales.

Abre la revista la sección *Entrevistas*. La primera pertenece al etnomusicólogo Sebastián Hachmeyer quién realiza una muy rica conversación con Ignacio Quispe Catunta, maestro *luriri* de uno de los centros más importantes en la construcción de instrumentos musicales de los Andes bolivianos como es Walata Grande. El diálogo se entronca en una temática eco-musicológica actual: los llamados bambúes musicales o, con mayor precisión, en las flautas de caña llamados mohoceños. El proceso histórico de su incorporación al repertorio de Walata Grande, su importancia dentro del conjunto organológico, sus proyecciones, son temáticas centrales que sirven como excusa, también, para enmarcar la vida musical de uno de los más destacados *luriri* de esta comunidad: Mariano Quispe Quispe. La segunda entrevista es realizada por el compositor Luis Moya Salguero al pianista Emilio Aliss Paredes. En la plática abordan temáticas vinculadas a diagnosticar los procesos de enseñanza del piano, el papel de las instituciones musicales en su fomento, los festivales y, la actual presencia de este instrumento dentro de la educación superior universitaria en Bolivia. Este último punto tiene un énfasis especial debido a que su enseñanza-aprendizaje es central dentro del currículo del Programa de Licenciatura en Música de la UMSS.

En la sección *Discursos* se publica la Conferencia magistral leída por el compositor Alberto Villalpando Buitrago durante el acto de recepción de la máxima distinción académica que otorga la Universidad Mayor de San Simón a sus profesores más destacados: Doctor Honoris Causa.

La sección *Artículos* se abre con el texto de los musicólogos Pablo Pérez Donoso y Ricardo de Melo. Titulado *Imágenes mentales en la enseñanza y aprendizaje de instrumentos musicales* y con un marco teórico acercado a la psicología cognitiva, ambos autores proponen salir de la tradición pedagógica cuyo énfasis es puesto en la automatización motora por repeticiones mecánicas del repertorio en la enseñanza-aprendizaje instrumental, a partir de una propuesta centrada en el concepto complejo “imágenes mentales”. En propias palabras, el texto plantea “discutir y mostrar posibles implicaciones del uso de imágenes mentales en el proceso de enseñanza-aprendizaje de instrumentos y en el desarrollo de la lectura a primera vista”. Leonardo Ceisoso de Sá (1954 – †2011) destacado compositor, musicólogo, lingüista, profesor y director artístico de la Orquesta Sinfónica Brasileira, con vínculos académicos en Bolivia (fue investigador en la Universidad Mayor de San Simón, profesor del Instituto Eduardo Laredo y de la Normal para profesores Música), centra su ensayo en la reflexión acerca del concepto música; de ahí el título de su texto: *Música: realização e irrealização*. A partir de la discusión de las formas bajo las cuales este concepto ha sido abordado por diversos autores, señala que, no busca aclarar una definición sobre el arte, sino proponer “la reflexión sobre la música como instancia de lenguaje”. La traducción al castellano del texto original en portugués ha sido hecha por el Dr. Pablo Pérez Donoso. El tercer artículo, titulado *Entre trinos de pájaros. Sonidos metálicos y cantos/rezos de alabado*, es el resultado del trabajo etnográfico realizado en la fiesta de Todos Santos en el cementerio de la localidad de Tarata-Cochabamba, por un

colectivo de investigadores de la UMSS. A partir de la propuesta teórica de Murray Shafer sobre el paisaje sonoro, el texto aborda componentes historio-gráficos que hacen a la contextualización de lo sonoro en el espacio-tiempo del cementerio en los Andes; plantea los alcances y la operacionalización de un modelo metodológico para el trabajo de campo etnográfico; sistematiza los materiales colectados y los analiza a partir de la presentación de ejemplos de representaciones visuales de varios eventos sonoros grabados durante la fiesta. El propósito central es el retorno a la descripción etnográfica densa centrada en el trabajo de campo para, desde ahí, generar distintas entradas teóricas y metodológicas de análisis —entre las que destaca, aquella que hace a lo que se entiende por “pensamiento andino”.

La poca existencia de repositorios documentales en Bolivia, conduce a que *Contrapunto* se proponga publicar importantes trabajos ahora difíciles de acceder. Con este espíritu, se publica, en la sección *Documentos*, el texto del compositor y director de banda Rigoberto Sainz Castro: *Historia de las bandas militares y su evolución hasta nuestros días* (1943). Vinculado durante toda su vida al ejército, el manuscrito escrito sin las exigencias rigurosas de la academia, tiene el gran valor de ofrecer información sobre aspectos históricos de las bandas militares, su proceso de institucionalización, sus vínculos dentro de la enseñanza-aprendizaje, los principales compositores y directores, los repertorios, los cambios en el instrumental musical. El segundo documento se vincula a la cueca, composición corta que tradicionalmente tiene doce compases que se repiten en cuatro vueltas o períodos: Primera, Segunda, Quimba y Jaleo. Escrito por el pianista y compositor Guillermo Rodrigo Mercado (c. 1960) y titulado *La cueca. Innovaciones de Guillermo Rodrigo Mercado*, parte del señalamiento que la forma “tradicional” cueca posee constantes repeticiones que la convierte en “una música monótona”. Por tal motivo, plantea la necesidad de “corregir” aspectos formales, musicales y estéticos, modificando esa “pesada regularidad”. Para tal fin y con el propósito de que la cueca sea un género musical más ágil y diverso, propone dos modificaciones estético-compositivas y, otra tercera, que señala es “iniciativa del Sr. Víctor Rodrigo Mercado”, destacado violinista y compositor.

La sección *Memoria Fotográfica* está dedicada a la “coplera” y compositora Encarnación Lazarte y pertenece a la investigadora en Sociología de la música Tania Suarez S. Nacida en Cliza-Cochabamba, Encarnación Lazarte es, sin duda alguna, la más destacada voz poético-musical en lengua quechua de la segunda mitad del siglo XX.

Como corolario, en la sección *Obras Musicales*, se publica la partitura de la obra *Rito* de Leonardo Secioso de Sá. Agradecemos a la violinista Noemí Uzeda el haber permitido y autorizado su publicación.

Este número tiene la presencia de jóvenes artistas plásticos que pertenecen a una nueva generación y que ilustran con su arte varias secciones. David Brandon Rojas Pacheco¹, Pedro Leonardo Sánchez R², generan con su arte, renovados lenguajes plásticos contemporáneos. La presencia del arte fotográfico dentro de la revista es siempre relevante. Fernando Terrazas, Tania Suarez S., Sebastian Hachmeyer, Pablo Pérez D. Walter Sánchez C. Camila Castellanos, Ana Pérez, Luís Moya S., Emilio Aliss son quienes han aportado con toda esta rica documentación visual. Complementan los documentos fotográficos históricos que son parte del Archivo visual de la revista *Contrapunto*.

¹ Artista plástico. Especialista en dibujo y pintura en acuarela y óleo. Nace en Cochabamba—Bolivia. Egresado del Instituto Superior de Bellas Artes “Raul G. Prada” el año 2016. Exposiciones nacionales (Cochabamba, La Paz, Oruro, Tarija) internacionales (Francia, Italia, Ecuador, México). Ha ganado diferentes reconocimientos, premios y menciones honoríficas y ha participado en importantes eventos internacionales de acuarela como IWS-Bolivia, IWS-Ecuador e IWS-México.

² Licenciado en Filosofía y Maestría en Museología y Museografía. Literato. Ha ganado varios premios en concursos nacionales e internacionales de poesía.

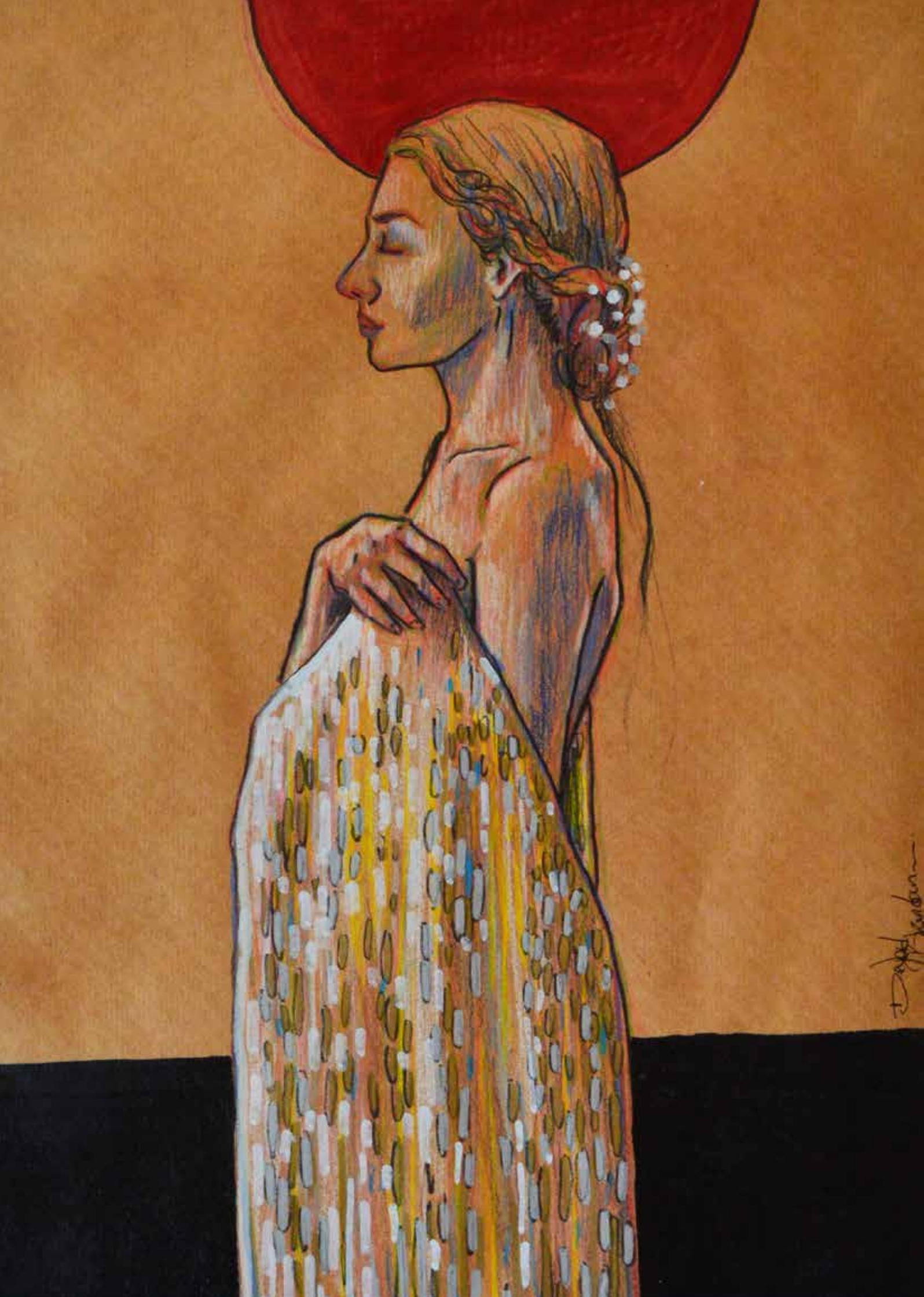
La diagramación tiene la sensibilidad plástica de la diseñadora gráfica y violinista, Alejandra Escobar Quevedo.

Para el aseguramiento de la calidad de los artículos que se publican se han tomado en cuenta dos criterios:

1. Textos académicos (artículos y ensayos) realizados dentro del marco de estudios universitarios de doctorado y presentados en contextos de debates académicos y,
2. Textos que han sido sometidos a la revisión de un cuerpo de investigadores reconocidos. En este caso, agradecer la profesionalidad de los lectores y docentes universitarios: Manuel Rocha (Pedagogo musical), Guido Guzmán (Sociólogo e historiador), Juan Mamani (Sociólogo e historiador), Pablo Pérez D. (Pedagogo musical), y Daniel Bravo (Pedagogo musical),

Finalmente, un agradecimiento a la Coordinación del Programa de Licenciatura de Música de la Universidad en la persona de Pablo Perez Donoso Ph.D., a sus docentes y alumnos. Igualmente, a las principales autoridades de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UMSS) por su acercamiento y apoyo a la producción científica académica y a la investigación artística y musical.

Walter Sánchez Canedo
Editor General de la revista Contrapunto



ENTREVISTAS



Foto: Ignacio Quispe Catunta.

“Crónicas del mohoseño y la vida musical de Mariano Quispe Quispe”

ENTREVISTA AL MAESTRO LURIRI DE WALATA

GRANDE IGNACIO QUISPE CATUNTA

Sebastian Hachmeyer¹

INTRODUCCIÓN

Conocí al maestro Ignacio Quispe Catunta² durante mis primeras visitas en la comunidad de Walata Grande en noviembre del 2016. Durante este tiempo, pedí permiso a las autoridades para realizar un trabajo sobre los llamados bambúes musicales de Bolivia, su cosecha, su comercialización y su transformación en preciosos instrumentos autóctonos. Hoy seguimos trabajando con el maestro Ignacio Quispe Catunta en temas de la sostenibilidad en la construcción de instrumentos de viento en Bolivia.

Desde su aprendizaje personal hasta la formación del Centro Cultural Artístico Productivo WALYSUMA, el maestro Ignacio Quispe Catunta ha seguido un camino bien marcado: la valoración de la historia y cultura de Walata Grande y de la construcción de aerófonos autóctonos. Su visión del fortalecimiento cultural de Walata Grande no solo ayuda a concretizar mi propio abordaje eco-musicológico sobre los bambúes musicales, sino en la mejor manera ambos se complementan. En este sentido, pienso que el triángulo entre economía, cultura y ecología es adecuado para pensar el futuro de Walata Grande en términos de la sostenibilidad. La construcción de instrumentos musicales es una fuente de ingresos para muchas familias walateñas y, por lo tanto, es muy importante como medio de vida.

Si no hay incentivos económicos, los jóvenes tampoco pensarán en seguir los pasos de sus padres. Resultado de faltas de incentivos económicos son los testimonios de que los propios padres *luriri* ya no quieren recomendar a sus hijos seguir con lo que ellos hacen. Sin embargo, estoy convencido de que una visión netamente económica sobre la construcción de instrumentos musicales nos lleva a una alienación del sentido del instrumento y su uso multilocal. Cuando materiales e instrumentos se vuelven mercancías, la única racionalidad que rige la actividad artesanal es la mercantilista. De hecho, dentro del discurso del “desarrollo artesanal” del país, se encuentra enigmático tal entendimiento mercantilista. Esto incluye también políticas culturales alrededor del patrimonio cultural. Muchas veces, la sociedad de valores, ejemplificada en esta historia del maestro Ignacio Quispe Catunta sobre la vida musical de su abuelo, Mariano Quispe Quispe³, cuestiona tal racionalidad económica y la categorización moderna esencialista implícita en leyes patrimoniales, las cuales trabajan muchas veces y funcionan al lado, o incluso en contra de estas ricas historias todavía no-articuladas.

La historia de la vida musical de Mariano Quispe Quispe y su nieto mayor, muestra la importancia de vincular la actividad económica con lo que se puede llamar, con las palabras propias del maestro Ignacio Quispe Catunta, “autovaloración” y “fortalecimiento” de la historia y cultura de Walata Grande. En este sentido, para prevenir alienaciones de una identidad cultural propia la cual surge de la vida y de la práctica cotidiana en una comunidad del altiplano paceño, al pie del poderoso Illampu, necesitamos de un entendimiento propio y una autovaloración de lo que es ser artesano en el siglo XXI o, mejor dicho, en las palabras de la lengua de los “años lejanos” (*jaya mara*), *luriri*. Creo que parte de este proceso es, sin duda, la decisión de Ignacio Quispe Catunta de compartir su historia todavía no-contada sobre las crónicas relativamente jóvenes del instrumento aerófono que se conocía anteriormente como “luriwayu”, “aymara” o también “aymaya”.

Para complementar el triángulo de la sostenibilidad de la construcción de aerófonos autóctonos es necesario introducir aspectos ecológicos sobre el uso del bambú como materia prima. Es una propuesta de construcción sostenible de un camino, un *thaki*, el cual, a lo mejor, nos lleve también a mejores entendimientos del porqué y cómo se hacen instrumentos musicales y se toca música en las comunidades.

¹ Centro de Música Mundo, Universidad de Hildesheim.

² Maestro *luriri* de Walata Grande, Iniciador del Centro Cultural Artístico Productivo WALYSUMA y director del grupo de *mohoseñada* MAGISTRAL.

³ Nacimiento: 25 de abril 1910. Fallecimiento: 27 de enero de 1986.

Sebastian Hachmeyer: Don Ignacio, siendo un maestro *luriri* de Walata Grande, ¿nos podrías explicar inicialmente un poco sobre la comunidad Walata Grande?

Ignacio Quispe Catunta: Walata Grande es una comunidad en el cantón Warisata, municipio de Achacachi, provincia Omasuyos, en el departamento de La Paz. Está ubicada al pie del Illampu, camino a Sorata, a aproximadamente 4.100m sobre el nivel del mar. Walata Grande es una comunidad de antes, antigua, todo este sector. No se sabe exactamente. Nuestros abuelos tampoco no lo han sabido, ni como era. Como han pasado muchas generaciones, no se puede saber ahora. En Walata Grande misma, cuando estamos con la cooperativa, queríamos averiguarlo, pero nada. Ni yo mismo, mi abuelo vivía pues, nunca había preguntado a mi abuelo de la historia de Walata Grande. Él sabía todavía historias, cuentos, de cómo era. Solo sé ahora, que decían pues Walata Grande. Walata Grande tiene una laguna llamado Ajayuni que se encuentra más arriba de la comunidad en la cumbre. También tiene una vertiente con césped natural donde descansaban unas aves grandes llamados *jach'a wallata* que venían del lago Titicaca a la laguna Ajayuni. Pero eso, la comunidad tiene el nombre de *Jach'a Wallata*, que quiere decir Walata Grande. Actualmente siguen las *jach'a wallatas* en nuestra laguna. Son aves blancas con manchas negras, en su cola y su ala, como gallinas grandes son. Esto contaban, pero nosotros no preguntábamos sobre la historia a profundidad.

SH: Walata Chico y Walata K'oani ¿Después se han fundado?

IQC: Sí, primero ha aparecido *Jach'a Walata* y, en referencia de allí, se ha fundado *Jisk'a Walata*. *Walata K'oani* después se ha fundado. El nombre es porque hay una hierba que se llama *k'oa* que se encuentra bastante por las pampas de este sector. Son



Foto: Ignacio Quispe Catunta.

comunidades y familias diferentes, y antes no se casaban entre ellos porque todas las comunidades se cuidaban. Ahora sí, hay lazos familiares entre las comunidades también, por los yernos y las yernas.

SH: Ah, que interesante, Don Ignacio ¿Y el patrón se ha adueñado de las comunidades?

IQC: El patrón después se lo ha agarrado. Walata Grande era lo primero y después con sus hermanos se han adueñado los otros pueblos también. El patrón se llamaba Daniel Imaña. Entre familiares, entre hermanos han administrado las haciendas. Yo he conocido a Alcides Imaña en Achacachi en 1968, cuando yo tenía 9 años. Él es el nieto de Daniel Imaña. Alcides Imaña ya no vive.



Cuando estaba estudiando en Achacachi le he visto, le he conocido. Ya era de edad en este tiempo. Junto con su hijo, yo estaba yendo al colegio desde 1975 y terminamos juntos en 1978. Ellos tenían una casa grande, con patio grande. Allí llevaban los Walateños todas las cosechas. Hasta los 70s era así, pero ya no de fuerza como antes en el tiempo de caciques, pero más de dependencia, vendían también, y las tierras ya se han parcelado en minifundios.

SH: ¿Y el patrón ha organizado fiestas también, con música? ¿O permitía que en Walata Grande lo hacían?

IQC: Todo era bajo el orden del patrón, era como esclavitud decía mi abuelo. Al patrón se le cocinaban todo y los abuelos carneaban los grandes y mejores ovejas para el

patrón. El patrón mantenía también las fiestas, y forzaba a tocar. En Walata Grande había una fiesta en Rosarios, donde tocaban zamponas, Inca Siku. Tenían sus figuras, *supaya* dicen, un personaje diabólico, así se vestían. A los chiquitos les cargaban. Esto hacían esta vez. En Navidad igual había otra fiesta. En tiempos del patrón, no trabajaban mucho en la construcción de los instrumentos (de viento), porque el patrón les exigía trabajar en la agricultura, esclavizaba mucho. Después de que se fue el patrón, recién la gente hacía más y más. Antes había poco tiempo libre, allí aprovechaban en hacer instrumentos (de viento). El patrón tenía su estrategia, pues. Como Walata Grande era comunidad antes, él ha venido con un plan de administración. Los originarios se han vuelto su gente, esclavizaba, y les incenti-

vaba también con regalos, alcohol, coca, pero exigía y obligaba que toquen música, que hagan fiestas.

SH: ¿Y después de 1953?

IQC: Seguían, pero de allí, poco a poco se ha perdido. Ya no querían tocar por lo que el patrón exigía. Pero yo estoy viendo todavía como hacían las fiestas. Yo he nacido en 1959. En 1965 o 1966, he visto todavía estas fiestas, como han cuidado las ovejas para el patrón, lo estoy viendo, después de 1953. Puro hembras, una persona, puro machos, otra persona. Ellos tenían un lugar, ahijadero dicen, un pajonal personal de patrón, donde nadie tenía que entrar. Allí era el lugar donde pasteaban. Por la mitad para arriba puro machos, de la mitad para abajo puro hembras. Cada uno por turno de un año cuidábamos. Como era esclavitud, la gente antes del 1953 se levantaba, junto con mi abuelo. Algunos, sí, querían al patrón, pero mi abuelo y la gente que le apoyaba se levantaban. Estaban yendo al Falange (Falange Socialista Boliviana), y el patrón luchaba contra este partido y su gente. A causa de eso, la comunidad se ha dividido en dos, zona baja y zona arriba. Hasta ahora están con este consentimiento en sus corazones. Incluso ha habido muertos. Entre ellos han peleado. Ahora sigue, pero no tan agresivo, más internamente pelean. Entonces, de Walata Grande, mi abuelo y el grupo que le apoyaba se ha escapado, al lado de Larecaja. El patrón, con toda su gente de este sector de Chuxñakala, Warisata, de este rincón, Achacachi, Parque Pararani, que siempre eran los más abusivos, han venido a Walata Grande para hacer escapar a mi abuelo. Así mi abuelo se fue al lado de Larecaja, con sus cuatro hijos. Tres de sus hijos estaban estudiando también en Warisata. Estas veces, solo jóvenes entraban a la escuela, niños todavía no, como hoy. Entonces, mi abuelo ha escapado, y mi papa era joven, haya tenido unos 12 años.



Foto: Ignacio Quispe Catunta. Tropa de Mohocheñada.

Y allá, en Pakollo, estaban más de 10 años. No podía volver a Walata Grande mi abuelo. Allí en Pakollo, mi papa ha crecido y se ha hecho de mujer. Allá se ha casado. He nacido yo, y cuando yo he tenido dos años, ha fallecido mi papa. Mi mama se ha quedado joven viuda, con 26 años. Tenía derecho de convivir con otra pareja, y cuando mi abuelo ha escuchado que ha fallecido su hijo, me ha recogido a mis dos años. Junto a él, he crecido.

SH: ¿Y de tu abuelo también has aprendido hacer y trabajar instrumentos de viento?

IQC: Sí, mi abuelo me enseñó, y él era el primero que ha hecho llegar la mohoseñada a Walata Grande. Esto sí me ha contado bien. Claro, en Walata Grande tenemos habilidades de trabajar y todos trabajaban antes en instrumentos (de viento) de la re-

gión. Pero nadie no puede decir que ha inventado un instrumento (de viento), algo que han hecho aparecer, nada. Mi abuelo ha hecho aparecer la mohoseñada en Walata Grande. El mohoseño es del municipio de Luriway que es capital de la provincia Loayza. En 1946 ya había grabaciones de la comunidad de Cachhualla, dirigido por Víctor Castillo. El instrumento mohoseño se conocía con el nombre de Luribayu, por eso su origen se cree que es del sector.

SH: ¿Cómo ha hecho aparecer tu abuelo la mohoseñada en Walata Grande?

IQC: En 1957, cuando vivía en Pakollo, se fue como comerciante de instrumentos de viento a la provincia Aroma, a la comunidad de Belén. De Belén, ha ido más allá a Aisacollo, después a Konani, cruce a Inquisivi,

camino a Oruro. De Konani ha ido a Lahuachaca, y Lahuachaca recién estos años estaba fundándose. Lahuachaca era un conjunto de cuatro comunidades en un lugar centro: Pujrawi, Millo, Cullí Cullí y Waich'ani. Esas comunidades han formado una feria, y de allí se ha fundado Lahuachaca. Mi abuelo radicó en Lahuachaca y se convirtió en el mejor maestro *luriri* de mohoseños que mantenía a los conjuntos de las provincias alrededores. Cuando han arreglado la situación del patrón en Walata Grande, mi abuelo ha vuelto de Pakollo a Walata Grande. Mis padres y yo vivíamos todavía en Pakollo. Yo he tenido dos años. Cuando mi padre falleció, mi abuelo me ha recogido de Pakollo y me ha llevado a Walata Grande. Pero, en allá, provincia Loayza, siempre ha aprendido a tocar mohoseño, ha visto cómo trabajan allá. El, como era más habiloso, rápido ha aprendido

hacer mohoseño, mucho mejor digamos que los demás. De allí, ha hecho llegar los primeros instrumentos a Walata Grande después en 1960. Todos estaban asombrados, y decían ¿qué es esto?, y de allí empezaron a aprender a tocar y hacer mohoseño en Walata Grande. Así me ha contado mi abuelo.

SH: ¿Y el origen del mohoseño es de este lado, de la provincia Loayza?

IQC: Sí, mi abuelo me decía que es del municipio de Luriway. Mi abuelo también ha hecho llegar a Walata Grande el conjunto de mohoseño de la comunidad de Wila Wila de la provincia de Aroma en 1966 para una fiesta de carnavales. Los directores se llamaban Alejo Mamani y Justino Huallpa. Del lado de Aroma ha hecho llegar, el primer conjunto que ha tocado en Walata Grande. Como mi abuelo más antes estaba allá, entonces él tenía conocimiento cual conjunto es mejor. Al conjunto de Wila Wila conocía porque mi abuelo les hacía sus tropas. Después, mi abuelo y Santiago Quispe han fundado como primeros directores el primer conjunto propio de mohoseñada de Walata Grande. Han hecho grabaciones también. Esas grabaciones también las tengo de mi abuelo. Pero mi abuelo siempre decía que antes ha habido constructores en Loayza, y que allí tocaron, y en el Perú actualmente lo llaman todavía Luriwayu.

SH: ¿Pero, no se dice que Mohoza es el origen del mohoseño?

IQC: Eso, lo que dices de Mohoza, parece que no es real. Eso lo ha hecho Ernesto Cavour. Ha publicado un libro o algo sobre este tema. Mi tío tenía un compadre, un abogado. Él me contaba que Cavour había hecho un trabajo sobre Mohosa y mohoseño. Ha ido al pueblo y parece que allá lo han inventado. No sé cómo, pero eso han hecho, así me han contado. Y si pensamos bien, puede ser verdad. Allá no saben construir mohoseño y debe haber venido de otro lugar siempre, porque nunca hacían ellos. Cuando estaba en Lahuachaca, yo he viajado por este sector, pasando Navidad, a Lequepalca, Villa Pereda. Entonces, a Mohoza he ido también, porque quería saber. Estas temporadas, en 1988 o 1990, no decían mohoseño todavía. Aymara decían. *Aymar tuq'apxañani. Aymar trup lurt'anirapitāta*, así me han encargado para hacer una tropa. Allá, en Carnavales, había una feria el Domingo. Desde Oruro se iba a Lequepalca a media noche y se llegaba a las 6 de la mañana. Allá iba yo también y llevaba unas cinco tropas. Un grupo me vino a hablar, otro me compró, así en la esquina tocaron. Estito arréglamelo, me han dicho. Allá no hacían, pues. Por eso, hubiera sido bueno antes en la época de mi abuelo, preguntarles a los de Cachhualla, por ejemplo, los primeros grupos que han grabado. De donde viene, como era. Yo he conocido a una persona de Pulchiri que fabricaba mohoseño. No a fondo, pero. Uno de edad era. Él no hacía los mohoseños, como nosotros hacemos. El no cocía los *tuquru* al fuego, como ahora actualmente estamos haciendo. Blancos eran sus mohoseños y no requemados. A veces reventaban.

Pero, si el *tuquru* está bien maduro, no raja nada tampoco. De allí cerca nomás es Choquetanga, Chuxñacota, Laramcota, el monte donde había bosques con *tuquru*. Ellos del lugar sacaban y se escogían a su gusto. Conocían bien el *tuquru*, cual está maduro, cual no. Yo he ido a ver cómo trabajan, cuando he salido del cuartel, 1980, con un negocio de grabadoras. Había un lapso, de Enero a Febrero, en estos meses he salido del cuartel y me he ido. También a Mina Argentina, Choquetanga. Yo he llevado grabadoras y ollas de aluminio. Uno de mis tíos tenía su amistad, y él tenía una fábrica de ollas. Ellos raspaban la madera para las tapas del mohoseño en la palma de sus manos, con una goma de zapato. Nosotros aquí en la rodilla lo hacemos. Es

más fácil, y más seguro también, más práctico lo hacemos.

SH: ¿Y los otros instrumentos de viento, como aparecen en Walata Grande?

IQC: De los otros ya no sé yo, no tenemos esas historias contadas, debe ser porque son mucho más antiguos que el mohoseño. Del mohoseño sí. A mi abuelo le preguntaron, que cosa es esto. Antes trabajaban más que todo siku, pinkillu, qina, phala, todo esto trabajaban. Phala es del lado de Puerto Acosta, no, los awki awki que tocan, y morenada se tocaba antes con phala.

SH: ¿Porque tanta gente ha empezado a trabajar instrumentos de viento en Walata Grande? ¿Cómo llega esa especialización a Walata Grande?

IQC: Por herencia digamos. Yo he crecido y he visto a mi abuelo, cada día, como trabajaba, y automáticamente te viene en tu mente, que estas elegido o designado para hacer instrumentos (de viento). Al ver los mayores, que cosa hacen, un niño siempre quiere hacer lo mismo. Y simplemente es por habilidad. Pero no sé, no podemos explicarnos. Cuando estábamos en la cooperativa, hemos tratado de averiguar. Algunos abuelos contaban del siku en tiempo de los Incas. Los tubos que tenían, para alterar su sonido, llenaban de piedritas o arena. De allí es donde lo han calculado los diferentes sonidos. Pero, esto de los instrumentos (de viento) y como ha llegado la construcción a Walata Grande, no nos podemos explicar bien hoy en día.

SH: Mientras más años pasan, los abuelos y las abuelas se van también...

IQC: Si, se van. Ahora, yo no soy Walateño por nacimiento. He nacido en Pakollo, de la provincia Larecaja. Pero, esto tiene una historia, una razón por lo que he nacido allá, y después en Walata Grande he crecido, desde mis 2 años. Por eso, soy Walateño, porque mi abuelo y mi papa eran de Walata Grande, y yo he crecido allí. Lo que pasa es que no puedo alterar el certificado de nacimiento. Incluso en Walata Grande, en mis libretas de escuela, yo me ponía el nombre Ignacio Quispe Quispe, por el apellido de mi abuelo. Mi mama es Catunta de apellido.

En 1966 se ha fundado la escuela en Walata Grande, por primera vez que ha existido. El primer profesor se llamaba Eustaquio Quenta, un potosino era. En este año, ya iba yo al curso preparatorio. Allí, he sido uno de los primeros alumnos en Walata Grande. Después, mi abuelo me ha contado nuestra historia, y lo que ha pasado con mis padres. Pero, siendo un niño, no tenía esa idea de preguntar a mi abuelo siempre de toda la historia, todo lo que había antes, las historias del pueblo, de los mayores. Yo no he conocido a mi mama hasta mis 17 años. Con Quispe Quispe siempre he cumplido la primaria. En la secundaria ya me he dado cuenta y mi abuelo me ha contado. Me decía que, si quería ir a estudiar, esto me iba a dificultar. De allí, recién me he identificado con mi nombre tal cual como era, Ignacio Quispe Catunta.

La historia de mi abuelo, de esta historia con el patrón y el levantamiento, es una gran experiencia y enseñanza. Yo he sido administrador de la asociación artesanal Qhantati, donde agrupaba 10 grupos de diferentes rubros, y yo representaba a la cooperativa de instrumentos de Walata Grande. Teníamos 140 socios en este tiempo. La cooperativa se ha fundado en 1974 o 1975, cuando yo estaba más dedicado a mis estudios. Víctor Hugo Cárdenas ha ayudado a fundar la cooperativa. Él, de Huatajata había sido. Este año era estudiante de la universidad, seguro que algo en esa carrera también. El Cárdenas ha visto que en Walata Grande trabajan instrumentos (de viento)



Mariano Quispe Quispe (derecha), alzando un mohoseño saliwa. Promoción de Ignacio Quispe Catunta, Octubre de 1978.
Foto: Ignacio Quispe Catunta.

y ha debido pensar que hay que agruparles en una cooperativa. Mi tío me ha contado eso, Pedro Quispe.

Esta vez yo he estudiado, no he ingresado a la cooperativa todavía. Como yo, que ya me he dado cuenta que no he nacido en Walata Grande, yo he estudiado en la escuela básica 1979 y 1980. Después, he trabajado en la policía hasta 1986. De mi familia, solo mi abuelo nomas vivía, mis tíos, los tres hermanos, mi papá todos han muerto y sus hijos tenían poca tierra después. Mi tío Clemente era el fundador de la escuela de Walata Grande y de mi familia eran personas importantes en Walata Grande. Mi abuelo quería que yo sea profesor, porque mi papa tenía que ser profesor. A mi abuelo siempre decían Tata Malí, Jach'a Malí. Era un gran personaje. Me dicen que vos eres el único viviendo como Malí. Si yo no estoy, la familia Malí no existe,

dicen. A uno esto le alimenta, yo soy el nieto mayor. Claro, los hijos de mis tíos también viven, pero no se dan cuenta de esa historia familiar.

SH: ¿Y después de 1986 has dejado de trabajar en la policía?

IQC: Yo estaba trabajando y mi abuelo estaba solo. En Lahuachaca vivía ya, y ya se ha hecho famoso en construir mohoseño, el más conocido en todas las partes. Yo siempre era como uno de sus hijos, de más confianza, cumplido. Así me trataba bien también, y me decía: "Ahora, este mi trabajo, ¿a quién voy a dejar, o sea como voy a hacer? ¿Quién me lo levantara mi trabajo, mi nombre?" Se sentía mal, así me decía, y ha llorado. Claro viviendo con él, el mejor tocador de mohoseño en Walata Grande, muchos me conocen por mi abuelo, y he grabado tres discos también. Mi primera grabación, he rea-

lizado cuando tenía 13 años, en 1972. Yo era apto siempre, en sacar unos temas en mohoseño. Frente a los mayores, era como changuito, a mí me manejaban a todos los lados. De allí, mi abuelo se sentía orgulloso también de mí, como su nieto mayor. Me decía, si tú tocas mucho mejor que todos, entonces para ti va a ser fácil aprender todo. Hasta entonces, de allí, en Diciembre del mismo año, me he salido de la policía, baja voluntaria, no me importaba mi aguinaldo nada. Me he sentido un poco dolido, que mi abuelo lloraba mucho. Todo lo que hacía él, quería que haga yo. De allí me he salido, y para Navidad ya he hecho mi primera tropa en Lahuachaca. El primer grupo al que he entregado mi primera tropa, era el grupo de Huariponcho de Kulluma. Entonces, ha resultado bien. En Navidad allá había estas veces solo tres grupos de mohoseñada. Donde yo he entregado por primera



Foto: Sebastian Hachmeyer.

Ignacio Quispe Catunta, escogiendo tubos adecuados de tuquru (Arcopongo, 2018).

vez, ha salido bien. Después, con Walata Grande hemos ido con un contrato a Llapallapani en el municipio Luriway, el 2 de febrero. El 27 de enero se murió mi abuelo. Apenas hemos estado dos meses, yo recién he tomado el trabajo de él.

SH: ¿Sabiendo que has asumido su camino se ha muerto?

IQC: Sí. Me decía siempre que se siente mal, y he llevado doctores que he conocido en la policía, pero no han encontrado nada. Solo en este tiempo me ha enseñado todo, dos meses apenas, y de las medidas me hablaba, así se hace. Yo le preguntaba. Ahora las medidas, ¿Cómo? ¿De cómo has sacado? Esto, ¿Qué es? Entonces, decía, esto vas a hacer así, la ventanita que tiene, hay que aumentarla un tantito más. Todo esto me ha explicado. Al trabajar me fallaba y le preguntaba: ¿Por qué me falla esta parte, a ver? El tocaba y me decía, esto es de aquí, y tal. Me ha enseñado todo lo que él sabía. Entonces, en estos dos meses, cada día he trabajado y cada día he encontrado fallas muy diferentes. Y siempre le preguntaba ¿Por qué está fallando? Una vez que me ha corregido, ya sabía este fallo, y yo ya arreglaba esto yo mismo.

Un extraño error me salía, y le volvía a preguntar a mi abuelo. De allí, he aprendido todo. Después, cuando vivía ya en Lahuachaca, yo era famoso también, como mi abuelo antes. Todo este sector, con la mohoseñada están, hasta ahora. O sea, todos los conjuntos de Aroma me conocen de este lado. Ya hemos entrado con los Wairurus de Belén. Ya me han venido. Ahorita, estas veces, mi abuelo, con su hermano, estaban allá. Su hermano menor era Martín Quispe. Mi tío abuelo también trabajaba, pero no como mi abuelo. Claro, como era su hermano, le llevaba a Lahuachaca, diciendo, vas a trabajar y vender. Pero no tenía muchos clientes. Algunos que querían aprender, parece que le compraban. Ahora, otros conjuntos que querían para competencia, siempre le compraban a mi abuelo.

Su hermano tenía tres hijos, y también han aprendido. Con ellos he competido en Lahuachaca después. El cliente, si trabajas bien, te viene pues. Pero, yo lo que alcanzo nomás estaba haciendo, y los clientes siempre buscaban calidad también. Estas veces era todo a pulso. Ahora ya es más rápido, con taladro y todo. Hoy en día, una tropa de 25 mohoseños, puedo acabar bien en uno o dos días. Antes tardabas una semana para dos tropas, mínimo una semana, trabajando hasta la madrugada.

SH: ¿Había otras tropas de mohoseñada antes?

IQC: Antes había tropas exclusivas de tamaño mediano con nombres de challwiri, sitiño, aturuma, jisk'a warani, jach'a warani, etc. Los famosos grababan, los de Cachhualla, Huarí Poncho, Wairurus de Belén, Achaya. Achayapu, Wila Wila o Santari. Y después, me acuerdo, que mi abuelo también, como tenía esa habilidad de sacar las medidas, ha sacado tropa 90 y 95. Mi tío Pedro ha hecho la primera tropa que se estrenó con los Wairurus. Mi abuelo a la tropa de 95 ha nombrado alonso. Él ha sacado esa medida también. Incluso, había una medida de 100. Pero es un poco grande, la gente se ha cansado mucho tocando esa medida. Han optado 90 o 95, de allí todo para abajo hay ahora. Yo en 1993, he entrado a la Escuela Nacional de Folklore Mauro Nuñez⁴, para aprender guitarra. Me interesaba siempre la música. Entonces allí, he aprendido sobre armonía y hacer acordes, porque solito ya te vienen las armonías. Entonces, eso me ha facilitado mucho. Por eso, en Lahuachaca antes de los 90s, en 1988, he inventado una armonía, doble voces dicen ahora todos, o cambio de sonido. En Carnaval de 1988 he estrenado

4 Fundado el 24 de julio de 1970 en La Paz. Escuela de formación musical. Actualmente, el centro otorga el título de Técnico Medio y Superior en Etnomusicología y Folklore.



Walata Grande, comunidad en el cantón Warisata, municipio de Achacachi, provincia Omasuyos, en el departamento de La Paz.
Foto: Sebastian Hachmeyer.

esta tropa en Walata Grande con los Wairurus también. Por eso, en Lahuachaca antes de los 90s, en 1988, he inventado una armonía, doble voces dicen ahora todos, o cambio de sonido. En Carnaval de 1988 he entrenado esta tropa en Walata Grande con los Wairurus también.

Para los Walateños era un invento, y me preguntaron, como has sacado esa armonía. Todos los mohoseños han venido a mi casa. Pero este orgullo tengo. Yo he formado también a los Wairurus, que ahora están famosos. Si a ellos les preguntas, te relatan mucho mejor acerca de mí que los de Walata Grande. Si preguntas a alguien de Walata Grande, ni quieren mencionar mi nombre. Básicamente, el mohoseño, su armonía es como el qantu⁵, con cuartas, quintas y octavas paralelas. Una vez

viendo eso, ya lo analicé, y era fácil jugar con los otros intervalos. Un constructor debe interpretar también.

SH: ¿Cuál es tu proyecto para el futuro?

IQC: He tenido algunos momentos duros, por ejemplo, el fallecimiento de mi esposa en 2009. Ahora quiero volver con un proyecto grande. Con esta sabiduría, que todos tenemos en Walata ¿Cómo vamos a quedar? ¿Por qué no podemos escribir nuestra propia historia? Con todos los fundamentos que tenemos. Por ejemplo, yo desde mi abuelo me estoy agarrando, de cómo esto lo que tengo, he aprendido. Tengo un currículum, discos, grabaciones, precios, agradecimientos, reconocimientos, todo. Tenía un grupo de Walata

Grande antes, y quería hacer con ellos un centro cultural artístico productivo Walysuma – Walata y su música autóctona. Teníamos que hacer un proyecto para hacer una orquesta sinfónica de mohoseños, hacer música de fusión con cuerdas. He sacado fondos de ONG para viajar al exterior, todo. Pero al final, muchos no querían. Querían tocar por tocar, fiestas, ganar algo. Me ha decepcionado esta parte un poco y me he conformado un nuevo grupo con otros miembros. Mi grupo actual de mohoseño, por ejemplo, los miembros no son de Walata Grande. Los miembros son de Aroma, Inquisivi, Larecaja. Con ellos conformamos el grupo Magistral, pero sigo teniendo la idea de Walysuma. Así, de esta manera nos presentamos también: Centro Cultural Artístico Productivo Walysuma y su conjunto de



Foto: Ignacio Quispe Catunta.

Ignacio Quispe Catunta cortando una ventana.

Mohoseñada Magistral. Walysuma también tiene que ser para rescatar la música, géneros, ritmos, estilos, afinaciones, de todas las músicas autóctonas de Walata Grande. Hacer escuelas nacionales de música autóctona, para revalorizar lo nuestro.

Hoy en día, no hay formación comunitaria de alumnos en música autóctona, con la visión andina, porqué y cómo tocamos música autóctona. Pero todo se puede hacer, hasta mohoseños cromáticos he presentado en el Premio Abaroa⁶. Comprendiendo un poquito y con esfuerzo, todo se puede lograr. Esto es mi idea para ahora. Hacer un proyecto más grande, para recopilar todo este fundamento de Walata Grande, escribir libros, publicar grabaciones, transmitir a los jóvenes y seguir adelante con Walysuma.

⁵ El qantu es un género de siku proveniente de las comunidades de la región kallawaya de la provincia de Bautista Saavedra.

⁶ Premio Plurinacional Eduardo Abaroa es el premio cultural más importante del país, emitido por el Ministerio de Culturas y Turismo.



Hybrid
Brandon





EMILIO

ALISS PAREDES:

“LA LABOR DOCENTE TIENE MOMENTOS MUY GRATIFICANTES Y
HASTA MÁGICOS...”

Luis Moya Salguero

INTRODUCCIÓN

Emilio Aliss Paredes es Físico y tiene una maestría en Física (1986) con una especialización en Astrofísica en la Universidad de Ginebra (Suiza). Por otro lado, en el Conservatorio de Ginebra, a tiempo de culminar sus estudios de piano, obtuvo una maestría en Educación Musical (1986). Tiene más de 30 años de experiencia en la formación de jóvenes pianistas. Actualmente es docente del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad Mayor de San Simón de Cochabamba-Bolivia.

Su larga trayectoria como didacta en la interpretación del piano, su aguda reflexión sobre la educación musical y pianística en particular, su talento motivador, le autoriza a esclarecernos la situación de la formación pianística en nuestro contexto. Pero además con acertados juicios sobre las necesidades y las dificultades por las que atraviesa la formación de pianistas, es capaz de orientarnos en lo específico de la enseñanza de la técnica de la interpretación del piano. Esto es lo que le dijo Emilio Aliss a Luis Moya.

Luis Moya. ¿Es posible hacer un diagnóstico de la enseñanza y del aprendizaje del piano en nuestro contexto?

Emilio Aliss. Creo que sí es posible y sería saludable hacerlo, ante el enorme interés que tienen nuestros niños y jóvenes en este instrumento y ante la abundancia de instituciones musicales y profesores privados que brindan formación pianística en nuestro país. Pero es importante apuntar a que este diagnóstico tenga el objetivo principal de buscar que cada una de las instituciones y cada uno de los profesores institucionales y/o privados se autoevalúe dentro del contexto actual, local, nacional e internacional y reconozca las necesidades, en caso de que existan, de hacer ajustes para mejorar los procesos de enseñanza-aprendizaje y para brindar a nuestros jóvenes y niños, que tienen mucho talento, la mejor formación posible.

Creo que las buenas intenciones deben estar siempre acompañadas de instrumentos didácticos y técnicos certeros que permitan a nuestros pianistas en formación alcanzar con plenitud la mejor versión de ellos mismos. De otra manera, estamos desperdiciando talentos.

Un pianista por muy bueno que sea, cuando decide enseñar el piano, no tiene necesariamente estos instrumentos a su disposición y creo que las instituciones musicales de nivel universitario pueden contribuir de manera decisiva a solucionar esta carencia. Y no solamente formando en sus aulas a los futuros pianistas y profesores de piano, proceso que dura varios años, sino organizando cursos de actualización y formación permanente para pianistas en ejercicio de la enseñanza del piano.

Considero que el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad Mayor de San Simón puede aportar significativamente a través de Talleres y Seminarios de reflexión que rescaten la experiencia de pianistas y profesores de piano nacionales que han obtenido resultados favorables en el ejercicio de la docencia, institucional o privada.



Luis Moya Salguero y Emilio Aliss Paredes.

Esta pregunta sobre el diagnóstico llega precisamente a mi retorno de la décimo-quinta versión del Festival-Concurso de Piano de Totorá¹, que ha reunido a más de 200 pianistas niños, jóvenes y adultos de todo el país y que puede considerarse ya como un instrumento privilegiado para realizar un diagnóstico de la enseñanza y del aprendizaje del piano en Bolivia. Es un evento muy importante para la actividad pianística de Bolivia, que ha alcanzado una magnitud realmente respetable. Aprovecho para expresar mi admiración y agradecimiento a los organizadores de este Festival y a las instituciones que le brindan su apoyo.

LM. ¿Qué puedes destacar de la participación de los pianistas en este Festival?

EA. Más allá de todas las falencias que pueden encontrarse en un evento de esta magnitud, sobre todo cuando no se cuentan con los fondos necesarios, y más allá de la magia que tiene el evento por la riqueza de encuentros que pueden darse y por la calidad del entorno que lo acoge, este Festival se ha convertido en un motor motivacional para pianistas y profesores y una vitrina interesante de análisis del estado de la formación pianística en Bolivia.

Por supuesto que no asisten ni todas las instituciones, ni todos los profesores ni todos los pianistas de Bolivia, pero es ya una muestra significativa de lo que se está haciendo en Bolivia en el campo de la formación pianística y de lo que se podría hacer para mejorar.

He seguido de cerca este Festival desde el 2006 y debo decir que estoy gratamente sorprendido con los niveles alcanzados para esta última versión y por la cantidad y calidad de instituciones nuevas y profesores nuevos que han ido apareciendo a través de los años.

El Concurso este año ha sido parti-

cularmente competitivo y además de las figuras pianísticas que ya han mostrado su calidad en años anteriores y que siguen aumentándola, he visto surgir nuevas figuras jóvenes de gran nivel. Estoy seguro que todos los profesores y pianistas que han asistido a este Festival han salido enriquecidos, motivados y con nuevas ideas para mejorar su estudio y su enseñanza.

De la enseñanza y del aprendizaje del piano en nuestro país, se podría pensar en un seguimiento de los festivales y concursos nacionales, como el de Totorá, pero vale la pena comenzar por un censo de este tipo de festivales, de las instituciones que brindan formación pianística y de los profesores de piano que brindan enseñanza privada.

A partir de este censo nacional, se podría convocar a una reunión nacional de formación pianística que permita conocer los programas de formación y experiencias significativas de las instituciones, las experiencias particulares de profesores de piano y tal vez cada profesor y cada institución podría presentar un estudiante que represente el trabajo realizado.

Este punto de partida nos permitiría aunar esfuerzos y compartir instrumentos técnicos y didácticos, para que todos ganen, profesores de piano, pianistas en formación e instituciones musicales. Para esto se necesita por supuesto un presupuesto ambicioso, pero es cuestión de tocar las puertas adecuadas, lo que muchas veces requiere gran inversión de tiempo y de energía y una determinación a toda prueba.

LM ¿Cuál es el papel de las instituciones para apoyar la formación de pianistas?

EA. Debemos pensar en dos tipos de instituciones: las instituciones de formación musical, sean estas públicas o privadas y las instituciones que

forman parte de la administración pública, ligadas a la educación y a la cultura. Una institución de formación musical tiene una responsabilidad muy grande ante la sociedad, porque se ha creado con el objetivo específico de dar una formación solvente a todos los jóvenes pianistas que acuden a ella. Y la demanda es muy grande. La responsabilidad es tanto mayor cuanto más básico es el nivel de formación, porque son los primeros pasos los que permiten encaminar de una manera adecuada a los futuros músicos. La definición de la misión y de la visión, la buena elección de las materias, de los profesores y de los instrumentos y el respeto de una malla curricular construida de manera profesional y sólida son requisitos mínimos para el buen funcionamiento de una institución de formación musical. El papel de estas instituciones es clave para la formación de pianistas. Sin embargo, muchas veces los buenos deseos son más grandes que los instrumentos didácticos y técnicos, razón por la cual un diagnóstico y una reunión nacional de música puede venir en ayuda de los jóvenes que esperan nuestros mejores esfuerzos para asegurarles la mejor formación posible.

Por otro lado, las instituciones del área educativa y cultural ligadas a la administración pública, sea estatal o municipal, tienen la responsabilidad de velar por el buen nivel de la educación, propiciando y financiando actividades que favorezcan la optimización del trabajo realizado por las instituciones educativas. Este financiamiento puede venir de fondos propios del estado o del apoyo internacional, porque las instituciones estatales tienen precisamente la posibilidad de canalizar recursos importantes de la cooperación internacional.

Como son las personas las que dirigen las instituciones y sustentan sus actividades, es la calidad de los objetivos y del trabajo de las personas la



1 El Festival Nacional de Piano "Hernán Rivera Unzueta" se desarrolla en Totorá todos los años a principios del mes de octubre.



que determina el aprovechamiento de las oportunidades existentes.

LM. ¿Cuál es tu experiencia con la enseñanza del piano?

EA. Enseño el piano desde que era estudiante del Ciclo Superior en el Conservatorio de Ginebra. La enseñanza ha sido siempre una de mis grandes pasiones y siempre ha alimentado en mí una reflexión evolutiva, enriquecedora y la mayoría de las veces desafiante, por la responsabilidad que representa. A mi retorno a Bolivia en el año 1987, después de terminar mis estudios de Maestría, he ejercido temporalmente la docencia del piano en algunas instituciones musicales, como el Instituto Eduardo Laredo, la Carrera de Música de la Universidad Privada del Valle y los Talleres de Música de la Universidad Católica Boliviana, pero he tenido desde entonces y tengo actualmente una clase privada que me ha dado y me da grandes satisfacciones. Son ya 31 años enseñando el piano en nuestro país y he tenido la suerte de acompañar en su formación a pianistas muy talentosos como Ingrid Cassano, Marianela Aparicio, Sergio Escalera y Lorenzo Valerio, para mencionar a algunos

que han dejado huella a su paso por mi clase de piano. Sergio Escalera estuvo en mi clase solo por un año, antes de su partida a Italia y Lorenzo Valerio está también en Italia, preparando su ingreso al Conservatorio de Udine. Todos ellos han sido premiados en concursos importantes y Marianela y Sergio siguen una carrera internacional, después de completar su formación fuera de Bolivia². Pero tengo actualmente muchos estudiantes talentosos en mi clase, que trabajan con mucha pasión y motivación y que exigen en mí una gran concentración y dedicación y la renovación permanente de mi reflexión didáctica.

Varios de mis estudiantes han participado en el último Festival-Concurso de Totora en este mes de octubre 2018 y los he escuchado tocar a un nivel excelente, buscando cada uno precisamente la mejor versión de sí mismo. Isabel Vargas, que tiene actualmente 16 años, ha sido merecedora del tercer premio de la categoría Juvenil. Tengo la satisfacción de haber visto a mis alumnos recibir premios y distinciones por su participación en las últimas cinco versiones de este Festival-Concurso, desde 2014 hasta 2018. Puedo decir que la

² Esta entrevista fue realizada el año 2018 y debió ser publicada el año 2019. Debido a la pandemia del COVID, no pudo salir a la luz.



labor docente tiene momentos muy gratificantes y hasta mágicos, sobre todo cuando un estudiante resuelve repentinamente durante la clase un problema que no encontraba solución, gracias a la comprensión consciente de la causa del problema o simplemente a un cambio de paradigma. Este tipo de eventos son frecuentes y muy motivantes, tanto para el estudiante como para mí mismo.

Actualmente tengo el placer de enseñar, desde el segundo semestre del 2017, piano especialidad y piano complementario en el Programa de Licenciatura en Música de la UMSS, lo que se ha convertido en un nuevo desafío para mí.

LM. ¿Hay condiciones para desarrollar una formación de pianistas a nivel de educación superior?

EA. Creo que sí, a condición de asegurar la buena formación de los docentes a través de cursos de actualización y de unificar programas en las instituciones de educación básica y secundaria. Como he escrito en mi Plan Global para el Programa de Licenciatura en Música, creo que la formación musical en Bolivia ha

evolucionado en forma significativa en las últimas 4 décadas, gracias a múltiples esfuerzos que se han realizado para institucionalizar esta formación, dándole la calidad adecuada, desde la enseñanza secundaria hasta la enseñanza universitaria.

En el campo del piano, una pléyade de pianistas bolivianos que han podido culminar sus estudios fuera del país, sobre todo en la Unión Soviética, en Europa y en Estados Unidos y un grupo apreciable de pianistas extranjeros que han decidido, por distintas razones radicar en Bolivia, han contribuido a la formación de un grupo muy grande de pianistas jóvenes que contribuyen al desarrollo musical de nuestro país y que forman ya una masa crítica para consolidar una formación universitaria.

A pesar de los esfuerzos valiosos que realizan varias instituciones musicales de formación secundaria en Cochabamba, la demanda es tan grande, que una parte importante de estos pianistas jóvenes han sido y son formados en forma privada, y esto es muy positivo. Sin embargo, esto contribuye también a que los niveles de formación sean muy variados y es importante que todos ten-

tengan la posibilidad de ingresar a la Universidad, independientemente de si su formación previa se ha realizado en forma privada o institucional.

En Tora he visto muchos candidatos con una formación profesional seria y exitosa, pero es necesario mostrarles opciones sólidas y claras de profesionalización. En el caso de Cochabamba, creo que es el Programa de Licenciatura en Música de la UMSS, con escasos años de vida, la que tiene actualmente la gran misión de establecer los parámetros claros de la formación profesional en el campo del piano.

LM. ¿Cuáles son las condiciones que se requieren?

EA. Creo que las condiciones están dadas, pero es necesario sistematizar esfuerzos. Las estrategias que propongo en las anteriores respuestas ya responden esta pregunta: Censo nacional de instituciones y profesores que se ocupan de la formación pianística, reunión nacional de música para compartir y unificar criterios técnicos y didácticos, cursos permanentes de actualización docente, invitando a profesores reconocidos de nuestro medio y si el presupuesto lo permite, del exterior y unificación de programas a todo nivel, básico, secundario y superior.

LM. ¿Cuáles son las dificultades de la enseñanza en nuestro medio?

EA. Mi experiencia me muestra que las dificultades que encuentra un docente en la enseñanza tienen muchas veces su origen en los problemas generados por una enseñanza previa inadecuada. Para señalar un par de ejemplos:

a) Los primeros meses de formación son esenciales, porque definen una buena posición en el piano, la buena utilización de la relajación del cuerpo y una actitud adecuada para la lectura musical y para la interpretación y son muchas veces los

docentes más jóvenes y menos experimentados los que dan las clases de iniciación musical. Recibir un joven pianista con una iniciación inadecuada representa un trabajo muy delicado en el que deben involucrarse estudiante y docente y a veces el estudiante se siente frustrado por no avanzar tan rápido como quisiera, porque necesita primero corregir errores, lo que puede llevarlo incluso a abandonar el estudio del instrumento.

b) Otro problema está en la asignación de obras de dificultad inadecuada. Para salvar las dificultades técnicas encontradas, el estudiante desarrolla “mañas” que ensombrecen la calidad de su interpretación y que contribuyen a desarrollar malos hábitos que dificultan un crecimiento técnico adecuado.

Normalmente los dos problemas van juntos y representan sin duda un obstáculo importante para el desarrollo fluido del trabajo del estudiante y del docente.

Por otro lado, hay varias dificultades ligadas a paradigmas equivocados que provienen probablemente de patrones culturales y educativos en nuestro medio. La falta de disciplina, la falta de una metodología comprensiva de estudio y la falta de concentración. Sin embargo, más que dificultades, creo que los docentes debemos tomarlas como desafíos, si queremos producir cambios verdaderos.

LM. ¿Tienes algunas recomendaciones para los que se dedican a la enseñanza del piano?

EA. Me atrevería a sugerir una reflexión sobre algunos aspectos significativos que acabo de mencionar:

a) La falta de disciplina puede solucionarse con una buena motivación. El profundo deseo de cumplir un objetivo bien formulado es inspirador de la mejor disciplina. Pienso que la

imposición de la disciplina a través del castigo o del miedo, aunque tenga resultados temporales aparentemente eficaces, puede producir mucha infelicidad y desvirtuar completamente la calidad de las emociones del artista. Veo con tristeza que ese tipo de imposiciones todavía existen.

b) La falta de una metodología comprensiva de estudio, induce al estudiante a estudiar mecánicamente, repitiendo muchas veces errores cuyo origen no descubre y a utilizar muchas horas para tratar de resolver un problema, sin éxito, hasta que el profesor descubra en clase el problema. El problema es que repetir un error nos lleva a aprender el error. Nuestra memoria aprende lo que le damos. Si le damos errores, aprende errores.

Esto lleva a una sobrevaloración de la dificultad, puesto que el estudiante no logra resolver sus problemas a pesar de la energía y del tiempo invertidos. Y la sobrevaloración de la dificultad está acompañada muchas veces de frustración. Si el estudiante aprende desde el principio a estudiar de manera inteligente y a descubrir la causa de sus errores, su tiempo de estudio puede reducirse, mejorando los resultados. Y el docente tiene un papel muy importante en este aprendizaje.

c) La falta de concentración está ligada a la dificultad anterior. El estudiante quiere obtener buenos resultados y la falta de metodología de estudio no se lo permite, lo que puede resultar desmotivante y quitarle energía mental. Si el estudiante aprende a autoevaluarse y a auto gestionar su trabajo, éste será mucho más gratificante y al obtener buenos resultados se verá estimulado a multiplicar sus esfuerzos y a aumentar su concentración.

Es fácil ver también que un estudiante no recuerda el nombre de la obra que está tocando. Esto está rela-



Emilio Aliss Paredes en clase con un alumno.

cionado con la falta de una cultura musical en el entorno social. Es importante incentivar en el estudiante el deseo de investigar sobre el compositor, la época en la que ha vivido y las características de género y la forma de la obra que está interpretando.

LM. ¿Cuáles son las características de nuestros niños y jóvenes en la asimilación de la técnica de la enseñanza del piano?

EA. Los malos hábitos de lectura y la repetición involuntaria de los errores pueden retardar mucho el buen aprendizaje del instrumento y

encuentro este problema con mucha frecuencia, simplemente por falta de cuidado del estudiante. La memoria aprende lo que le enseñamos y, como ya dije, muchas veces le enseñamos errores. Si falta la lectura de anticipación, los tropezones serán permanentes y podemos desarrollar el hábito de tartamudear en el piano.

Cuando manejamos un auto, si no vemos los huecos a tiempo, no podremos prepararnos para evitarlos.

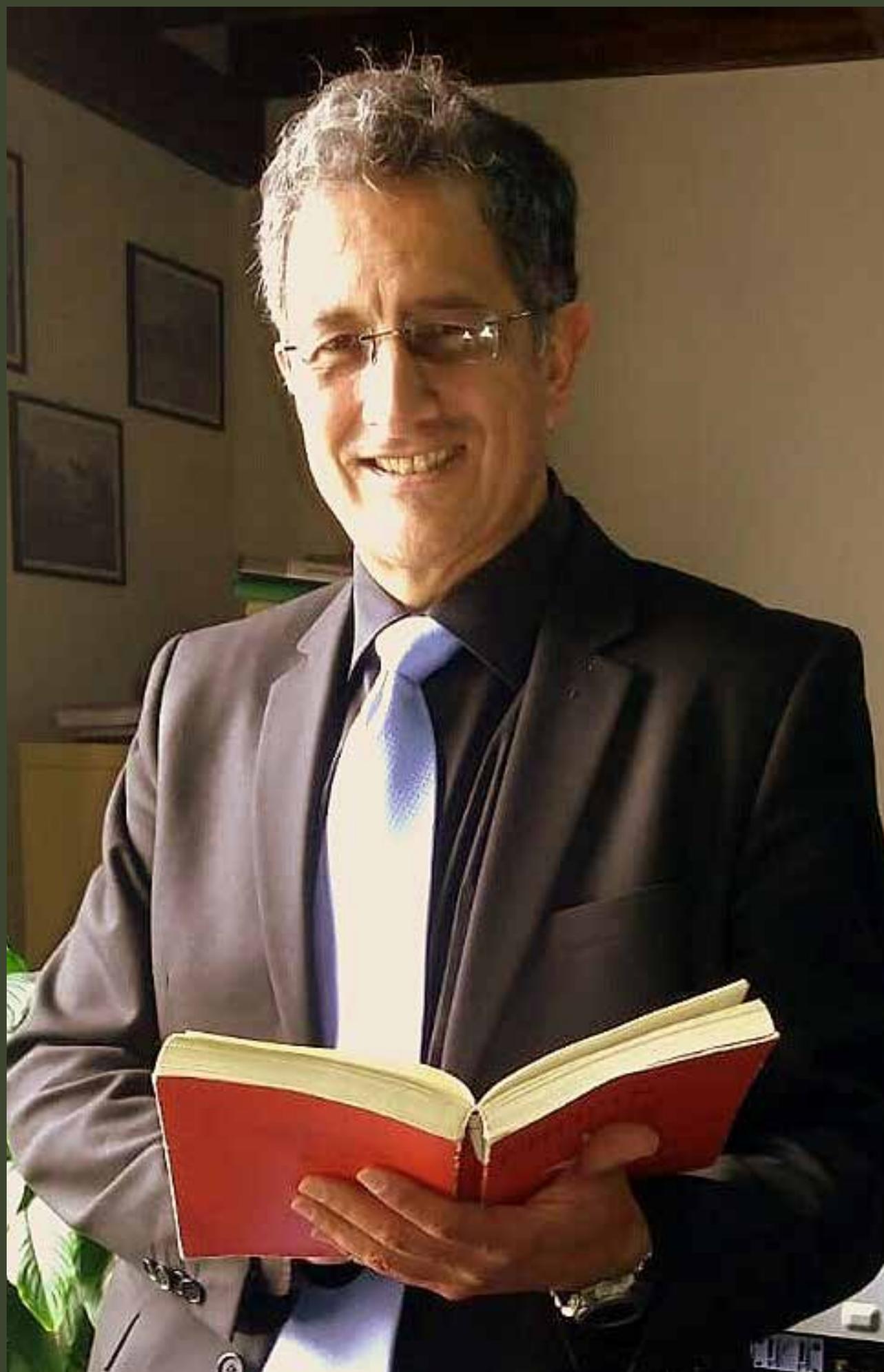
Esto tiene mucha relación con la elección de los movimientos de la mano. Es frecuente que un estudiante trate de acomodar la mano nota

por nota en lugar de preparar la posición de la mano para todo un grupo de notas, lo que simplifica enormemente el trabajo y evita movimientos bruscos y discontinuidades en el flujo musical. Estos movimientos bruscos se dan por ejemplo al pasar de las teclas blancas a las teclas negras. Los estudiantes tienen un cierto rechazo a utilizar la parte delgada de la tecla blanca y están privándose de una buena opción que tienen para conseguir movimientos más cómodos y elegantes.

Y esto tiene también relación con la elección de una buena digitación. Muchas veces los estudiantes van cambiando de digitación de una interpretación a otra, sin elegir conscientemente la digitación que se adapta mejor a su mano, que puede no coincidir con la digitación que propone el revisor de la partitura. Es esencial que el estudiante aprenda a elegir una buena digitación desde sus primeros años. Son detalles que se me vienen a la mente y que pueden convertirse en obstáculos importantes para un aprendizaje fluido, pero que también pueden solucionarse rápidamente si el estudiante toma consciencia de ellos y se siente motivado a simplificar su trabajo obteniendo mejores resultados. Cuanto antes entienda el estudiante que la mente debe ser más rápida que los dedos, mayor será la eficacia de estudio.

Más allá de estas dificultades, es también necesario apuntar que normalmente nuestros niños y jóvenes son imaginativos y despiertos, que tienen buen oído y buen ritmo y, sobre todo, que son osados y con talentos múltiples. Esto ayuda mucho en la formación artística y son ventajas que podemos aprovechar como docentes.

LM. ¿Hay alguna innovación en la metodología que propones para que la enseñanza pueda ser efectiva con las circunstancias particulares de nuestra población de niños y jóvenes?



EA. Más que innovación, lo que propongo es una reflexión sobre la naturaleza humana y la naturaleza de la mente. Un viejo proverbio chino dice: “cerraduras diferentes se abren con llaves diferentes”. Descubrir la visión y los paradigmas de cada uno de nuestros estudiantes para proponerles una transformación positiva de los mismos es uno de nuestros mayores desafíos y es un requisito indispensable para transmitirles nuestras enseñanzas.

El verdadero aprendizaje es una transformación positiva que se realiza a través de la fecundación de la mente, con ideas que se hacen fuertes y que pueden cambiar los paradigmas equivocados que ralentizan nuestro desarrollo.

Si a una persona bajo hipnosis le decimos que tiene el pie lesionado, tendrá mucha dificultad para subir unas gradas, lo que en condiciones normales hace con mucha facilidad.

Un paradigma negativo tiene el mismo efecto sobre el rendimiento mental. Si el estudiante logra transformar sus paradigmas negativos, si logra instalar un buen “software”, entonces su rendimiento mejorará no solamente para la música, sino para todas sus actividades en la vida.

Es también importante enseñar a nuestros estudiantes a estudiar con inteligencia, de manera analítica y comprensiva. A menudo podemos decir que, en el estudio, “menos es más”.

Estudiar con inteligencia 20 minutos y de una manera concentrada puede ser más productivo que hacer un estudio mecánico y repetitivo largo sin detectar claramente los problemas. Es esencial que el estudiante aprenda a aprovechar los períodos cortos de los que dispone para estudiar en forma concentrada, lo que no descarta por supuesto la necesidad de buscar períodos más largos para hacer un trabajo sostenido.

Creo que un docente debe buscar que sus estudiantes aprendan a aprender, de manera que sean cada vez más independientes y puedan descubrir solos la manera de mejorar.

El ideal de un docente debería ser ver a sus estudiantes superarlo.

LM. ¿Crees que es posible estudiar en los momentos en los que el estudiante no dispone de un instrumento?

EA. Por supuesto que sí. Una gran parte del trabajo que debemos hacer es mental y la mente, cuando la entrenamos adecuadamente, puede hacer grandes cosas. Hay ajedrecistas que pueden realizar partidas complejas de ajedrez sin tablero. Cada pianista debe descubrir lo que su mente le permite hacer sin el instrumento, pero definitivamente vale la pena explorar esta posibilidad.

Pero para completar la respuesta anterior, sobre la metodología de enseñanza, me gustaría hacer énfasis sobre la necesidad de trabajar incesantemente sobre la motivación del estudiante. Idealmente, debemos buscar que el estudiante termine cada clase con el deseo renovado de aprovechar al máximo y con gran entusiasmo el tiempo que le queda antes de la clase siguiente. Que el estudiante termine cada clase con el deseo de buscar cada día la mejor versión de sí mismo.

Plantear desafíos en el estudiante es también muy importante. Una manera de hacerlo es organizando conciertos que lleven al estudiante a establecer objetivos claros de trabajo. El momento de contacto con el público es realmente privilegiado. Como alguna vez escribí en un programa de concierto de mi clase de piano: “Un concierto constituye un momento de encuentro privilegiado entre los artistas y el público, que permite vivir intensamente el acto de re-creación de la obra musical, en la que el lenguaje musical, vehiculado por un equilibrio necesario entre la intensidad de las emociones y la claridad del pensamiento, toma todo su significado”.

LM. ¿Y qué piensas de la enseñanza de la técnica pianística?

EA. Este es un tema delicado en el que hay distintas opiniones y creo que vale la pena respetar cualquier opinión bien fundamentada, pero pienso que es muy útil fabricar los ladrillos antes de construir una casa, lo que metafóricamente significa que pienso que es útil preparar los dedos en permanencia para abordar con comodidad las grandes obras.

Gran parte de la técnica puede trabajarse en las mismas obras, pero un entrenamiento previo y concentrado de los dedos puede ser muy útil para el desarrollo de la fuerza, de la velocidad y de la independencia. Yo mismo he obtenido gran beneficio del trabajo técnico en mis años de juventud y mis estudiantes tienen normalmente un programa de trabajo técnico bien dosificado que incluye el trabajo de estudios elegidos del repertorio que les ayuda a resolver problemas específicos detectados. Y pienso que cuando vemos que un docente tiene buenos resultados y está a nuestro alcance hacerlo, debemos tener la humildad de buscarlo y pedirle consejos útiles para mejorar nuestros propios métodos de enseñanza. Pero hay también una contraparte. Es deseable que todos estemos dispuestos a compartir nuestra experiencia con nuestros colegas, sin miramientos.

Me ha pasado por ejemplo con Irina Efanova, una excelente pianista y profesora rusa que ha formado en Bolivia varios pianistas de una gran calidad. Cuatro de sus alumnos han sido premiados en la última versión del Concurso de Totorá. Ahora ya no se encuentra en Bolivia, pero las largas conversaciones y reflexiones que he tenido con ella han sido muy enriquecedoras para mí y a través de mis clases, para mis estudiantes.

LM. Nos has hablado sobre tu experiencia en la UMSS. ¿Cuál es la diferencia que encuentras entre los procesos formativos a nivel escolar y la enseñanza del piano a nivel de la educación musical superior?

EA. Los estudiantes del Programa de Licenciatura en Música de la UMSS llegan al nivel universitario después de recibir una formación básica y secundaria totalmente heterogénea. Hay muchas instituciones en Cochabamba y en Bolivia que brindan esta educación, con niveles diferentes y con planteles docentes también provenientes de una formación heterogénea.

Muchos estudiantes llegan de la formación privada. Y dentro de la formación privada, no todos los profesores tienen el cuidado de ofrecer a sus estudiantes los elementos básicos, así sean mínimos, de la teoría de la música y de la armonía, dentro de las limitaciones que la educación privada del piano implica.

En suma, el resultado es que el nivel de formación de entrada de los pianistas del Programa de Licenciatura en Música es también totalmente heterogéneo



y la ventaja del Programa de Licenciatura en Música es que puede ofrecer un plantel docente con una formación sólida y relativamente heterogénea, que garantice un ambiente profesional y que garantice una formación profesional que repercuta positivamente en la actividad artística del entorno.

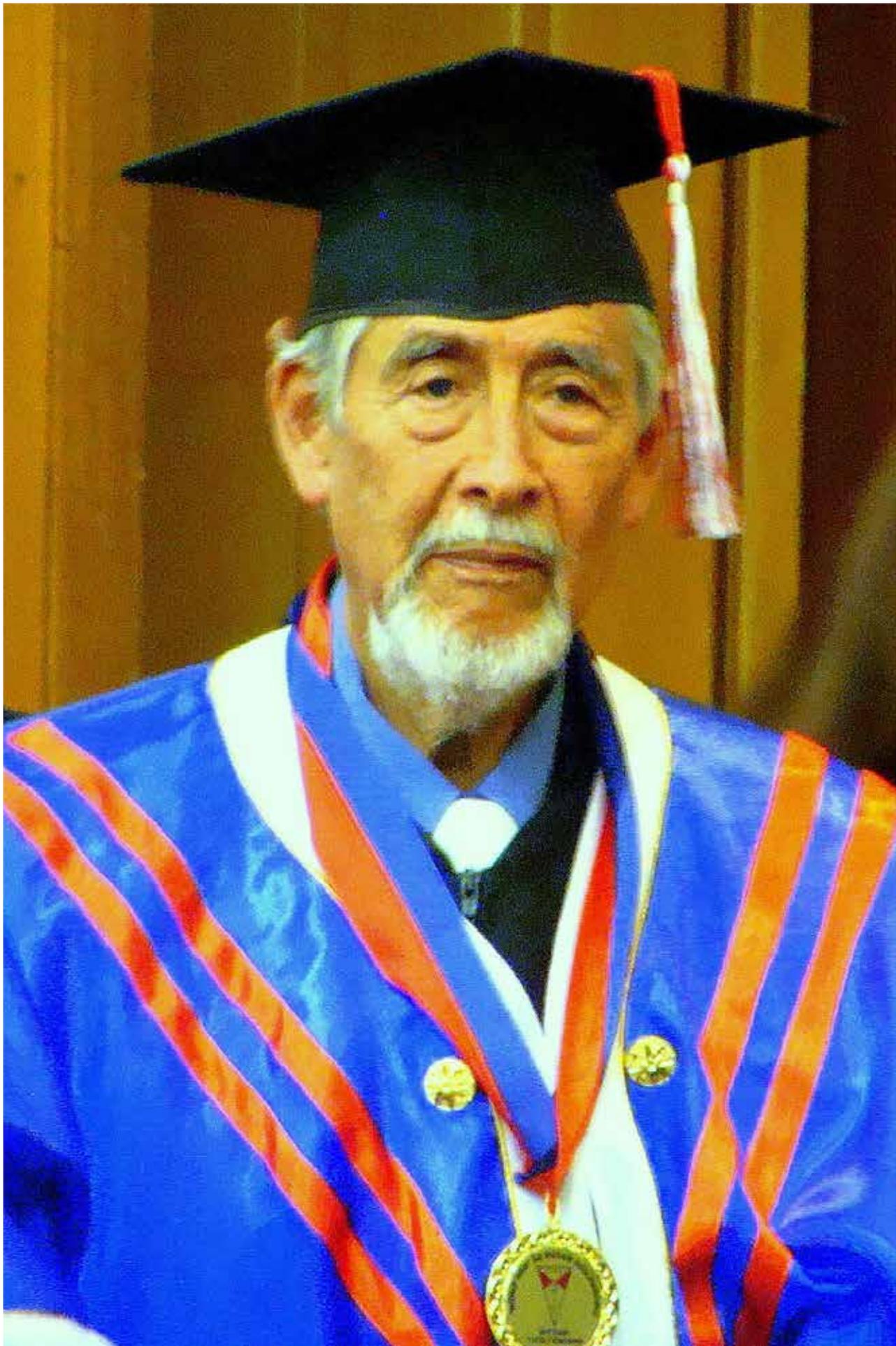
El Programa de Licenciatura en Música puede ofrecer un ambiente en el que todos los docentes tienen una vida musical profesional activa que inspira sin duda el trabajo de los estudiantes. Muchos de nuestros estudiantes son a su vez profesores en distintas instituciones de formación musical y su formación universitaria tendrá un efecto multiplicador sobre la enseñanza de la música. Esto hace que nuestra responsabilidad se multiplique.

Es por esto que tanto el plantel docente como ejecutivo del Programa tenemos la gran misión de asegurar la homogenización del nivel mínimo de formación profesional de todos nuestros estudiantes y de ayudar a llegar lejos a aquellos que entraron con un nivel pianístico más elevado, tan lejos como los años de permanencia en la Carrera, la calidad de su trabajo y nuestra propia capacidad les permitan llegar.



Eybal
Brandon

DISCURSOS



El flamante Doctor Honoris Causa Alberto Villalpando Buitrago. Foto: Walter Sánchez C.

ALBERTO VILLALPANDO BUITRAGO

DISCURSO DE RECIBIMIENTO DE LA INVESTIDURA DOCTOR HONORIS
CAUSA OTORGADA POR LA UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN SIMÓN

(Cochabamba-Bolivia. 2018)

Magnífico señor Rector de la Universidad Mayor de San Simón, Don Juan Ríos del Prado; distinguida doctora María Esther Pozo Vallejo, Vicerrectora; distinguida doctora Carmen Quiroz Gómez, Secretaria General, distinguida Magister Kathia Cladera Portugal, Decana de la facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; señoras Decanas, señores Decanos; Autoridades Universitarias; Directores Universitarios; Docentes; Estudiantes; Invitados especiales; Damas y Caballeros.

Un sentimiento de profunda honra y gratitud me produce el recibir una de las más altas distinciones que otorga la Universidad Mayor de San Simón y que lo hace a través de sus elevadas autoridades. Como una pequeña y modesta retribución a esta enaltecida investidura, quisiera narrarles un hecho de mis épocas de estudiante.

Unos meses después de haber llegado a la ciudad de Buenos Aires, siguiendo los pasos del recordado y querido amigo Marvin Sandi, quien viajara un par de años antes para iniciar sus estudios de composición; ya inscrito yo en esta misma carrera en el entonces Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”, tuvimos, Marvin y yo, una emotiva conversación. El asunto versaba sobre la imponente vida musical de esa extraordinaria ciudad. Pronto, nos vimos formulándonos un propósito que culminó con un solemne compromiso, esos compromisos apasionados que nos hacemos cuando somos jóvenes. El acuerdo era éste: “Aprender todo lo que pudiésemos, sin reparos, con ahínco, y, tras culminar nuestros estudios, volver a Bolivia y enseñar lo aprendido”. He ahí a dos jóvenes salidos de la entrañable ciudad de Potosí, que para entonces no debía de superar un radio de veinte cuadras, inmersos en la enorme urbe porteña, haciendo promesas para un futuro todavía incierto.

Infortunadamente, un par de años después, Marvin abandonó la música, para entregarse por completo al estudio de la filosofía, pero no por ello olvidé ese compromiso, de tal suerte que a mi retorno a Bolivia, el año 1965, hice cuanto estuvo a mi alcance para cumplirlo.

En 1968, ocupando la dirección del Conservatorio Nacional de Música de La Paz, abrí la cátedra de composición y empecé a impartir aquellos conocimientos que había aprendido con tanto esmero. Destacaron dos talentosos estudiantes: Carlos Rosso y Edgar Alandía, éste último, un año después viajó a Italia y es ahora un importantísimo compositor. Más adelante, Carlos Rosso viajó a Polonia y se convirtió en un prominente director de orquesta. Lo que vino después fue el resultado de este primer empeño. Con Carlos Rosso, quien para entonces ya había vuelto de Polonia, abrimos el Taller de Música de la Universidad Católica Boliviana, donde obtuvieron su licenciatura importantes músicos de nuestro país. Agustín Fernández,





El rector de la Universidad Mayor de San Simón, Juan Ríos del Prado junto al maestro Alberto Villalpando durante el acto de investidura como Doctor Honoris Causa.

Cergio Prudencio, Franz Terceros, Nicolás Suárez, Willy Pozadas, Juan Antonio Maldonado, Freddy Terrazas y otros relevantes músicos.

Reeditamos esta experiencia veinte años después con resultados igualmente sorprendentes. Pero en este dilatado paréntesis no abandoné aquel compromiso de marras y continué impartiendo clases en el Conservatorio Nacional de Música, en la Universidad Loyola, y cuando no había dónde enseñar, lo hacía privadamente, en casa, así es como pude guiar, por ejemplo, la formación como compositor de nuestro querido Magister Luis Moya. Y este largo trayecto que muestra mi dedicación a la enseñanza, culmina ahora con mi incondicional compromiso con el Programa de Licenciatura en Músi-

ca de esta emérita Universidad Mayor de San Simón. Programa al que estuve ligado desde su inicio mismo, siguiendo circunstanciadamente su avance hasta su aprobación final.

Y este Programa de Licenciatura en Música es un paso histórico en la vida de la universidad boliviana, pues, de acuerdo con mi experiencia, en el tronco general de la educación de nuestro país tenemos la escuela, el colegio y la universidad, donde academias, institutos de educación artística, conservatorios y otros aparecen como una joroba que no se sabe bien donde ubicarlos.

Es pues la universidad la que debe asumir la educación superior del arte, propiciando su academización, es decir, su sistematización y su

enfoque gnoseológico y científico, dejando a esos otros centros la formación básica y media; lo contrario, es decir pretender dejar en manos de estos institutos y conservatorios la educación superior, es simplemente un despropósito. Porque la música es también una ciencia, y lo es de larga data, desde la época de Pitágoras; no es, como se piensa simplistamente, al influjo de estereotipos románticos, el resultado de un raptó intuitivo. Muy por el contrario, la música requiere de un trabajo metódico y sistemático, como lo exige, por ejemplo, la Biología. Tiene un enorme parentesco con las matemáticas y la Física. Así lo insinúa el gran compositor finlandés Jean Sibelius cuando expresa que la música es un 10% de inspiración y un 90% de transpiración. Y que lo vemos confirmado



El Doctor Honoris Causa, Alberto Villalpando Buitrago ,leyendo su discurso.



Alberto Villalpando y la decana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Kathia Cladera Portugal ingresando a la Sesión de Honor.

con el enorme aporte de la informática a la música, y que es necesario conocer y estudiar.

Por eso espero con fervor que el Programa de Licenciatura en Música se convierta pronto en una Carrera, no sólo -lo que ya es mucho- porque abre a los jóvenes músicos de nuestro país la posibilidad cierta de profesionalizarse en música, sino porque, como un fenómeno de gran reverberación, ha de generar la formación de orquestas, de grupos de cámara, coros, solistas, cantantes, compositores, investigadores, etc., con un alto nivel de conocimiento artístico-musical, y que eleven la práctica musical de nuestro país a un rango competitivo internacionalmente y sean también el testimonio de un país culto, con una oferta musical digna, porque el arte, distinguida audiencia, no sólo nos ennoblece el alma y nos enseña a vivir, sino que es también un sólido pilar ético, tan necesario en estos tiempos que corren. Y ahora, el ver este hermoso piano con el que la Universidad nos muestra su propósito de afianzar el Programa de Licenciatura en Música, apelando al idioma de la música *mi riscalda il cuore*.

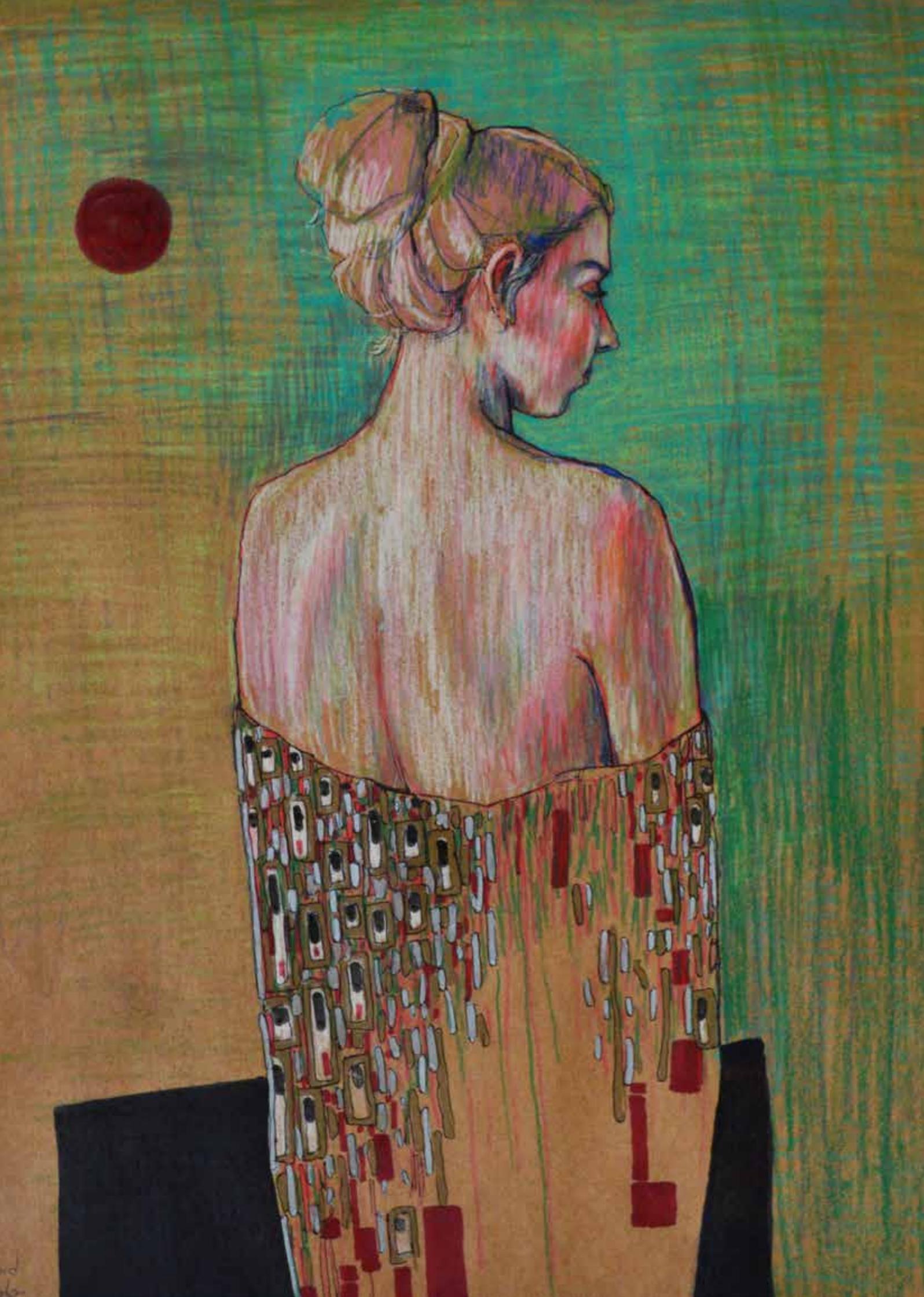
Una vez más, distinguidas autoridades de la Universidad Mayor de San Simón, agradezco profundamente esta, para mí, invaluable distinción.

Muchas gracias.

Cochabamba, 8 de junio de 2018.



Sesión de Honor con la presencia de los decanos de las facultades de la UMSS y el rector de la Universidad, durante el acto de investidura, como Doctor Honoris Causa.



ARTÍCULOS



Imágenes Mentales

EN LA ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE DE INSTRUMENTOS MUSICALES

Pablo Pérez Donoso¹ y Ricardo de Melo Arôxa²

INTRODUCCIÓN

Hemos visto reflexiones de las más diversas órdenes en el universo de la enseñanza de instrumento, sean estos en relación a la técnica, a las emociones, aspectos sociales, psicológicos y otros puntos de vista que se configuran en un prisma holístico de cuestiones inherentes a cada contexto de enseñanza y aprendizaje. Igualmente diversa es la enseñanza de guitarra clásica –que será tomada como ejemplo, por ser este el instrumento investigado por los autores– presente en muchos contextos de la educación musical. Esto se debe principalmente a su acceso fácil, portabilidad, aprendizaje por medio de diferentes notaciones y su desempeño consolidado como instrumento acompañante y solista.

La guitarra clásica tiene una trayectoria histórica de aproximadamente doscientos años y carga en ella lagunas educativas, perceptibles como paradigmas en el panorama contemporáneo de la enseñanza de música. Mientras se consolidan autores que defienden la autonomía del estudiante en el proceso de aprendizaje, aún son visibles formas de transferencia verticales del conocimiento, que mantienen al profesor de instrumento como poseedor de su cantidad y calidad y al alumno como un receptor irreflexivo. Sin embargo, la ampliación del acceso a la literatura científica

y la consolidación de eventos académicos que incentivan a la reflexión de estudiantes y profesionales de la música, posibilitan una visión ampliada, transdisciplinar, en la preparación de instrumentistas.

Entre las diversas áreas del conocimiento, la Psicología Cognitiva ha dejado contribuciones importantes a la enseñanza de instrumento musical, en la ruptura de paradigmas como para los objetivos de optimización del aprendizaje. Un asunto aún poco [re]conocido entre estudiantes, ofuscado por la tradición del énfasis en la automatización motora por repeticiones mecánicas del repertorio, es la utilización de imágenes mentales. El presente texto es un recorte colaborativo de dos investigaciones de maestría en Educación Musical y tiene como objetivo discutir y mostrar posibles implicaciones del uso de imágenes mentales en el proceso de enseñanza-aprendizaje de instrumento y en el desarrollo de la lectura a primera vista.



Pablo Pérez Donoso.

1 Universidad Mayor de San Simón, E-mail: p.perez@umss.edu.

2 Université Laval, E-mail: ricardo.a.m.aroza@gmail.com.



Ricardo de Melo Arôxa.

3 Diz-se frequentemente que o pensamento não é feito apenas de imagens, que é constituído também por palavras e por símbolos abstratos não imagéticos. Ninguém negará certamente que o pensamento inclui palavras e símbolos arbitrários. Mas essa afirmação não dá conta do fato de tanto as palavras como outros símbolos serem baseados em representações topograficamente organizadas e serem, eles próprios, imagens.

4 Músicos profissionais geralmente possuem o que a maioria de nós consideraria um talento excepcional para as imagens musicais. Tanto assim que muitos compositores começam a compor, ou criam toda uma obra, não com o instrumento, mas na mente. O exemplo mais extraordinário é Beethoven, que continuou a compor (e cujas composições atingiram níveis cada vez mais elevados) anos depois de ter se tornado totalmente surdo.

Contexto

La preparación de un instrumentista trabaja con variables que fundamentan diversas cuestiones, entre ellas, el emblemático equilibrio entre la calidad y cantidad de la práctica en el instrumento. Cuando se estudia técnica o expresividad musical, sabemos de la necesidad de la concentración y la autoevaluación, ya que “la mera repetición de una actividad no llevará automáticamente a una mejora, especialmente en la precisión de la performance” (Ericsson, Krampe y Tesch-Römer 1993: 367).

Comprender cuáles aspectos cuantitativos y cualitativos de la práctica aportan resultados positivos a la interpretación está en el centro de dos conceptos relevantes para nuestro trabajo: práctica deliberada, que es el conjunto de actividades “especialmente designadas a perfeccionar niveles de performance” (Op. Cit.: 368); y la meta-cognición, que es el “conocimiento o creencia sobre qué factores o variables actúan e interactúan de manera a afectar el curso y el resultado cognitivo del emprendimiento” (Flavel 1979: 907).

En resumen, la enseñanza de instrumento en la actualidad procura fundamentarse en conceptos que apuntan a la formación de un alumno que sabe cómo sistematizar su práctica y optimizar su aprendizaje. Con esto, percibimos al docente como facilitador del conocimiento y de la autonomía del alumno, mostrando caminos más efectivos para un aprendizaje independiente.

¿Qué son las imágenes mentales?

En nuestro cotidiano estamos rodeados de imágenes mentales y su utilización aparece en actividades tan diversas que es prácticamente imposible observarlas aisladamente. Estas imágenes mentales están presentes en actos conscientes e inconscientes de la mente. Aún, su comprensión está más allá de una asociación literal con algo gráfico, como señala Damasio:

Se dice frecuentemente que el pensamiento no es hecho de apenas imágenes, que se constituye también por palabras y por símbolos abstractos no imaginarios. Nadie negará ciertamente que el pensamiento incluye palabras y símbolos arbitrarios. Pero esa afirmación no da cuenta de el hecho de que las palabras como otros símbolos son basadas en representaciones topográficamente organizadas y que son, ellos mismos, imágenes (2010: 134)³.

En los deportes y en las artes, actividades que trabajan con el desarrollo de habilidades psico-motoras, las imágenes mentales desempeñan un papel central en la preparación y en el momento de una interpretación instrumental. Recientemente, estudios en cognición han dado significativa atención a la capacidad de formar imágenes mentales en diversas actividades musicales: audición, interpretación, composición, etc. En su libro *Alucinaciones Musicales*, Oliver Sacks relata algunos casos de personas que pueden oír sinfonías enteras en la mente, sin que el sonido esté presente físicamente. Hay relatos de músicos que oyen, miran y sienten su instrumento mientras se imaginan tocando. Sacks sugiere que la mente musical es particularmente fértil para la creación de imágenes mentales:

Músicos profesionales generalmente poseen lo que la mayoría de nosotros consideraría un talento excepcional para las imágenes musicales. Tanto que muchos compositores comienzan a componer, o crean

toda una obra, no con el instrumento, pero en su mente. El ejemplo más extraordinario es Beethoven, que continuó componiendo [...] años después de haberse vuelto totalmente sordo (2007: 43)⁴.

Durante mucho tiempo la literatura científica estuvo atenta solamente al estudio de imágenes mentales de tipo visual. Sin embargo, los seres humanos tenemos la capacidad de generar imágenes de todas las modalidades sensoriales. Incluso somos capaces de crear imágenes propioceptivas (sensaciones viscerales) y de estados de ánimo.

La idea clásica sobre las imágenes mentales se refieren a estas como representaciones internas con características concretas, o sea, representaciones *quasi* sensoriales o *quasi* perceptivas (Arcaro 1997: 13). A partir de los años '80, las ciencias cognitivas se interesan más por las modalidades de imágenes auditivas y motoras. Esta situación —sumada al creciente interés que el asunto despertó desde el desarrollo de tecnologías de inteligencia artificial— abrió la posibilidad de aplicar y utilizar el conocimiento sobre las imágenes mentales con fines prácticos de rehabilitación, adquisición y perfeccionamiento de habilidades, especialmente en el deporte.

Por su naturaleza multi sensorial, el estudio de las imágenes mentales en música no se limita solamente al tipo auditivo. Las actividades musicales exigen complicados procesos en los cuáles se mezclan acciones de prácticamente todas las modalidades sensoriales (visuales, motoras, emocionales, etc.) especialmente en músicos profesionales. Para Clarck y Williamon (2012: 472) la actividad con imágenes mentales de un músico funciona a través de la recreación auditiva de los elementos musicales; de la visualización de las partituras, del instrumento y del espacio donde ocurre la interpretación; y de las sensaciones, emociones y movimientos físicos involucrados.

La utilización de imágenes mentales en la actividad musical es compleja y se adapta a las diferentes situaciones en que ocurre. Para Ericsson (1997) la adquisición de diferentes tipos de imágenes internas es algo necesario al aprendizaje musical: las imágenes de la acción, relacionadas a la motricidad; la imagen del objeto, relacionada a la visualización de la interpretación deseada; y la imagen del sonido, relacionada a la audición y su comparación con la performance ideal.

¿Qué es la lectura a primera vista?

La lectura musical es un tema que hace mucho atrae la atención de

músicos y otras ciencias. Inicialmente podría decirse que la lectura de un texto consiste en una serie de respuestas a determinadas señales (Guillaume 1949: 115).

Podemos observar características comunes en la lectura textual y musical, salvo la diferencia de contenido (Hakim 2007: 143). La forma como ocurren los procesos cognitivos en la conversión de la información es la principal semejanza, sin embargo factores diversos relacionados a la organización visual y al significado de los símbolos dan peculiaridades a la lectura musical (ej.: textura, estilo, clave, etc.).

La lectura a primera vista es considerada por algunos investigadores como una de las habilidades fundamentales para un músico, en conjunto con la performance ensayada, tocar de oído, tocar de memoria e improvisar (Kopiez et al 2006: 5; McPherson 1995). Pero para otros, no pasa de una tarea de transcripción motora (Shafer 1982), tal como digitar un documento o leer en voz alta (Fine, Berry y Rosner 2006: 431). Un aspecto que merece observación y que tal vez pueda explicar la comprensión difusa del término es que “la música tonal occidental desarrolló una notación que representa las informaciones de altura y duración de forma muy explícita, pero la intensidad y timbre de manera apenas aproximada” (Palmer 1997: 119).

Con todo eso, hablar sobre lectura a primera vista trae una diversidad de significados. Lehman y McArthur nos dan una idea de su amplia utilización:

Algunos pueden considerar solamente la primera vez en que alguien lee una pieza desconocida como la verdadera lectura a primera vista, mientras otros permitirían una definición que abarcara una ejecución después de una preparación más larga.





Un director podría considerar como lectura a primera vista a la actividad de leer silenciosamente a través de la partitura, mientras imagina o ejecuta los movimientos apropiados para la conducción (2002: 135).

No discordamos en que una interpretación pueda ocurrir de hecho “a primera vista”, pero su realización estará inevitablemente vinculada a experiencias anteriores del intérprete en relación a los elementos musicales.

De esta manera, el concepto que utilizamos es el de una habilidad que permite llegar al resultado más cercano de una performance ensayada con el mínimo de preparación (Arôxa 2013: 33).

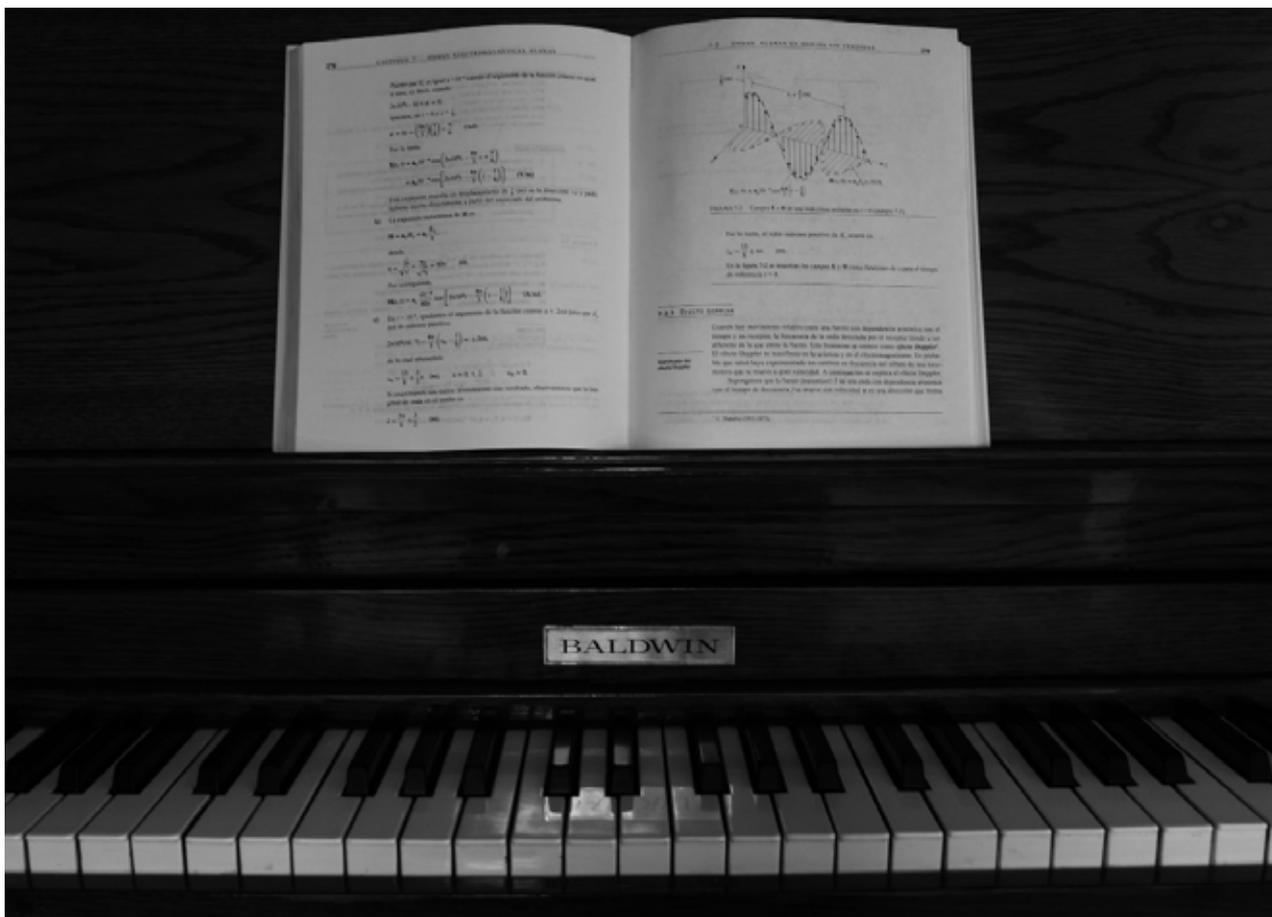
Otro concepto de nuestro interés en este texto es la división de la tarea de lectura en tres etapas consecutivas. Thompson y Lehman entienden que

inicialmente existe la “percepción de la notación”, en seguida su “procesamiento” y, finalmente, la “ejecución del resultado motor” (2004: 146). Esta idea secuencial puede parecer artificial cuando presenciamos una lectura a primera vista por un músico experto, donde la tarea parece tan instantánea que pensamos sea una única etapa. Aún, sabiendo que la vista siempre está frente al texto que se interpreta en el mismo instante, podemos sugerir que, mientras “ejecutamos una información”, “percibimos” y “procesamos” las próximas. Esto implica que estas etapas se refieren a la misma información. La diferencia temporal entre lo que se está leyendo y lo que se reproduce es llamado de eye-hand span (Sloboda 1977: 2008).

Imágenes mentales en la enseñanza y aprendizaje de instrumentos musicales

Las implicaciones de las imágenes mentales en la actividad instrumen-

tal son notorias, como podemos apreciar en estudios recientes de la cognición musical. Aun así, la enseñanza de instrumento que mantiene el modelo tradicional, tiene dificultad en absorber nuevas metodologías y enfoques que encaminen al estudiante a desarrollar sus habilidades a partir de sus propias capacidades y limitaciones. La tradición mantiene al profesor de instrumento -su escuela técnica y los virtuosos que la representan- como única referencia válida para la construcción de la técnica. Los profesores interfieren directamente en la postura del alumno moviéndolo, colocando sus manos en el lugar que consideran apropiado pero no les enseñan el proceso interno para llegar a estas posiciones. No se toman en cuenta las características individuales del estudiante; lo que interesa es trabajar a partir de los modelos. El resultado de la situación mencionada, es que el alumno no desarrolle su autonomía, sus propios caminos técnicos en base a su propiocepción.



Para Swanwick (2003), el desarrollo de cualquier habilidad requiere un plan general de la acción. Es a partir de estas ideas anticipadas sobre la música y la creación de memorias de las sensaciones motoras, visuales y auditivas que se construye la preparación de una obra musical. Esos esquemas incluyen factores técnicos como interpretativos y son configurados en consonancia con las individualidades del músico. Animar al estudiante a trabajar la técnica instrumental a partir de sus propias capacidades corporales, utilizando metáforas o sensaciones conocidas fuera del instrumento, ayudaría a autonomizarse desde los primeros pasos de su formación.

Tomando como referencia la idea de Farias (2010: 148) de que el aprendizaje de la técnica instrumental consiste en la construcción de programas que se automatizan para encadenarse de diversas maneras, podemos repensar algunos aspectos básicos de la práctica musical. Lo común es creer que la repetición exhaustiva de esquemas motores, ejercicios o partes difíciles de una obra, se constituye en la base de la práctica. Sin embargo, no se toma en cuenta que una serie de repeticiones realizadas sin cuidado pueden degradar las representaciones corticales de las manos y provocar severas lesiones fisiológicas (LER) o incluso neurológicas (Distonía focal). El movimiento es producto de la percepción, corresponde al conocimiento que el organismo tiene de sí mismo (cuerpo imagen). La optimización de procesos de construcción de los movimientos ocurre cuando el cuerpo real y el cuerpo imagen están ajustados entre sí. La referencia del movimiento es la imagen mental que fue creada anticipadamente y que puede ser entrenada y refinada por medio de evocaciones mentales (Op. Cit.: 145).

Para Sacks la formación de imágenes mentales es una herramienta crucial para toda persona que toca un instrumento (2007: 44). Como mencionado anteriormente, la interpretación instrumental emplea casi todas las modali-

dades sensoriales de imagen. Experimentos realizados por Alvaro Pascual-Leone (2003) demostraron que la simulación mental de movimientos activa las mismas estructuras neuronales que se requieren para la ejecución de movimientos reales. Por lo visto, la práctica mental sería suficiente para promover la modulación de circuitos neuronales necesarios al aprendizaje de habilidades motoras. Algunos beneficios de esto serían un mayor control de los comandos cerebrales y la reducción del tiempo de práctica física. Sin embargo y a pesar de estos beneficios, es importante resaltar que la práctica mental no puede substituir a la práctica real. Es la combinación de ambas la que llevaría a un perfeccionamiento de las habilidades motoras más acentuado.

Poco a poco algunos instrumentistas influyentes van construyendo una idea de práctica instrumental que toma en cuenta estos conocimientos. El guitarrista Eduardo Fernández habla de la práctica de sensaciones internas o propioceptivas sin la necesidad de estar con el instrumento en las manos y menciona algunas ventajas (2000: 28). Según él, esta “guitarra imaginaria” puede ser construida y manipulada en la mente por medio de técnicas de creación de memorias sensoriales a partir de experiencias reales con el instrumento. La reconstrucción mental de todo el ambiente sensorial que involucra practicar un instrumento puede fortalecer la percepción y comprensión de los procesos motores, musicales e interpretativos involucrados.

Es común posicionar a las imágenes mentales auditivas como guía de la interpretación instrumental. Existe una correlación positiva entre las imágenes y la identificación de afinaciones u otras características del sonido controlado. La producción del sonido sigue el camino de las representaciones auditivas internas. Algo interesante es la relación que existe entre las imágenes auditivas

y motoras en músicos. Varias investigaciones (Zatorre et al 1996; Halpern y Zatorre 1999; Bangert, Haeusler y Altenmüller 2001) apuntan esta relación como complementaria. Dicho de otra manera: la mentalización de los sonidos de una obra, cuando es realizada por músicos, se asocia cognitiva y automáticamente a sus correspondientes movimientos en el instrumento.

Existen muchas situaciones en las que se puede aprovechar el uso de imágenes mentales y la mayoría entra al terreno de la enseñanza de instrumentos musicales. De hecho, no es difícil encontrar músicos de larga trayectoria que hablen de los beneficios de la práctica mental en diversos aspectos de su carrera. Empíricamente, sí se usan rutinariamente un sin fin de técnicas de práctica mental para componentes de la interpretación musical como la memorización de obras, desarrollo de la técnica o también para reducir y controlar la ansiedad en escenario. Sin embargo, esta información circula por el medio musical de forma ligera y termina no siendo sistematizada.

Imágenes mentales en la lectura a primera vista

Si discutir sobre la utilización de imágenes mentales huye de las reflexiones cotidianas de la mayoría de los instrumentistas, solicitar la realización de lectura a primera vista de una partitura puede volverse una tarea ardua y por veces comprometedor para algunos.





El semblante del músico inseguro con su lectura es perceptible en muchos instrumentistas. El hecho es que muchos creen, en el caso de la guitarra clásica por ejemplo, que el instrumento ofrece dificultades idiosincráticas que demandan años de práctica para dominar esa habilidad.

Podemos sugerir que, a pesar de haber identificado muchas situaciones del uso de imágenes mentales, la práctica dominante de un repertorio solo pone énfasis al aspecto motor de éste y termina distanciándolo de la importancia de poseer aptitudes en la lectura a primera vista. Retomando la idea de Thompson y Lehmann (2004: 146) creemos que la interacción de las imágenes mentales en la habilidad de lectura está en la etapa de “procesamiento de la notación”. Aunque parezca breve, es el momento en el cual son consultadas las innumerables formas de representaciones adquiridas durante la

formación, entre estas: motoras (selección de digitaciones satisfactorias, cambios de posición, etc.); auditivas (percepción armónica de tensión y relajación, selección de sonoridades, etc.); y visuales (memoria inmediata que almacena las últimas informaciones musicales gráficas, reconocimiento de padrones en la escritura, etc.).

Existe un componente de la lectura a primera vista que absorbe fundamentalmente las imágenes mentales: los *chunks*. Éstos son unidades musicales significativas que permiten que la vista se anticipe en relación al resultado sonoro (Lehmann, McArthur 2002: 139). Los *chunks* pueden ser desde un pequeño grupo de notas asociadas o frases enteras. De cierta forma podemos sugerir que estas imágenes mentales componen nuestro “vocabulario” de unidades musicales significativas utilizadas en la lectura en tiempo real.

En base a estas informaciones mantenemos el énfasis en el estudio con imágenes mentales como estrategia para la práctica individual del instrumentista. Esto incluye imaginar la localización espacial de los extremos del registro de la obra en el instrumento, cantar mentalmente para probar fraseados, simular texturas contrapuntísticas (toca una voz e imagina otra), entre muchas otras técnicas. Las informaciones recuperadas por la evocación de imágenes mentales abastecen incluso datos sobre estilo, articulación y expresión musical del trecho musical. Este diálogo de elementos supuestamente aislados, que ocurre de forma natural en la práctica mental, se muestra en disonancia con el pensamiento mecanicista que observamos en muchos instrumentistas y profesores.

Conclusiones

En medio de un claro panorama de transición metodológica en la ense-

ñanza y aprendizaje de instrumentos musicales, las contribuciones de descubrimientos científicos en otras áreas del conocimiento promueven la reflexión acerca de las lagunas en aspectos pedagógicos y prácticas. Tener en cuenta estas informaciones puede llevarnos a superar las fronteras metodológicas de la tradición, que, si bien han funcionado eficazmente por mucho tiempo, comienzan a mostrarse insuficientes en un mundo musical diversificado.

La utilización sistemática de imágenes mentales en la práctica nos da la oportunidad de ampliar las situaciones de estudio, de gastar menos tiempo y energía física de forma innecesaria. La práctica mental nos permite también construir interpretaciones, integrando todos los aspectos de la performance, desde la técnica hasta la comprensión musical. Todos estos aspectos apuntan a la formación de un estudiante más reflexivo, activo en su aprendizaje e independiente, que trabaja su técnica y su repertorio por medio de un constante proceso creativo de resolución de problemas.

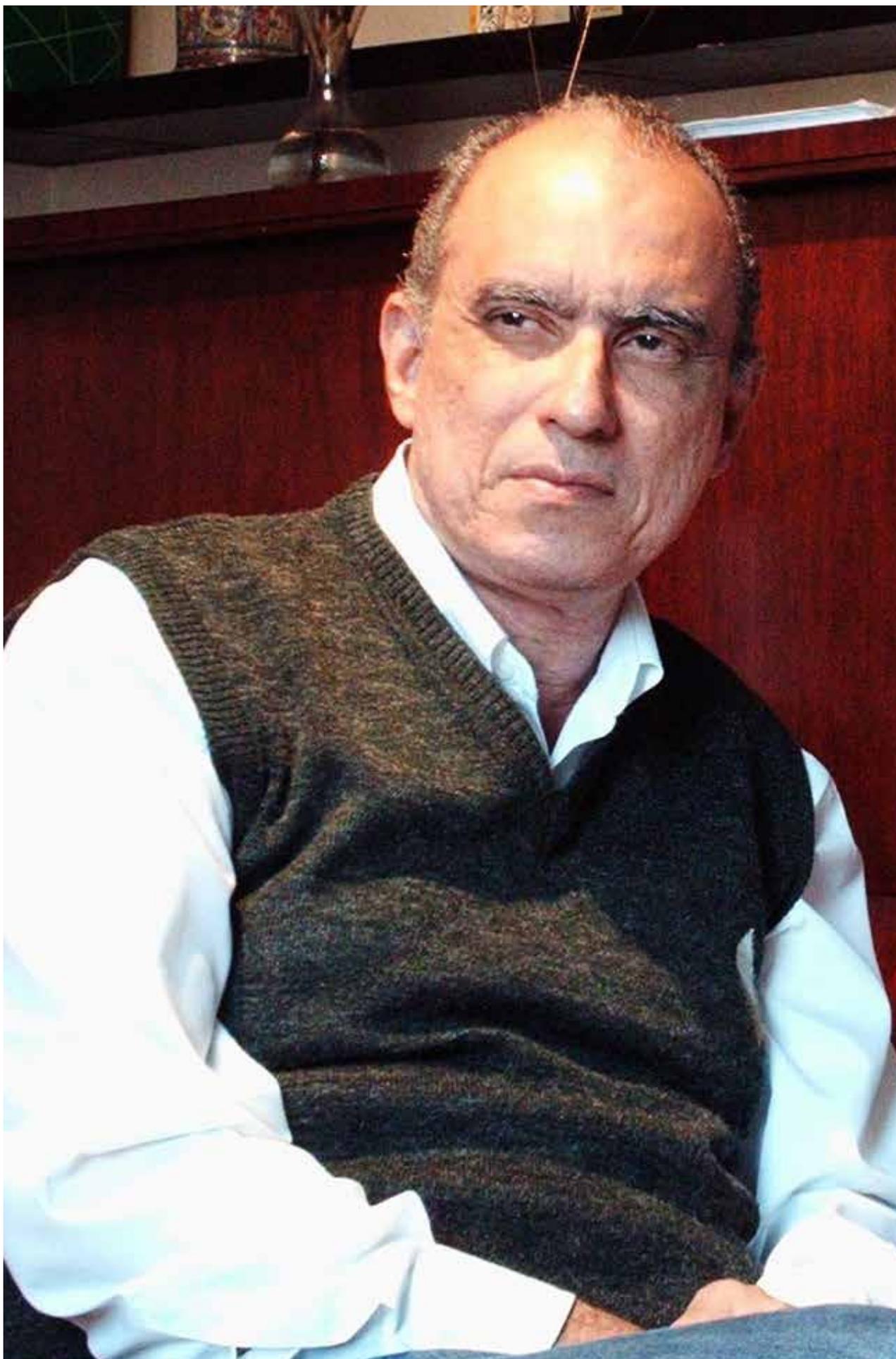
La optimización del aprendizaje del instrumentista, para saber tratar mejor con plazos, sin perjudicar la calidad de su trabajo, nos parece una de las demandas más urgentes de los espacios de actuación de la música instrumental en la actualidad. Es necesario re-configurar los fundamentos metodológicos, de contenido y de prácticas pedagógicas en la formación de instrumentistas pensando en estas demandas.

REFERENCIAS

- Arcaro, N. T. 1997. *Imagens mentais em psicoterapia: Estudo empírico sobre sua eficácia e a importância da atitude e da habilidade do cliente em manejá-las*. *Personality and Individual Differences*, 15 (1), 61-67.
- Arôxa, R. 2012. *Estratégias de estudo da leitura à primeira vista no violão*. *Anais do SIMPOM*, 2 (2).
- Arôxa, R. 2013. *Leitura à primeira vista: perspectivas para a formação do violinista*.
- Clark, T., & Williamon, A. 2012. *Imagining the music: Methods for assessing musical imagery ability*. *Psychology of Music*, 40 (4), 471-493.
- Damáσιο, A. R. 2009. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. Editora Companhia das Letras.
- Farias M. J. 2005. *Técnica de la Guitarra. Guía práctica de ergonomía musical biomecánica y prevención de lesiones*. España: Ediciones Galene.
- Fernández, E. 2000. *Técnica, Mecanismo, Aprendizaje: una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Ediciones ART.
- Fine, P., Berry, A., & Rosner, B. 2006. *The effect of pattern recognition and tonal predictability on sight-singing ability*. *Psychology of Music*, 34 (4), 431-447.
- Halpern, A. R., & Zatorre, R. J. 1999. *When that tune runs through your head: a PET investigation of auditory imagery for familiar melodies*. *Cerebral cortex*, 9 (7), 697-704.
- Lehmann, A. C. & McArthur, V. *Sight-reading*. In: Parncutt, R., & McPherson, G. (Eds.). 2002. *The science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning*. Oxford University Press.
- Palmer, C. 1997. *Music performance*. *Annual review of psychology*, 48 (1), 115-138.
- Pascual-Leone, A. 2001. *The Brain That Plays Music and Is Changed by It*. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930, 315-329.
- McPherson, G. E. 1995. *Five aspects of musical performance and their correlates*. *Bulletin of the council for research in music education*, 115-121.
- Gabrielsson, A. 2003. *Music performance research at the millennium*. *Psychology of music*, 31 (3), 221-272.
- Sacks, O. 2007. *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. Editora Companhia das Letras.
- Shaffer, L. H. 1982. *Rhythm and timing in skill*. *Psychological review*, 89 (2), 109.
- Sloboda, J. A. 1977. *Phrase units as determinants of visual processing in music reading*. *British journal of Psychology*, 68 (1), 117-124.
- Sloboda, J. A. 2015. *La mente musical: La psicología cognitiva de la música*. Antonio Machado Libros.
- Swanwick, K. 2003. *Ensinando Musica Musicalmente*. Moderna.
- Zatorre, R. J., Halpern, A. R., Perry, D. W., Meyer, E., & Evans, A. C. 1996. *Hearing in the mind's ear: a PET investigation of musical imagery and perception*. *Journal of cognitive neuroscience*, 8 (1), 29-46.
- Zatorre, R. J., & Halpern, A. R. 2005. *Mental concerts: musical imagery and auditory cortex*. *Neuron*, 47 (1), 9-12.







Leonardo Secioso De Sá.

Música: Realização e Irrealização

MÚSICA; REALIZACIÓN E IRREALIZACIÓN

Leonardo Secioso De Sá¹

Este pequeno trabalho dá continuidade às reflexões propostas em ante-projeto de doutorado—apresentado à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação em Letras da UFRJ—, a partir de considerações sobre a Música em quanto instância de linguagem e de suas convergências com a Língua, com a Literatura e com outras manifestações do imaginário cultural, visando incluir-se em um estudo maior e comparativo das expressões verbais e não-verbais no âmbito da interpretação.

Não é intenção deste texto apresentar uma definição, por mais genérica que seja, do que entende-se por “música”. Tal definição, pretendendo-se não etnocêntrica ou não preconceituosa sobre qualquer aspecto, teria a necessidade de dar conta da totalidade das realizações disto que, ao menos no Ocidente, denomina-se “música”, incluindo, por exemplo, desde os cantos rituais de índios do Alto Xingú até a as elaborações dos laboratórios de criação eletro-acústica, da música popular industrializada às improvisações de todo tipo, incluindo o jazz, as formas indianas, a tradição japonesa e o chorinho.

Todavia, algumas considerações sobre o estatuto da música enquanto instância de linguagem fazem-se aqui necessárias, pois serão fundamento para as considerações que em outros trabalhos virão a ser desenvolvidas.

Este pequeño trabajo es la continuación de las reflexiones propuestas en el anteproyecto de doctorado —presentado a la coordinación de curso de posgraduación en Letras de la Universidad Federal de Rio de Janeiro—, a partir de consideraciones sobre música como instancia del lenguaje y de sus convergencias con la lengua, con la literatura y con otras manifestaciones del imaginario cultural, apuntando a incluirse en un estudio más grande y comparativo de las expresiones verbales y no verbales en el ámbito de la interpretación.

No es la intención de este texto presentar una definición, por más genérica que sea, de lo que se entiende por “música”. Tal definición, pretendiéndose no etnocéntrica o no prejuiciosa sobre cualquier aspecto, tendría la necesidad de abastecer la totalidad de las realizaciones de esto que, al menos en Occidente, se denomina “música”, incluyendo, por ejemplo, desde los cantos rituales de índios del Alto Xingú hasta las elaboraciones de los laboratorios de creación electro acústica, de la música popular industrializada a las improvisaciones de todo tipo, incluyendo el jazz, las formas hindús, la tradición japonesa y el chorinho.

Algunas consideraciones sobre el estatuto de la música como instancia del lenguaje se hacen necesarias aquí, pues serán fundamento para las consideraciones que en otros trabajos vendrán a ser desarrolladas.

¹ Trabalho apresentado ao Professor Manuel Antônio de Castro. Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Rio de Janeiro - UFRJ. Doutorado. Área: Poética. Rio de Janeiro, 1999. Este artigo se publica en su versión original, en portugués. La traducción al español ha sido realizada por Pablo Perez Donoso. Agradecimiento a Noemi Uzeda por la autorización para su publicación.

De início, a primeira pergunta que emerge acerca da música é: “de que ela é feita?”. É um questionamento aceitável, uma vez que a idéia de arte tende a centrar-se na materialidade de seus produtos, como se obras fossem, sobretudo, objetos cuja apreensão, compreensão e interpretação sugerissem contínuos esforços de aproximação ou tentativas de realização com vistas a um modelo preciso e predeterminado.

Sendo assim, não parece haver problema se se opta por dizer que esta forma de expressão, a “música”, lida com o som —entendido em todos os parâmetros que a acústica delinea e lhe atribui (timbre, altura, intensidade, duração etc.)— e com o silêncio. Um esboço de definição poderia formular-se da seguinte maneira: “música é uma organização de sons e silêncios...”.

María Teresa Linares, musicóloga cubana, por exemplo, em conhecido ensaio, confirma este ponto de vista ao escrever que:

Todos os povos criam sua música a partir das formas concretas que alcança a produção sonora: o som dado pelo distintos instrumentos ou dado conforme os padrões fixados pelo canto. A produção do som constitui a matéria-prima da música(1977: 73)².

Porém, desde aí apresenta-se um problema concernente ao que foi considerado sua matéria-prima, uma vez que, se adotada uma tal definição, de que “música é uma organização de sons e silêncios”, como considerar-se-ia a peça 4'33”, de John Cage, que é composta de quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio? Ou, como considerar toda o repertório pós-weberniano que, privilegiando o silêncio, deu às articulações sonoras um sentido apenas periférico em sua expressão.

Identificadas estas tendências e aquela peça em particular como parte de uma repertório cultural a que chamamos “música”, e não havendo possibilidade de agir-se de outra forma, aquele esboço de definição - segundo o qual



Inicialmente, la primera pregunta que emerge acerca de la música es: “¿de qué está hecha?”. Es un cuestionamiento aceptable, una vez que la idea de arte tiende a centrarse en la materialidad de sus productos, como si fueran obras, sobre todo, objetos cuya aprehensión, comprensión e interpretación sugiriesen continuos esfuerzos de aproximación o intentos de realización con miras a un modelo preciso y predeterminado.

Siendo así, no parece haber problema si se opta por decir que esta forma de expresión, la “música”, trata con el sonido –entendido en todos los parámetros que marca y le atribuye la acústica (timbre, altura, intensidad, duración, etc.)– y con el silencio. Un bosquejo de definición podría formularse de la siguiente manera: “la música es una organización de sonidos y silencios...”.

María Teresa Linares, musicóloga cubana, por ejemplo, en un conocido ensayo, confirma este punto de vista al describir que:

Todos los pueblos crean su música a partir de las formas concretas que alcanza la producción sonora: el sonido dado por los distintos instrumentos o dado conforma a padrones fijados por el canto. La producción del sonido constituye la materia prima de la música (1977: 73)².

Sin embargo, desde ahí se presenta un problema que concierne a lo que fue considerado su materia prima, una vez que se adopta tal definición de que “la música es una organización de sonidos y silencios” ¿Como se consideraría la pieza 4'33”, de John Cage, que es compuesta por cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio? O, como considerar todo el repertorio post weberiano que, privilegiando el silencio, les dio a las articulaciones sonoras un sentido apenas periférico en su expresión.

Identificadas estas tendencias y aquella pieza en particular como parte de un repertorio al que llamamos “música”, y al no haber posibilidad de actuar de otra forma, ese bosquejo de definición –según el cual “música es una



² “Todos los pueblos crean su música a partir de las formas concretas que alcanza la producción sonora; lo sonoro dado por los distintos instrumentos, o dado en los patrones que fija el canto. La producción de lo sonoro constituye la materia prima de la música.” (Traducción del autor).

“música é uma organização de sons e silêncios” - deveria ser abandonado, uma vez que não atende à necessária exaustibilidade requerida para uma definição, deixando escapar um exemplo de manifestação ao seu campo de apreensão teórica.

O percurso da produção ocidental em música vem a confirmar a subyacência de vários fatores comuns a outras instâncias de linguagem, demonstrando que não é a natureza específica do suporte expressivo que implica a caracterização do discurso, mas que a própria ocorrência histórica de tal discurso resulta das condições de produção de sentido fundadas pela cultura.

Toda periodização de sua história funda-se na descrição de procedimentos ou de propriedades dos materiais, da manipulação destes materiais ou na perspectiva de sua aplicação, como se cada um destes momentos encerrasse um esgotamento da própria música.

Luciano Berio, compositor contemporâneo, no livro *Entrevista sobre a música*, afirma não ser possível responder o que entende ele por “música”, embora logo depois ensaie uma definição que, por sua generalidade, pensou ele ser, talvez, inofensiva.

Diz Berio que “a música é tudo aquilo que se ouve com a intenção de ouvir música” (s/d: 8). Assim sendo, superado o problema do material específico com o qual lida a música, apresenta-se agora a questão referente àquele para quem se dirige a música, para o ouvinte. Trata-se, a rigor, de um novo problema, uma vez que se a definição fica a cargo do apreciador, isto implica a existência de tantas definições quantos sejam os apreciadores.

Além disto, a sugestão de Berio torna também indistinto o processo humano existente na produção musical, por ser possível ouvir “com intenção de ouvir música” qualquer

organización de sonidos y silencios” – debería ser abandonado, ya que no atiende la necesaria agotabilidad requerida para una definición, dejando escapar un ejemplo de manifestación a su campo de aprehensión teórica.

El recorrido de la producción occidental en música viene a confirmar la subyacencia de varios factores comunes a otras instancias de lenguaje, demostrando que no es la naturaleza específica del soporte expresivo que implica la caracterización del discurso, sino que el propio hecho histórico de tal discurso resulta de las condiciones de producción de sentido fundadas por la cultura.

Toda periodización de su historia se funda en la descripción de procedimientos o de propiedades de los materiales, de la manipulación de estos materiales o en la perspectiva de su aplicación, como se cada uno de estos momentos encerrase un agotamiento de la propia música.

Luciano Berio, compositor contemporáneo, en el libro *Entrevista sobre la música*, afirma no ser posible responder lo que él entiende por “música”, aunque justo después ensaie una definición que, por su generalidad, pensó que talvez fuese inofensiva.

Dice Berio que “la música es todo aquello que se oye con la intención de oír música” (s/d: 8). Siendo así, superado el problema del material específico con el cual trata la música, se presenta ahora una cuestión referente a aquél para quien se dirige la música, para el oyente. Se trata, a rigor, de un nuevo problema, una vez que si la definición queda a cargo del apreciador, esto implica la existencia de tantas definiciones como sean los apreciadores.

Además, la sugerencia de Berio vuelve indistinto el proceso humano existente en la producción musical, por ser posible oír “con intención



Músicos de Isata.



evento sonoro ou silencioso, seja o som de máquinas, um piar de pássaro, os rumores de água, o vento ou o vazio silencioso de um templo, enfim, tudo o que se possa assim querer ou pretender.

Esta posição que a definição de Berio sugere, que, como se vê, faz com que se chegue ao mais extremo relativismo, torna por este mesmo motivo impossível a construção de qualquer teoria, por pressupor um corpo teórico musical um mínimo acordo a respeito da música.

Outro aspecto nesta perspectiva é a desconsideração do fator produção presente na música e que, sem dúvida, garante a esta manifestação a possibilidade de ser entendida como um fazer pertencente ao âmbito humano.

Partindo da crítica à precedente definição, apresenta-se a idéia para uma nova tentativa, que esboça-se da seguinte maneira: “a música é um fenômeno produzido intencionalmente, no intuito de organizar uma escuta”.

Esta conceituação difere das outras por trazer à tona a ótica de quem a realiza, de seu produtor, daquele ou daqueles que engendram música.

Com isto, traz também à tona uma nova série de problemas, por exemplo: é toda música produzida com o intuito de ser escutada? Esta definição de música como organização de uma experiência perceptiva determinada está centrada em uma concepção de arte que se enraíza, por sua vez, em uma experiência estética eminentemente ocidental. Não apresenta a música - no momento em que deixa-se o âmbito da experiência ocidental, nisto abrangendo as produções que as propostas de vanguarda trouxeram - funções de tal maneira diversas que resiste à definição? Pode, por exemplo, um ponto de candomblé reconhecer-se no conceito de que é um fenômeno

de oír música” cualquier evento sonoro o silencioso, sea el sonido de máquinas, un chirrido de pájaro, los rumores del agua, el viento o el vacío silencioso de un templo, en fin, todo lo que se pueda así querer o pretender.

Esta posición que la definición de Berio sugiere que, como se ve, hace con que se llegue al más extremo relativismo. Vuelve por este mismo motivo, imposible la construcción de cualquier teoría, porque un cuerpo teórico musical supone un mínimo acuerdo respecto a la música.

Otro aspecto en esta perspectiva es la desconsideración del factor producción presente en la música y que, sin duda, garantiza a esta manifestación la posibilidad de ser entendida como un que hacer perteneciente al ámbito humano.

Partiendo de la crítica a la definición precedente, se presenta la idea para un nuevo intento, que se bosqueja de la siguiente manera: “la música es un fenómeno producido intencionalmente, con la intención de organizar una escucha”.

Esta concepción difiere de las otras por traer a luz el enfoque de quien la realiza, de su productor, de aquél o aquellos que engendran música.

Con esto, trae también a luz una nueva serie de problemas, por ejemplo: ¿Toda la música es producida con la intención de ser escuchada? Esta definición de música como organización de una experiencia perceptiva determinada está centrada en una concepción de arte que se enraíza, por su vez, en una experiencia estética eminentemente occidental. No presenta la música - en el momento en que se deja el ámbito de la experiencia ocidental, incluyendo en esto las producciones que las propuestas de vanguardia trajeron - funciones de tal manera diversas que resiste a la definición? ¿Puede, por ejemplo, un punto de candom-

produzido intencionalmente, no intuito de organizar uma escuta? A resposta a esta pergunta tende a ser “não”, pois, em outras culturas distintas da ocidental, nas quais a música desempenha um papel social tão determinado - como o que possui no caso do candomblé -, dificilmente poder-se-ia dizer que ela exerce função estética, ao menos no sentido usual desta palavra.

Os toques cerimoniais não são ‘obras’, não são ritmos apenas, não são padrões. Entendê-los é concebê-los como aspecto, como parte de um todo articulado mais amplo, bem mais abrangente, tanto no sentido material direto quanto no referente à sua projeção simbólica e significação religiosa ou ideológica. Ouví-los não é apenas uma questão de estabelecer parâmetros estéticos de qualidade, de beleza ou de impacto, visto que o sentimento de impacto, beleza ou qualidade estética fundamenta-se, nesses casos, em paradigmas muito distintos. No entanto, admitamos, ouvi-los é resgatar uma oportunidade de colocar em questão e em medida os específicos filtros culturais que a nossa percepção dispõe e aciona, seja no sentido de reduzir esforçadamente tudo a uma perspectiva europeizante ou, principalmente, no sentido de submeter as próprias manifestações europeias a um releitura através de procedimentos e peculiaridades oriundas de sistemas culturais e musicais dos quais, em termos objetivos, não se tem qualquer formação ou informação sistemática (1989).

A música parece permanecer inapreensível a qualquer tentativa de definição, pois esta pretende, por natureza e função, esgotar seu tema, contemplá-lo por inteiro, e a música é, também por função e natureza, inesgotável.

A música, da maneira como aqui é compreendida, deve ser encarada em uma dupla dimensão, a saber: ôntica e ontológica. Ela é em todas

blé reconhecerse en el concepto de que es un fenómeno producido intencionalmente, con la intención de organizar una escucha? La respuesta a esta pregunta tiende a ser “no”, pues, en otras culturas distintas a la occidental, en las que la música desempeña un papel social tan determinado - como el que posee en el caso del candomblé -, difícilmente podría decirse que ejerce una función estética, al menos en el sentido usual de la palabra.

Los toques ceremoniales no son “obras”, no son solo ritmos, no son padrones. Entenderlos y concebirllos como aspecto, como parte de un todo articulado más amplio, más completo, tanto en el sentido material directo como en lo que refiere a su proyección simbólica y significación religiosa o ideológica. Oírlos no es solamente una cuestión de establecer parámetros estéticos de calidad, de belleza o de impacto, ya que el sentimiento de impacto, belleza o calidad estética se fundamenta, en esos casos, en paradigmas muy distintos. Sin embargo, admitamos, oírlos es rescatar una oportunidad de poner en cuestión y en medida los filtros específicos culturales que nuestra percepción dispone y acciona, sea en el sentido de reducir esforçadamente todo a una perspectiva europeizante o, principalmente, en el sentido de someter las propias manifestaciones europeas a una relectura por medio de procedimientos y peculiaridades originarias de sistemas culturales y músicas de los cuales, en términos objetivos, no se tiene cualquier formación o información sistemática (1989).

La música parece permanecer inaprehensible a cualquier intento de definición, pues esta pretende, por naturaleza y función, agotar su tema, contemplarlo por entero, y la música es, también por función o naturaleza, inagotable.

La música, de la manera como aquí es comprendida, debe ser encarada



Gíldaro Antezana. Gallos. Dibujo de lápiz sobre papel.

as suas realizações; ela é em todas as possibilidades de ser música atualizadas em manifestações musicais, ainda que estas não sejam passíveis de apropriação conceitual aceitável.

Além disto, a música é, em cada realização, um 'para além' dessa realização, é uma fenda de irrealização que se abre a cada vez que a música se faz. A música oferece uma relação singular entre o particular e o geral, pois, de alguma forma, ao apresentar uma articulação particular e determinada de sons - e de silêncios - ela também traz consigo todo silêncio, todo som e, assim, todas as possibilidades de ser dos sons e dos silêncios aparecem no horizonte daquilo que se escuta. Cada articulação traz toda articulação, traz as até hoje realizadas e as ainda não realizadas, havendo sempre um 'por fazer' no interior de cada fazer particular.

Música, portanto, é também um vazio, uma brecha pela qual a própria música permite a si mesma continuar a ser. A tentativa de definir música, projetando esgotá-la, pressupõe que ela é passível de ser esgotada, seja em suas manifestações, seja em um falar, constituindo-se em uma tentativa de emudecimento - ou, talvez, de ensurdecimento -, na medida que lograr definir é afirmar que música ali encerra-se, que ela nada poderá ser além daquilo que efetivamente já é. Talvez exatamente por isto malogrem todas as tentativas que possuam este objetivo, daí por que neste trabalho busca-se não a definição mas a reflexão sobre a música como instância de linguagem.

en una doble dimensión, a saber: óptica y ontológica. Ella es en todas sus realizaciones; ella es en todas sus posibilidades de ser música actualizadas en manifestaciones musicales, aunque estas no sean pasibles de la apropiación conceptual aceptable.

Además de esto, la música es, en cada realización, un "más allá" de esa realización, es una hendedura de irrealización que se abre cada vez que la música se hace. La música ofrece una relación singular entre lo particular y lo general, pues, de alguna forma, al presentar una articulación particular y determinada de sonidos - y de silencios - ella también trae consigo todo silencio, todo sonido y, así, todas las posibilidades de ser de los sonidos y de los silencios aparecen en el horizonte de aquello que se escucha. Cada articulación trae toda articulación, trae las hasta hoy realizadas y las no realizadas, habiendo siempre un "por hacer" en el interior de cada hacer particular.

Música, por tanto, también es un vacío, una brecha por la cual la propia música se permite a sí misma continuar a ser. El intento de definir música, proyectando agotarla, supone que ella es pasible de ser agotada, sea en sus manifestaciones, sea en un hablar, constituyéndose en un intento de silenciamiento -o, talvez, ensordecimiento-, en la medida en que lograr definir es afirmar que la música allí se encierra, que ella nada podrá ser además de aquello que efectivamente ya es. Talvez exactamente por esto se malogren todos los intentos que posean ese objetivo; de ahí el porqué de que, en este trabajo, se busca no la definición sino la reflexión sobre la música como instancia de lenguaje.



REFERENCIAS

- Araújo, Inácio et al. 1991. *Rede imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Berio, Luciano. s/d. *Entrevista sobre a música*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira.
- Heidegger, Martin. 1990. *A origem da obra de arte* (Trad. Maria da Conceição Costa). Lisboa: Edições 70.
- Linares, María Teresa. 1977. *Materia prima de la creación musical*. México: Siglo XXI.
- Lody, Raul et SÁ, Leonardo. 1989. *O atabaque no candomblé baiano*. Col. Instrumentos musicais no Brasil. Série instrumentos musicais afro-brasileiros no 1. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF/INM.
- Sá, Leonardo. 1999. *Música: arte da escuta* (Dissertação de Mestrado). UFRJ.
- SÁ, Leonardo. 1989. *O atabaque enquanto objeto-instrumento cultural. O atabaque no candomblé baiano* (LODY, Raul et SÁ, Leonardo). Rio de Janeiro: FUNARTE/INF/INM. Col. Instrumentos musicais no Brasil. Série instrumentos musicais afro-brasileiros no 1.
- Schurmann, Ernst F. 1989. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. São Paulo: Brasiliense e CNPq.
- Wisnik, José Miguel. 1990. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.







Entre trinos de pájaros, sonidos metálicos y cantos/rezos de alabado

PAISAJES SONOROS DEL CEMENTERIO DE TARATA-COCHABAMBA

EN LA FESTIVIDAD DE TODOS SANTOS, 2021

Walter Sánchez Canedo

Ana María Peredo Paz

Ana Destiny Pérez Montero

Camila Castellanos Mancilla

Iris Odali Villarroel Jones

INTRODUCCIÓN¹

Existe una destacada producción investigativa sobre la fiesta de Difuntos y Todos Santos en los Andes bolivianos. Algunos investigadores han dado un mayor énfasis a la descripción etnográfica de la fiesta (Paredes Candía [1949-1955] 1997; Müller Seborga 2019; Chacón 1981); otros la han vinculado con la música (Pacheco Arauco 2010; Suarez Arnés 1953; Baumann 1980), con el calendario organológico (Sánchez Canedo 1988), agrícola (Sánchez Canedo 1988, 1989) o ritual (Delgado B. et.al. 2012; Jiménez Claros 2019; Muñoz Morán 2017; Harris 1983). No se ha realizado, sin embargo, un trabajo que aborde los paisajes sonoros (*soundscaapes*) que se generan dentro del cementerio, en la complejidad teórica, metodológica y epistemológica que propone Schafer ([1993] 2013).

Este vacío orienta este trabajo. Se guía por la siguiente pregunta general: ¿Cuáles son las características del paisaje sonoro del cementerio de Tarata durante la festividad de Todos Santos (2 de noviembre) en 2021? Para responder a esta interrogante, se plantea como objetivo principal el realizar una inicial caracterización de paisajes sonoros generados

durante el día 2 de noviembre, dentro del cementerio de Tarata. Sus objetivos específicos se orientan a:

- Abordar el acercamiento a la propuesta teórico-metodológico sobre los conceptos de paisaje y de paisaje sonoro (*soundscape*).
- Describir el proceso social histórico de la fiesta dedicada a los muertos y a “todos los santos”, en relación a sus rituales y a sus sonoridades.
- Describir los diversos tipos de paisajes del pueblo de Tarata y de su cementerio.
- Generar distintos sistemas de representación visual de eventos sonoros y sistematizarlos para su análisis.
- Analizar los distintos sistemas de sentido con respecto a las sonoridades en relación a otros dispositivos vinculados al sistema de pensamiento local.

El trabajo etnográfico de campo tiene un sustento *emic*, que “baña” los análisis y la interpretación (etno)musicológica; por tanto, se hace uso de etno-categorías que provienen del pensamiento andino (Harris y Bouysse-Cassagne 1988). El diseño metodológico tiene un basamento *etic*, asentado en la postulación teórica y, de ahí, proviene el uso de herramientas e instrumentos para la recolección de materiales de campo. Para el análisis musicológico de los diversos materiales se recurre a diversas herramientas dirigidas a generar representaciones visuales de eventos sonoros y acústicos en la fiesta y que no fueron predeterminadas sino al momento de abordar problemáticas concretas. El objetivo de este eclecticismo teórico y analítico es el de tener entradas creativas que permitan, eventualmente, hallar elementos significativos y de sentido dentro de la producción y de la escucha sonora por parte de los asistentes a la fiesta. Estos abordamientos se los realiza desde los más generales, hasta aquellos que pudieran estar insertos en detalles (melódicos, rítmicos, armónicos)².



¹ Agradecimiento a: Manuel Rocha (PLM-UMSS), Daniel Bravo (PLM-UMSS), Pablo Pérez (PLM-UMSS), Guido Guzmán S. (Historiador independiente) y Juan Mamani (FACSO-UMSS), por sus lecturas críticas y la revisión académica para su publicación.

² Desde el diseño del proyecto (septiembre 2021) hasta la conclusión del primer informe final (diciembre 2021), la investigación tuvo 4 meses de duración. El registro sonoro de campo fue realizado el día 2 de noviembre, entre las 9:00 am a las 14 pm (5 horas).

I. Paisaje y paisaje sonoro

Paisaje

El concepto paisaje es utilizado por diversas disciplinas científicas y artísticas con distintas acepciones. Depositaria del pensamiento artístico ilustrado, desde el siglo XVII se lo asocia con el término amplio de “pintura”, concebido como la representación visual de un pedazo de espacio con peculiaridades propias dentro de una realidad territorial medioambiental —formulada como “país”— y que posee aspectos culturales particulares (Fernández y Garza Merodio 2006). El espíritu científico y racional del siglo XIX despoja a este concepto de su antigua riqueza y claridad pictórica al separar sus componentes entre aquellos naturales y culturales. Esta división es delimitada por Carl O. Sauer (1889-1975), cuando en su artículo *Morfología del paisaje*, define el “paisaje cultural” como aquello que “se crea a partir de un paisaje natural, por un grupo cultural. La cultura es el agente, la naturaleza es el medio, el paisaje cultural es el resultado” (1925). Tal separación promueve la retención del concepto por los geógrafos. Para estos, el “paisaje natural” pasa a ser un universal abstracto capaz de ser descompuesto en unidades



medibles de análisis, que permiten, además, identificar formas, peculiaridades y dinámicas dentro de un mismo espacio (García Romero y Muñoz Jiménez 2003: 13). Esta formulación geográfica tiene un impacto importante en los estudios sociales al permitir ubicar las culturas dentro de un escenario natural abstracto concebido como ahistórico.

La década de 1970, es un momento en el que las postulaciones teóricas asociadas al concepto paisaje amplían sus dimensiones más allá de lo medible e identificatorio geográ-

fico, para abarcar otros ámbitos de la realidad. El impacto de la fenomenología es importante al mostrar el mundo percibido más allá de lo visual geográfico; es decir, al permitir incluir nuevas dimensiones en tanto “constructo social”, que vinculan lo sonoro, lo táctil, lo olfativo, lo gustativo, lo mental. El paisaje emerge como un fenómeno no sólo de creación cultural externa sino como experiencia devenida también de los sentidos (Nogué 2007; Zusman 2007).

La idea del paisaje asociado a la percepción visual es, no obstante, fundamental. Influye para que la UNESCO defina una línea divisoria clara entre paisaje cultural y paisaje natural y, de ahí, a plantear lo que debe entenderse, en una relación dialéctica, por “patrimonio natural” y por “patrimonio cultural”. Con respecto al paisaje cultural, a partir de la reunión de 1992 (organizado por el Centro de Patrimonio Mundial, el ICOM y UICN) propone la siguiente definición:

Los paisajes culturales representan la obra combinada de la naturaleza y el hombre... Los mismos ilustran la evolución de la sociedad y los asentamientos humanos en el transcurso



del tiempo, bajo la influencia de las restricciones físicas y/o las oportunidades presentadas por su ambiente natural y de las sucesivas fuerzas sociales, económicas y culturales, tanto internas como externas. El término paisaje cultural abarca una diversidad de manifestaciones de las interacciones entre la humanidad y su ambiente natural.

Los paisajes culturales con frecuencia reflejan técnicas específicas de uso sostenible de la tierra, teniendo en cuenta las características y límites del ambiente natural en el que están establecidos, y una relación espiritual específica con la naturaleza (Rigol Savio 2004: 11).

Obras como cementerios, jardines, urbanizaciones, ciudades, arquitectura, vías de comunicación, terrazas agrícolas, modificaciones de terreno, arborizaciones, y/o cualquier intervención antrópica sobre el medio ambiente, pasan a integrar el paisaje cultural. A partir de esta concepción, su dimensión temporal se amplifica para abarcar desde los primeros poblamientos humanos³ (estudiados por la arqueología: *landscape archaeology*), hasta las intervenciones antrópicas que se están produciendo en este momento.

Desde una propuesta contemporánea, Ingold apunta a la idea de paisaje desde lo que no es paisaje: “*It is not ‘land’, it is not ‘nature’, and it is not ‘space’*”. No es “todo eso”, aunque se prefigura en/con “todo eso” al tiempo que lo rebasa. El paisaje contiene y es contenedor de otro elemento apuntado por Ingold: la temporalidad (1993).

Dentro de este contexto de amplitud y riqueza reflexiva sobre el paisaje, el



musicólogo Murray Schafer propone en ([1993] 2013), un concepto novedoso y multidimensional que rebasa y contiene a su vez al concepto “música”: el de paisaje sonoro (*soundscape*) (2013 [1993]), cuyo dispositivo central es el sonido y su sentido perceptivo, el oído (la escucha).

Paisaje sonoro

Como propuesta epistemológica, Schafer señala que “los estudios del paisaje sonoro se sitúan en las fronteras entre la ciencia, la sociedad y las artes”.

De la acústica y la psicoacústica aprenderemos sobre las propiedades físicas del sonido y el modo en que el

sonido es interpretado por la mente humana. De la sociedad aprenderemos cómo el hombre se comporta ante los sonidos y cómo éstos afectan y cambian su comportamiento. De las artes concretamente de la música, aprenderemos cómo el hombre crea paisajes sonoros ideales para esa otra vida, la vida de la imaginación y la reflexión psíquica ([1993] 2013: 20).

³ Según la UNESCO, los cementerios pertenecen a la categoría de paisaje cultural (Rigol Savio 2004).



Esta propuesta supone considerar “el mundo como una composición musical macro-cósmica” en el que “cualquier sonido es susceptible de penetrar en el dominio global de la música” (cf., John Cage: 4’33’’ *Silence*). Recuperando una clásica comprensión griega, señala: “Míren la nueva orquesta: ¡el universo sonoro! Y los músicos: ¡cualquier persona o cosa que produzca un sonido” (Ob. cit.: 21-22).

A partir de esa comprensión multidimensional ¿A qué se refiere Schafer con eso de paisaje sonoro? Existen varias definiciones —ampliatorias— dadas por este autor, todas útiles en su complejidad y completitud. En su texto *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, escribe:

Mediante el término paisaje sonoro nos referimos a cualquier campo de estudio

acústico. Un paisaje sonoro puede ser, ya una composición musical, ya un programa de radio, ya un entorno acústico (Ob. cit.: 24).

Un paisaje sonoro consiste en acontecimientos escuchados, no en objetos vistos (Ob. cit.: 25).

Woodside, resumiendo las distintas formulaciones señala:

(E)s cualquier campo acústico que pueda ser estudiado como un texto y que se construya por el conjunto de sonidos en un lugar específico, ya sea de un país, una ciudad, un barrio, una tienda, un centro comercial, una oficina, una recámara o incluso de entornos sonoros como una barra

programática de radio, un programa de televisión, una canción o la pista sonora de una cinta. Es un espacio determinado en donde todos los sonidos tienen una interacción ya sea intencional o accidental con una lógica específica en su interior y con referentes del entorno social donde es producido, siendo así un indicador de las condiciones que lo generan y de las tendencias y evolución de una sociedad (2008: s/p).

Toda esta formulación teórico-conceptual, destaca la multiplicidad de aspectos y dimensiones sobre los que potencialmente actúa este concepto:

- El entorno social en el que se produce un sonido, como

parte de un proceso de “evolución” o desarrollo de una sociedad; por lo tanto, debe ser abordado en su diacronicidad, así como en su sincronicidad.

- Sincronicidad como diacronicidad, acercan eventualmente a los imaginarios histórico sociales de la gente de una sociedad en determinados momentos y espacios y, son capaces de remitir a otros aspectos: políticos, tecnológicos, culturales, rituales-religiosos, económicos, así como generar vínculos imaginarios incluso con elementos intangibles: colores, olores, sabores, sonidos.

- Lo “que oye el oído no es ni la fuente ni el sonido, sino los verdaderos objetos sonoros, de la misma forma que el ojo no ve directamente la fuente, o incluso su luz, sino los objetos luminosos” (Woodside 2008: s/p). Siendo así, los elementos subjetivos de lo histórico social y cultural, son importantes.

- La temporalidad de la audición es relevante, en cuanto un objeto sonoro oído por la gente de sociedades del pasado no tiene el mismo sentido oído por la gente en el presente. Este elemento es fenomenológico, perceptual y cultural e incumbe a la experiencia del sonido y del conocimiento incluso medio ambiental.

- Diferenciar la producción y percepción cultural-social del sonido, de éste, como fenómeno físico.

- La relación dialéctica del sonido cultural (sonido antropogénico) y aquellos que provienen del estrato natural (sonidos producidos por factores no humanos); ambos tienen un sentido para una sociedad y otro para otra sociedad.



Como método -descriptivo- Schafer postula la idea de rasgos del paisaje sonoro. Una descripción exacta de lo que propone señala:

Lo primero que el analista del paisaje sonoro ha de hacer es descubrir sus rasgos significativos, aquellos sonidos que son importantes, ora por su singularidad, ora por su numerosidad, ora por su predominancia...Para las dos primeras bastará con catalogar los principales temas de un paisaje sonoro mediante la distinción entre lo que llamamos sonidos tónicos, señales y marcas sonoras. A éstos podemos añadirles los sonidos arquetípicos, aquellos misteriosos y prístinos sonidos que a menudo poseen un oportuno simbolismo y que hemos heredado de la remota Antigüedad o de la Prehistoria ([1993] 2013: 27).

Estos tres “temas” del paisaje sonoro son fundamentales para su registro y su análisis posterior.

Con respecto al sonido tónico escribe:

La palabra tónica es un término musical. Es la nota que identifica el tono o tonalidad de una composición determinada. Es el sostén o tono fundamental, y aun cuando la sustancia puede modularse a su alrededor -ocultando a menudo su importancia-, es en lo referente a este punto en lo que todo lo demás adquiere su significado especial. Los sonidos tónicos no tienen por qué ser escuchados conscientemente: se oyen por casualidad, más no deberían pasarnos inadvertidos, ya que los sonidos tónicos se convierten en hábitos de escucha a pesar de sí mismos.

El psicólogo de la percepción visual habla de figura y fondo: la figura es “aquello que es mirado”, mientras que el fondo existe tan sólo para otorgar a la figura su contorno y su masa. No obstante, la figura no puede existir sin el fondo: si se lo restamos, la figura se





vuelve informe, inexistente. Pese a que los sonidos tónicos no siempre sean escuchados conscientemente, el hecho de que estén ahí de forma ubicua sugiere la posibilidad de que influyan de manera honda y omnipresente en nuestro comportamiento y humor. Los sonidos tónicos de un determinado lugar son importantes porque ayudan a esbozar el carácter de los hombres que bien entre ellos.

Los sonidos tónicos de un paisaje son los creados por su geografía y clima: el agua, el viento, los bosques, los pájaros, los insectos y el resto de animales. Muchos de estos sonidos pueden tener una relevancia arquetípica, es decir, pueden haberse quedado grabados tan profundamente en la gente que los escucha que la vida sin ellos sería sentida como un nítido empobrecimiento. Pueden incluso afectar al comportamiento o al estilo de vida de una sociedad (Ibid.).

En cuanto a las señales sonoras, plantea las siguientes características:

Las señales sonoras son sonidos de primer plano y se escuchan conscientemente. En palabras de los psicólogos, son más bien figura antes que fondo. Cualquier sonido puede ser escuchado de manera consciente y, por lo tanto, cualquier sonido puede convertirse en figura o señal... (y) nos limitaremos a mencionar aquellas señales que deben ser escuchadas porque constituyen mecanismos de alerta acústica: timbres, silbidos, bocinas y sirenas. Las señales sonoras pueden a menudo organizarse en códigos bastante elaborados que permiten mensajes de una considerable complejidad para ser transmitidos a aquellos que pueden interpretarlos (Ob. cit.: 28).

Finalmente,

El término marca sonora (*soundmark*) deriva de la palabra inglesa *land-mark*, (“hito”, lit. “marca geográfica” o “punto de referencia geográfico”) y se refiere al sonido de una comunidad que es único o que posee cualidades que hacen que la gente de esa comunidad lo tenga en cuenta o lo perciba de una manera especial.

Una vez que una marca sonora ha sido identificada, merece ser protegida, pues las marcas sonoras hacen que la vida acústica de una comunidad sea única (Ibid.).

Resumiendo en un cuadro de “temas” el paisaje sonoro:

Sonido tónico	Señales	Marcas
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Sonoridad medioambiental ➤ Sostén sonoro ➤ Se percibe de manera inconsciente ➤ Fondo sonoro particular 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Sonidos de primer plano ➤ Se percibe de manera consciente ➤ “Figura sonora” que resalta en el “fondo sonoro” 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Señales sonoras que dan “identidad” especial a un evento en una comunidad ➤ Marca sonora particular ➤ Sonoridad que da sentido de pertenencia a la comunidad ➤ Generados por la gente de la comunidad ➤ Generados por gente que no pertenece a la comunidad



Foto: Camila Castellanos.



En los siguientes acápite se abordarán, desde la multidimensionalidad de los conceptos paisaje y paisaje sonoro, diversos aspectos que, en su unicidad y comprensión holística, permitan orientar la comprensión de los sentidos que se generan dentro del cementerio del pueblo de Tarata actual, en vínculo con entramados relacionales y de sentido asociados a gestos, palabras, medio ambiente —aquella viviente y también cortada para servir como ofrenda, como las flores, p. ej.—, objetuales, arquitectura, sistemas de pensamiento, la gente. Un todo integrado y parte de anteriores procesos creativos —de larga data— que, se propone, se presentifica cíclicamente, el día de Todos Santos.

II. El cementerio: paisaje cultural, paisaje mítico-ritual y paisaje histórico visual-arquitectónico

Schafer destaca la importancia de las crónicas y relatos históricos para la “reconstrucción de los paisajes sonoros pretéritos” ([1993] 2013: 26) y para entender la significación profunda que la gente del presente le da a su paisaje sonoro. No existiendo más los sonidos del pasado —ya que se han perdido irremediamente y nunca más llegaremos a oírlos—, lo que Schaffer denomina “prístinos sonidos” del pasado remoto, sólo pueden ser “audicionados” desde la narrativa histórica documental (alfabética y/o visual), o a través de “resonancias” visuales en edificios arquitectónicos, en la experimentación con objetos y/o comparaciones acústicas medioambientales en espacios “naturales”.

El reto de audicionar estos “ecos” sonoros está, entonces, en la posibilidad metodológica de usar analogías débiles que sean significativas para la comparación y/o agudizar el oído musicológico para “percibir” esos sonidos “pretéritos” desde la palabra escrita, el dibujo-pintura, los objetos (de distinta materialidad). Ensamblados todos, a partir de paisajes mentales asincrónicos y ahistóricos.

ENTIERRO DE COLLASVIOS

ayan otapa



en Hicyle

como

El cementerio en los Andes: audicionando paisajes sonoros “pretéritos” a través de la escritura y de otras inscripciones

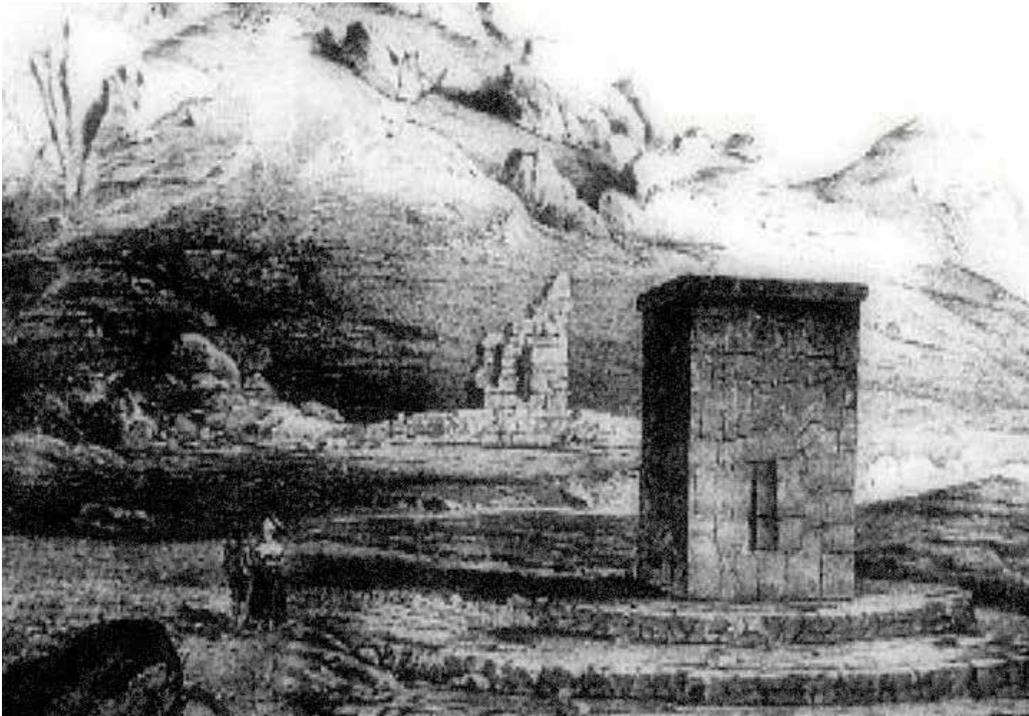
Guaman Poma de Ayala sugiere que antes de la llegada de los conquistadores hispanos, las sociedades andinas no tienen una idea imaginaria de cementerio en su acepción europea. A partir de sus dibujos y descripciones, es posible acercarse, no obstante, a la comprensión arquitectónica y a lugares significativos creados por estas sociedades para enterrar a sus muertos: sus propias casas, bóvedas (*pucullo*) y grandes edificaciones funerarias (*chullpa*) a campo abierto (Guamán Poma de Ayala [1615] 1980). *La Instrucción contra las ceremonias, y ritos que vfan los Indios conforme al tiempo de su infidelidad* ([1583] 1585: 2 reverso) es quizá un documento importante donde se halla una descripción sobre las concepciones de la muerte de las sociedades andinas a fines del siglo XVI:

Es cofa comun entre Inidos defenterrar fecretamente los defunctos delas yglefias o cimenterios, para enterrarlos en las guacas, o cerros, o pampas, o en sepulturas antiguas, o en su casa, o en la del mismo defunto, para dallas de comer y beber a sus tiempos. Y entonces beuen ellos y baylan, y cantan juntado sus deudos y allegados para esto.

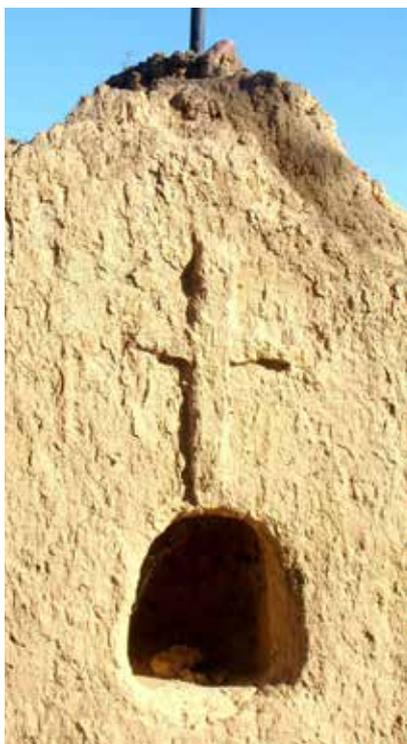
2. Tambien fue facar los hechizeros a los defunctos los dientes, o cortarles los cabellos y uñas, para hacer diuerfas hechizarias

(...)

4. Item vfan mucho dar de comer y beber en tiempo del entierro de sus defunctos y dar de beber cantando un canto triste y lamento, gaitando en esto y en otras ceremonias el tiempo de las exequias que dura en partes ocho días, y en partes menos, y vfan sus aniuerfarios acudiendo, o de mes a mes, o de año a año con comida, chicha, plata, ropa, y otras cosas para sacrificarla, o hacer otras ceremonias antiguas con todo el fecreto que pueden.



Paraje de Chullpa según grabado de Alcides D'Orbigny [1839] 1944.



5. Creen también, que las animas de los defunctos andan vagas y folitarias por este mundo padeciendo hambre, fed, frio, calor, y canfancio...Por este respec-to de creer que las animas tienen abre o fed o otros tra-bajos, ofrecen en las fepul-turas chicha y cofas de comer, y guifado, plata, ropa, lana, y otras coas para que aprouechen a los defunctos; y por efeto, tienen tan efpe-cial cuidado de hacer fus anniuersarios. Y las mifmas offrnedas, que hazen en las Yglefias a vfo de chriftianos la endereçan muhcos indios, y Indias en fus inten-ciones a lo que vfaron fus antepaffados ([1583] 1585: 2 reverso y 3 anverso).

Las espacialidades funerarias y las diversas formas de enterramiento dan cuenta de diferenciaciones entre difuntos —p. ej. de la élite y de la gente “del común”— y también los mecanismos de accesibilidad de los vivos a ellos. Demarcan, además, las formas en las que vivos y muertos se relacionan, generan vínculos de compartimentación en determinados momentos del año cuando los

difuntos —concebidos como ancestros—, y/o participan de manera activa dentro de los procesos de cohesión y de disgregación de su sociedad.

Todos estos complejos vínculos relacionales son presentificados constantemente a través de fiestas y ceremonias con música y cantos, en los que participan los difuntos-ancestros y la comunidad. Guaman Poma de Ayala describe un evento singular de la siguiente manera:

En este mes (noviembre) sacan los difuntos de sus bóvedas que llaman pucullo y le dan de comer y de ueuer y le bisten de sus bestidos rricos y le ponen plumas en la cauesa y cantan y dansan con ellos...Y le pone en unas andas y andan con ellas en casa en casa y por las calles y por la plaza y después tornan a metella en sus pucullos, dándole sus comidas y bagilla al principal, de plata y de oro y al pobre, de barro. (Guamán Poma de Ayala [1615] 1980: 179-180).

En esta fiesta, las comunidades “entran” al tiempo-espacio (*pacha*) del mito (para la gente andina, el pasado mítico está “delante de uno” y es constantemente “visto” y “oído”). Los ancestros y la gente “antigua” se hallan presentes en el paisaje del entorno, lo cual hace que anual y cíclicamente, la gente y la sociedad rememore sus hazañas. También que constantemente presentifiquen su presencia con relatos hablados o cantados que tratan sobre sus “antiguallas” —según los cronistas españoles. Constituye asimismo un mecanismo que permite la constante resonancia de las voces ancestrales que emergen en sonidos significativos. Al contrario de lo propuesto por Schafer ([1993] 2013: 26), estos sonidos no son “pretéritos”; son sonoridades de un pasado continuamente presentificado. Este tiempo-espacio

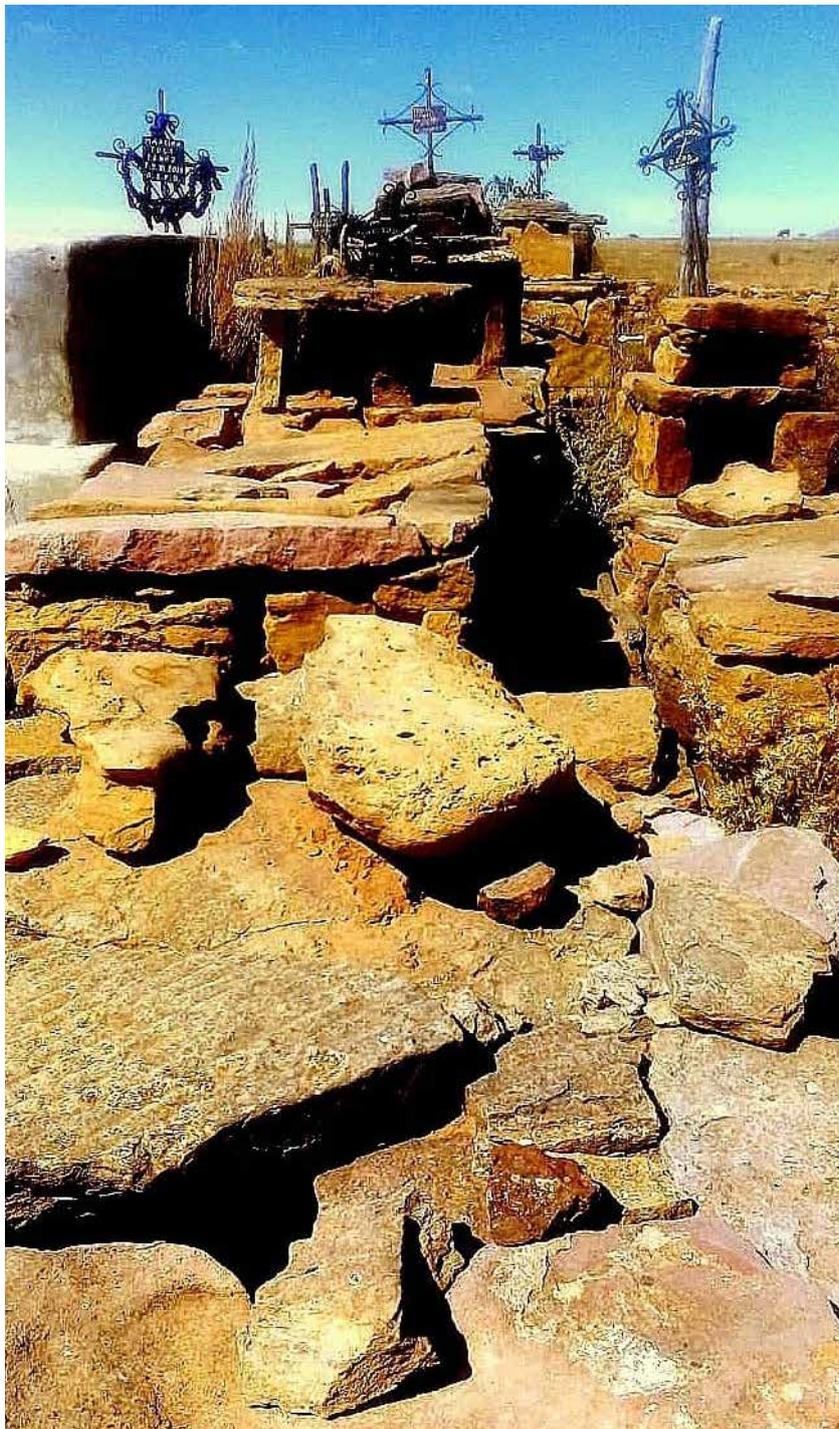
mítico “abre” una gran cantidad de significaciones imaginarias (objetos, palabras, sonidos, danzas, olores, colores, formas de relacionarse, imágenes, conceptos) que ordenan los sentidos del mundo social, sacral y también del estrato natural. Vivos y difuntos/ancestros se juntan. Bailan, comen y beben. Con-viven.

Albornoz ([1583-1584] 1989), un extirpador de idolatrías afirma que entre los aymara del altiplano, los difuntos kuraka o “principales” son nombrados Illapa —igual que la principal deidad aymara (cf. infra)—, y son considerados ancestros. Esta equiparación evidencia que integran una categoría: la de deidad/*wak'a*. Al igual que los cuerpos difuntos de la gente del “común”, son sacados en Noviembre (*aya marcai quilla*) de sus pucullo:

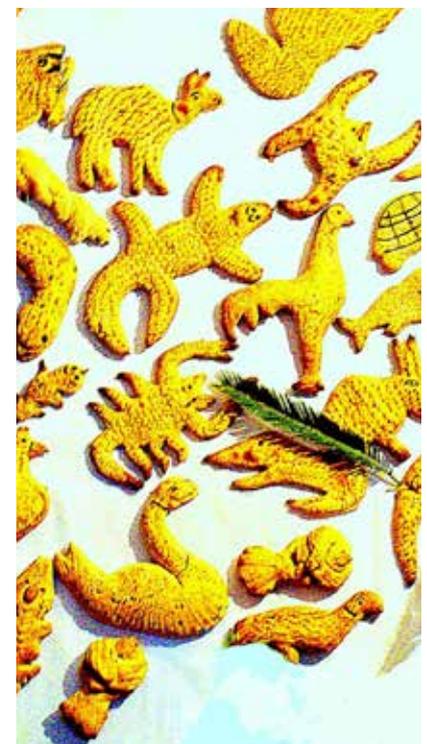
[Yllapa] Hay otro género de guacas que se llaman yllapas, que son cuerpos muertos embalsamados de algunos pasados suyos principales, a los cuales reverencian y mochan. Esta no es mocha general sino particular de la parcialidad o aylo que deciende de los tales muertos (Ob.cit.: 167).

Los cuerpos momificados de los monarcas inca llevan también la voz “illapa”: son llamados “Inca Illapa”. Reverenciados durante sus fiestas, son puestos en rampas y llevados en andas —“como volando”—, en una





Illapa “era un hombre fiero que estaba en el cielo” con una honda con piedra la que, luego de ser lanzada, rompía un cántaro —generando un gran ruido: trueno— que, al vaciarse, generaba lluvia y tormentas que producían abundancia agrícola pero también grandes destrucciones (Metraux 1946: 124). Su simil inverso, terrenal, remite a la génesis creativa del subsuelo (*uqhu*) desde cuyo interior surgía en forma de poderosas explosiones en los cerros/volcanes de la cordillera, botando ríos de magma/lava, acompañado de potentes explosiones de truenos, relámpagos, movimientos telúricos y produciendo grandes cambios dentro del paisaje. Su presencia articulada al



suerte de procesiones dentro de Cuzco, la capital estatal. Durante el periodo de festejo, “comparten” con la gente, quienes le dedican cantos, músicas, bailes, toques de instrumentos musicales, comidas y libaciones rituales. ¿Qué significa la voz Illapa? Illapa es la más poderosa y temida deidad en las sociedades amarófonas del altiplano, cuyos vínculos se asocian al trueno, al rayo y al relámpago/centella. Su poder es tan grande que el Estado Inca lo incorpora como la tercera deidad más importante —después del Sol y la

luna—, concebida como trinidad unitaria: Catuilla (centella), Chuquiilla (trueno) e Intiillapa (rayo). Esta poderosa deidad pre-Inca, cuyo nombre varía de una zona a otra en los Andes (Libiac, Pachacamac, Tunupa, Tonapa), articula un complejo entramado de vínculos imaginarios que dan orden al mundo andino. Su presencia remite a la “región de los aires donde se hacen los nublados” (Acosta 1954, Lib. V. Cap. IV) y al mundo estelar (Chasca qoyllur, Catachillay, Chuquichinchay, Chacana, Ururi). Según los mitos,





mundo del subsuelo es visible en la emergencia de agua de las vertientes, en la presencia de lagos —como el lago sagrado Titicaca— y en lagunas (*qocha*).

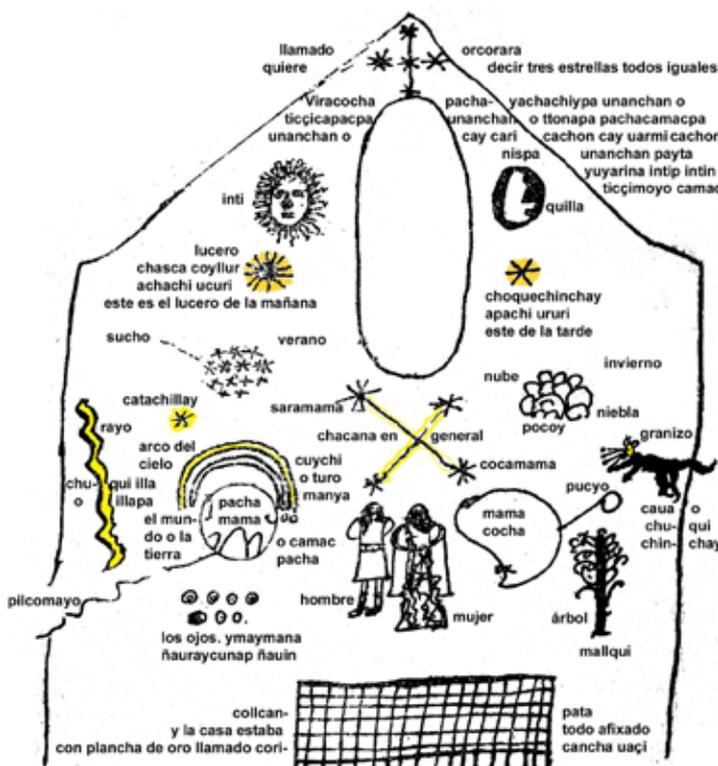
Toda esta potente presencia hace de Illapa el núcleo mítico más importante y generador de un complejo entramado de significaciones imaginarias asociada a la génesis creativa, al movimiento, al flujo, a la circulación de líquidos, al cambio, la renovación, la destrucción, que se revela a través de elementos concretos: tormentas, lluvias, nieve, volcanes. También en una potente presencia sonora de animales y objetos cuya asociación imaginaria es importante: el rugir de los felinos —puma y jaguar—, el silbido y el cascaneo de la serpiente, los sonidos/gritos/alaridos de la guerra —y remitir a sus elementos asociados: las bocinas, trompetas, la honda, el mazo, los proyectiles que caen del cielo/meteoritos. También, con el tiempo mitológico, el de las deidades y de los ancestros y, con ellos, a la regulación de los diversos tiempos: el mítico, el estelar, el climatológico, el agrícola, el ritual, el sonoro, el de los instrumentos musicales, el del cantar.

Todo este entramado de remitires imaginarios, hace del concepto Illapa un universal articulador capaz de generar el orden del mundo; desde la misma idea de génesis creativa y destructiva; de lo fecundante y lo fecundado; condensador de los múltiples tiempo-espacios (desde el mítico al tiempo-espacio presentificado); a lo mojado y a lo seco, al sonido/ruido y al silencio, a la vida y a la muerte. Todo concebido en su unicidad.



Durante el periodo prehispánico, la esfera de los difuntos/Illapa/*wak'a* y el mundo de los vivos (hombre/mujer) es un todo integrado y forman parte de un orden único que integra el paisaje social/ritual/sacral. Es también un todo integrado del mundo humano con el no-humano (rayo, estrellas, etc.).

La institución colonial de enterramiento, dentro del templo o en los



Plancha del templo del Sol en Qorikancha (Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua [1613] 1968).

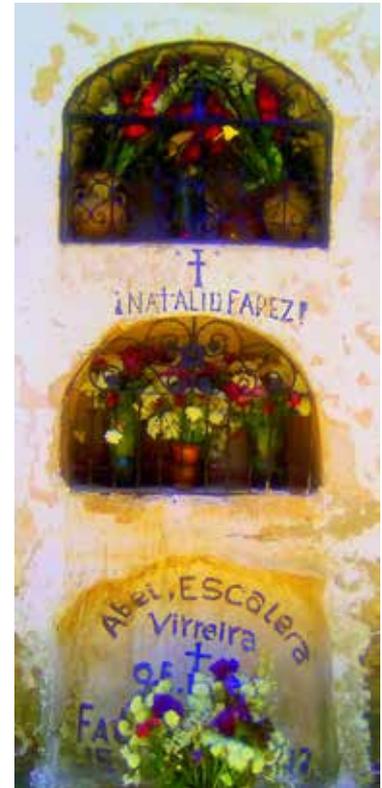
cementerios alrededor del templo, trastoca este mundo imaginal y paisajístico sacral indígena. Desde los primeros momentos de la conquista, los difuntos-ancestros-Illapa, son reubicados en el nuevo lugar de enterramiento: el templo cristiano y su entorno inmediato. No se trata de un desplazamiento solo espacial. Es una nueva creación, en la que el antiguo paisaje mítico, sonoro, imaginal prehispánico no existe más, al instituirse un nuevo imaginario sagrado en el que los indígenas son, a la vez, instituidos e instituyentes. Dicho de otra manera, la nueva institución colonial recrea, en poco tiempo, los vínculos que los indígenas tienen con los ancestros/Illapa y que son materializados en nuevos rezos, cantos —paisajes sonoros—, objetos, olores y prácticas, entre las cuales, el “desenterramiento” de los difuntos/Illapa, en determinados momentos del año, permanece resignificada como una matriz central de relacionamiento con los dioses. En clave cosmológica, las sociedades indígenas crean un nuevo sentido a su mundo a partir de la incorporación de una lógica dual colonial: enterramiento-encerramiento/desenterramiento-apertura.

Si bien en los primeros momentos coloniales el cementerio es concebido por los indígenas como una suerte de prolongación del antiguo paisaje sacral —ahora dotado de nuevos sentidos por la presencia hispana colonizadora—, muy pronto se crean cambios desde la misma sociedad indígena que establece una división, en dos tipos de paisajes: 1. el que vincula a los difuntos/ancestros propios con el entorno abierto (Illapa/dioses de los cerros) y 2. el que remite a la imagen de Santiago, asociado al templo hispano y a su interior cerrado. En clave sonora, el primer paisaje remite a la “voz” del trueno/rayo/relámpago y, el segundo, al ruido sordo del golpeteo del casco del caballo y a la explosión del arcabuz (Gisbert [1980] 2017: 65-67), a su vez que a los cantos eclesiales.

En este contexto nuevo, el templo/cementerio colonial es instituido por los indígenas como el espacio donde se ubica la gente “seca” (*ch' aquí*); los difuntos y ancestros momificados y, también las imágenes en bulto cristianas: santos —entre ellos Santiago—, las vírgenes —la virgen María y la versión femenina de Illapa, asociada a la centella: Santa Bárbara— y Jesucristo/Dios⁴. Para la sociedad colonial hispana, el templo/cementerio es el lugar donde se deposita el cuerpo material del difunto; las élites en el interior de la iglesia y el “común” en sus alrededores; el alma va hacia al cielo o hacia el infierno.

Toda esta reconfiguración sacral creativa, es parte del nuevo orden instituido e instituyente cosmológico ritual-religioso colonial en el que interviene tanto el imaginario indígena como el greco-cristiano hispano. Ya en el siglo XVIII se comienza a generar un orden cosmológico distribuido en una suerte de cubículos separados y dispuestos jerárquicamente uno encima de otro: Alax/Hanan Pacha (tiempo-espacio del mundo de arriba, asociado a lo claro, al espacio “gloria”), Manqha/Uqhu Pacha (tiempo-espacio del mundo de abajo, asociado a la oscuridad) y el kay pacha (tiempo-espacio actual la interfase, ubicada al centro: “nuestro mundo”) (Sánchez Canedo et.al. 2016)⁵. Toda la institución colonial, en la que se incluye la de los indígenas, es instituyente de este nuevo y propio orden que no es prehispánico ni hispano; es creación nueva.

Es a través de las Leyes de los Reinos de las Indias —en su *Título Diez y ocho. De las sepulturas y los derechos eclesiástico. Ley Primera*, dictada por el emperador D. Carlos en Madrid en 18.VII.1539—, que el imaginario colonial hispano delimita para sus colonias americanas un lugar para los enterramientos en América: las iglesias y los conventos:



4 El tiempo de las deidades “secas” cristianas, será vinculado al periodo seco (*awti pacha* o *ch' aquí timpu*), el que corresponde al periodo de cosecha, post cosecha y almacenamiento de productos secos, como maíz, trigo, cebada, quinua, chuño.

5 Aunque los antropólogos andinistas sostienen la continuidad del complejo cosmológico prehispánico durante el periodo colonial, ninguna evidencia material arqueológica puede apuntalar esa afirmación. Fuera de la documentación hispana con interpretaciones hechas desde sus propios órdenes del mundo, no existe ninguna referencia documental que pueda dar cuenta del mundo cosmológico indígena antes de la llegada de los españoles. Las referencias del modelo estructuralista “tripartito” de los pacha, es parte de las nuevas creaciones coloniales y que se consolidan en el siglo XVII.

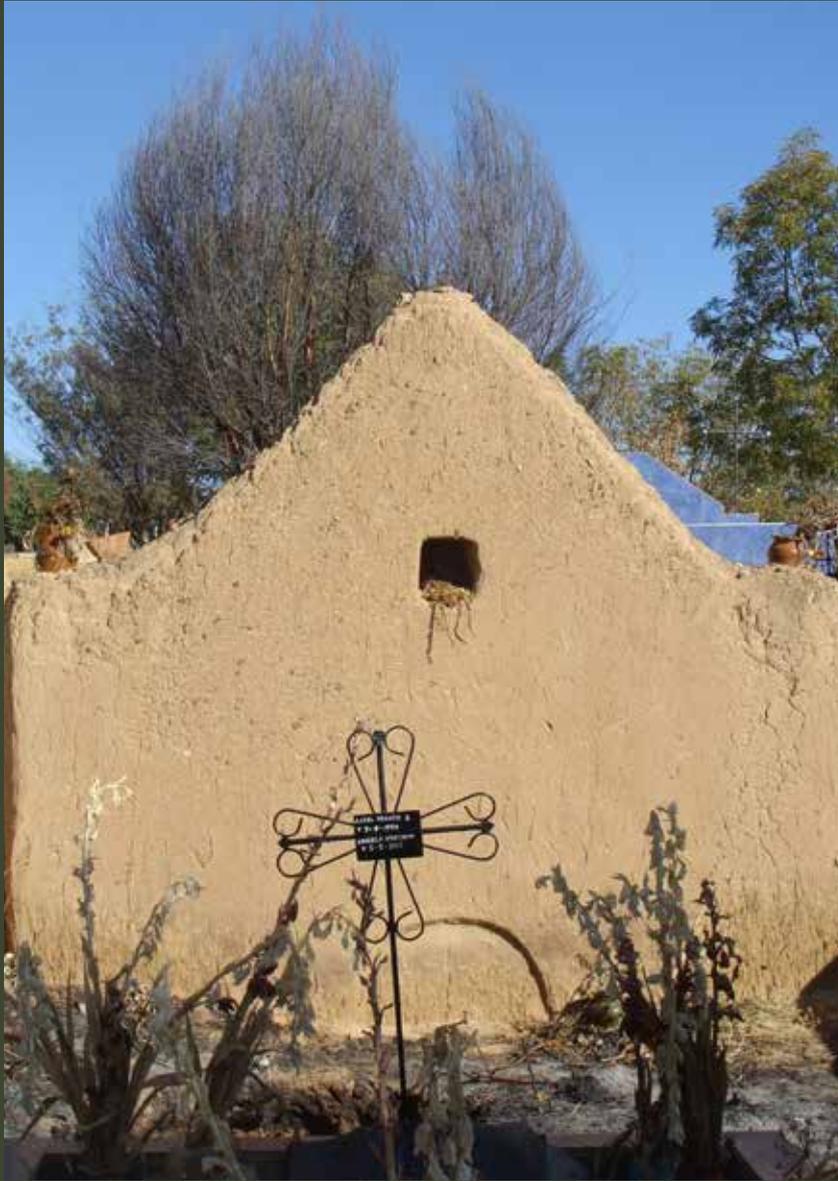


Que los vecinos y naturales de las Indias se puedan enterrar en los monasterios ó iglesias que quieren enterrar en los monasterios ó iglesias que quisieren.

Encargamos á los arzobispos y obispos de nuestras Indias que en sus diócesis provean y den orden como los vecinos y naturales de ellas se puedan enterrar y entierren libremente en las iglesias ó monasterios que quisieren y por bien tuvieren, estando benditos el monasterio ó iglesia, y no se les ponga impedimento (Recopilación 1841: 105).

6 Esta fiesta (2 de diciembre) forma parte de un ciclo que se inicia en Todos Santos-Difuntos, el 1 y 2 de noviembre. Se vincula al cierre del ciclo "seco" y el inicio ritual de la época húmeda. Se asocia también a las nubes, la neblina, la lluvia, el sonido del trueno, los rayos y relámpagos. Una deidad de este ciclo es Santa Bárbara, asociada a la centella: "Santa Bárbara doncella, cuidame de tu centella".

No sólo clérigos y autoridades españolas piden ser enterrados dentro del templo; caciques y "principales" étnicos lo adoptan como el espacio sagrado de enterramiento. En Cochabamba es paradigmático el caso de Pedro Chirima, "principal" de los Quta de Pocona. Señala en su testamento: "Yten. Mando. que mi cuerpo sea sepultado en la yglesia mayor deste pueblº en la capilla mayor, en frente del altar de mía señora" (AHMC.MEC. 1561-1590. No foliado). También los "indios del común" crean un propio vínculo con el enterramiento de sus difuntos en la parte externa del templo, como "rodeándolo". Con este desplazamiento desde el espacio abierto, el edificio del templo, el atrio y sus alrededores son convertidos en cementerio y pasan a ser el centro de la vida ritual y sacral de las sociedades indígenas y *axis* del



paisaje sagrado tanto en las villas urbanas como en el espacio abierto rural. Dentro de este espacio, la práctica de enterramiento y desenterramiento de los difuntos, se convierte en un evento más dentro del calendario ritual-festivo de la iglesia y de las comunidades de los alrededores, integrada, para estas últimas, dentro de un nuevo orden dicotómico que divide las deidades entre “secas” (las que se hallan en los templos y sus cementerios) y “húmedas” (las del entorno “natural”, tanto físicos como “atmosféricos”).

Un ejemplo tardío de la práctica de desenterramiento de los difuntos/ancestros en los cementerios/templo, se halla en la descripción de la fiesta dedicada a San Andrés⁶ en la Villa de Oropeza (Cochabamba). Realizada a fines del siglo XVIII, los actos se desarrollan entre la iglesia matriz y el templo de la Compañía de Jesús, y con participación del clero regular.

Cada año, la tarde, víspera de San Andrés, un inmenso concurso de cholos y de indios, armados de azadas y provistos de cántaros de chicha, se contraía en el atrio cementerio de la iglesia matriz a desenterrar los cadáveres, a fin de trasladar por algunas horas los huesos al templo de los extinguidos padres jesuitas. Duraba toda la noche la tarea, y a este efecto se mantenían abiertas las puertas de uno y otro templo. Acudía allí un concurso numeroso de indios y cholos de ambos sexos. Allí, entre aquellos restos humanos, se

bebía toda la noche sin tasa ni medida, se bebía hasta producirse en el recinto sagrado los excesos que uno concibe fácilmente.

Movidos muchos indios por indicaciones o signos supersticiosos, al encontrar el cadáver en esta o la otra postura, le arrancaban la calavera y se la llevaban al día siguiente a sus casas. Cubríanla de flores sobre una mesa en forma de altar con cirios, y proseguían allí más libremente su culto de embriaguez y desenfreno. La fetidez de cuerpos exhumados, no pocos todavía sin disecar y algunos de poco tiempo, causaban estragos en la salud de los circunstantes y los vecinos.

(...)

La parte suculenta de esta execrable conmemoración anual de los difuntos, consistía en las series simultáneas de misas, responsos, vigiliás y novenarios de cuerpo presente, bien fuera seco o fresco, que llevaban con tal motivo a los bolsillos del clero considerables emolumentos (Moreno 1940: 191).

Aunque encriptada, la idea de Illapa/ancestro se halla presente en la práctica del desenterramiento. Como en periodos tempranos de la colonia, los difuntos, inertes y secos (*ch' aquí*), son puestos en movimiento: se baila con ellos. También se los humedece, se les introduce fluidos. Se les da de beber, de comer. Los mundos inertes y secos, se ponen en movimiento con los líquidos.

La ubicación temporal del ciclo ritual dedicado a los muertos/ancestros y a “todos los santos” pasan entonces a abrir el periodo húmedo,

el de las lluvias. Con esta apertura se abre también el tiempo agrícola de la siembra; tiempo genésico de fecundación, reproducción, renovación, crecimiento de las plantas; también de nacimiento de los animalitos de relacionamiento entre los humanos y de estos con la tierra fertilizada por la lluvia.

La asociación entre deidades/Illapa, ancestros/difuntos y prácticas de enterramiento y desenterramiento, comienzan a ser prohibidas a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, tanto por su carácter idolátrico como por comenzar a ser consideradas prácticas “insalubres” por las autoridades coloniales. Con este nuevo criterio, por Cédula Real de 1º de marzo de 1794, la Corona “manda deberse escusar estas (entierro dentro y fuera de las iglesias), y que se guarden las leyes acerca de la materia”, señalando que, de ahí en adelante, “deberá tenerse presente el encargo que sobre la formación de cementerios y sobre pompas fúnebres” (Recopilación 1841: 105). El encargo de la Cédula es la separación de los espacios que antes se hallaban unidos: 1. el espacio del edificio del templo y 2. el espacio del cementerio. El objetivo: que el templo y su entorno inmediato estén destinados a lo sagrado cristiano (lugar de los apóstoles, las vírgenes y Dios) y, el cementerio, separado y alejado de las villas, como el lugar de los difuntos y de las almas (“de todos los santos”). El sentido de la primera es eclesiástico; el de la segunda, civil.

Con estas y otras medidas complementarias, el gobernador intendente de Charcas y presidente de la Audiencia desde 1797, Don Ramón García Pizarro, dispone, en la ciudad de La Plata, la erección de un cementerio público situado fuera del espacio urbano: en el campo de San Roque. Justifica tal decisión en las contagiosas epidemias que, señala, se han “agravado a este vecindario” por causa de “los miasmas pestilentes de los sepulcros” de las iglesias y sobre



todo “de las existentes a un costado del hospital” (Moreno 1940).

Esta mayor presencia jurisdiccional civil se intensifica en las primeras décadas del siglo XIX cuando, en mayo de 1804, se dispone, por Ordenanza Real, la creación de enterratorios especiales en los virreinos y se prohíbe totalmente la inhumación en las iglesias y en sus cementerios de entorno. Haciendo cumplir lo decretado, el gobernador de La Paz, Gregorio Reyes Fernández de Miranda García de Llanos, Marqués de Valdehoyos, destina un espacio para la creación de un cementerio en la región de Potopoto (Miraflores). Como hecho relevante, tal disposición es mal recibida por la “plebe” que ve, en este acto, una afrenta a su orden cosmológico y el intento de ruptura de su concepción imaginaria del paisaje mítico/ritual/sacral, unificado. En nota 179 de su libro *Últimos días coloniales en el Alto Perú*,

Moreno apunta que el gobernador reformista y modernizador borbónico de Cochabamba, Francisco de Viedma, da cuenta de la reticencia del pueblo y del mismo clero a esta orden, expresada en la continuación de las formas tradicionales rituales-sacrales de relacionamiento entre vivos y muertos:

Oficio de Viedma a Moxó de Enero 25 de 1808 en Regist., Cop. Pag. 261. El gobernador acompañó testimonio del expediente formado por él acerca de esta horrorosa costumbre (del desenterramiento en las iglesias). Refiere que, por vez primera, a poco de haberse recibido de aquel gobierno (fines de agosto de 1784), presenció espantado, desde su balcón esta práctica, y que desde entonces la ha perseguido en la ciudad con enérgica



constancia contra los interesados del clero. Avisa que está cortada enteramente en la iglesia matriz, pero que se prosigue con precauciones y sigilo en el convento-hospital de San Juan de Dios, siendo por lo demás costumbre general y pública en los curatos de fuera (Moreno 1940: 191, Nota 179).

Esta persistencia y conservación pone en evidencia que la ritualidad indígena y la institucionalidad de la iglesia cristiana no son mundos separados sino una unidad colonial auto instituida. Ambas son capaces de agrupar fragmentaciones de prácticas, acústicas e imágenes de todas las poderosas “deidades” del paisaje colonial (indígena, cholo-mestizo y de la curia letrada hispana), en un solo paisaje religioso, donde se despliegan complejas ritualidades,





generando una cartografía sagrada diversa amplia que incluye todos los templos y las capillas de los poblados.

La república de Bolivia (1825) instituye un nuevo y propio orden, distinto a la colonial. Dicho en corto, la institución colonial como sociedad no existe más. La nueva república es instituyente de nuevos procesos creativos y autónomos con respecto, p. ej. a las otras nacientes repúblicas de alrededor con las que antes compartía un mismo ideario. La Constitución establece un nuevo marco político-administrativo, normativo y legal. El nuevo orden imaginario republicano es instituyente de nuevos paisajes arquitectónicos, festivos, sociales, políticos, sonoros, míticos, militares y religiosos.

El laicismo de la nueva república – asociado a un anticlericalismo hispano– es un dispositivo político destacado que se operativiza en la ley del 22-VIII-1826, por la cual el Con-

greso General Constituyente de Bolivia dicta la clausura de las órdenes religiosas. Una de sus disposiciones señala que los religiosos y religiosas Regulares puedan secularizarse “sin necesidad de alegar más causal que la quietud de su conciencia”, no permitiéndose en todo el territorio, hasta nueva resolución, “dar ningún hábito ni profesar a ningún novicio o novicia”. Se exceptúan de esta regla los Monasterios del Carmen. La ley ordena que “La comunidad que no conste de doce religiosos ordenados in sacris se reunirá en el convento más inmediato de la misma Orden”, quedando como atribución “del gobierno supremo nombrar así en los conventos, como en los monasterios de la República, los administradores respectivos, tomarles cuentas, y proveer cuanto conduzca a la mejor administración de estos intereses” (Ley Bolivia 1826).

Con esta ley y sus reglamentos complementarios, la iglesia pierde poder e influencia religiosa, moral, finan-

ciera y patrimonial. Los templos son cerrados, los conventos clausurados y las propiedades de las órdenes religiosas entregadas, como pago, a oficiales de los ejércitos libertadores. El paisaje sonoro y los repertorios musicales se modifican en villas urbanas como en todo el espacio rural.

Este nuevo contexto republicano “sin curas”, promueve la recreación de las “costumbres” ritual-religiosas indígenas y cholo-mestizas locales. Se produce una explosión de festividades gremiales, comunales, regionales, asociadas a santos y vírgenes, vinculadas a los nuevos procesos de reproducción social, que se materializan en densos calendarios festivos en los que la música, el uso de instrumentos musicales, las danzas, las máscaras, la comida, la bebida, las romerías y las peregrinaciones a los templos y los santuarios son carta común. A falta de curas, en las doctrinas de las pequeñas parroquias rurales se consolida la actividad de los “maestros” y “maestras” doctri-

neras indígenas, quienes pasan a ser los verdaderos mediadores del poder de lo sagrado y los encargados de la enseñanza de la Doctrina cristiana, el Catecismo y los rezos a través del canto. La sonoridad de lo ritual sagrado cambia con esta emergencia de “la plebe”, de lo popular, de lo indígena y lo cholo-mestizo, orientándose hacia los cantos y canticos en “lengua vulgar” (que incluye el aymara y el quechua).

Paralelo a este proceso de laicización, el Estado republicano incide en una cada vez mayor secularización e individualización de la experiencia de la muerte. Las constantes pestes y epidemias con altas tasas de mortalidad, atribuidas a problemas de salubridad, entre ellas, las devenidas de las prácticas del desenterramiento, marcan definitivamente la intervención de la autoridad civil-administrativa sobre el paisaje sagrado.

Una de las primeras disposiciones es la del Mariscal Antonio José de Sucre, quien firma el Decreto del 25 de enero de 1826, por el que dispone que “se establecerán cementerios para dar sepultura a los cadáveres, en todos los pueblos de la república, cualquiera sea su vecindario” (Decreto Bolivia 1826). Tal norma es consolidada el 24 de enero de 1831 por Andrés Santa Cruz, con reglamentos referidos al paisaje arquitectónico dentro de los cementerios (nichos, mausoleos, etc.) y sus adyacentes (calles, lugares de descanso durante la procesión fúnebre). La implementación de estas resoluciones en la ciudad de La Paz, da lugar a la construcción de un cementerio público en tierras de la hacienda de Callampaya.

Pese a las prohibiciones y la constante vigilancia en contra de la práctica del desenterramiento, esta continúa en varias partes de la república durante el siglo XIX. La nota del corresponsal de *El Nacional* de La Paz, hecha desde Oruro y publicado en el periódico *El Día* de Sucre, muestra que la “costumbre salvaje” del desenterramiento sigue siendo un dispositivo central en las prácticas rituales de la gente, acompañada de música, caos sonoro, bailes, bebidas, comidas y todo tipo de excesos son centrales:

Se lleva la música del pueblo al cementerio público, y al son de ella se procede a desenterrar a los muertos. Todas las mujeres y muchachos asisten al acto, toman cada cual una parte de los restos, y, en una especie de procesión, los traen al templo. En el atrio hay preparadas varias mesas decoradas con tules negros, donde colocan diseminados los restos arrancados de sus fosas en completa dislocación. Y allí el sacerdote, que autoriza esta bárbara profanación de los restos humanos, completa la fiesta con sus rezos y demás ceremonias, con las que, después de explotar a los vivos, deja que vuelvan a llevar al panteón con música e igual algazara que al principio los repugnantes huesos de los muertos, formando un espectáculo digno de los pueblos más estúpidos del paganismo. (El Día. 21.II.1893. N° 1053. Cit. en: Suarez Saavedra 2013: 21).

Las graves crisis de mortalidad como la de los años 1878-1879 (Pacheco Torrico 2020), –consecuencia de una larga sequía producto del fenómeno de El Niño– y de varias enfermedades que diezman las poblaciones en el último tercio del siglo XIX, precipitan el abandono de la práctica del desenterramiento físico y se inicia la sustitución simbólica del difunto o la difunta, con una figura hecha de harina horneada, que será conocida como *t´anta wawa*: “criatura de pan”⁷.

Este cambio creativo hace que, a fines del siglo XIX se consolide un renovado



⁷ En 2019 se inicia la pandemia mundial del COVID 19. El 2021, año en el que se realiza el trabajo de campo, la gente seguía aún muy asustada y con fuertes medidas de seguridad en términos de salud. Este hecho ocasiona que desaparezcan los mast´aqu armados encima de las tumbas de tierra. Las pocas existentes fueron armadas encima de mesas muy limpias. También la t´anta wawa era vendida envuelta en bolsas plásticas a fin de evitar todo contacto directo de las manos. Para el 2022, debido a las altas tasas de mortalidad en los dos años anteriores, la demanda por t´anta wawas creció de manera exponencial.

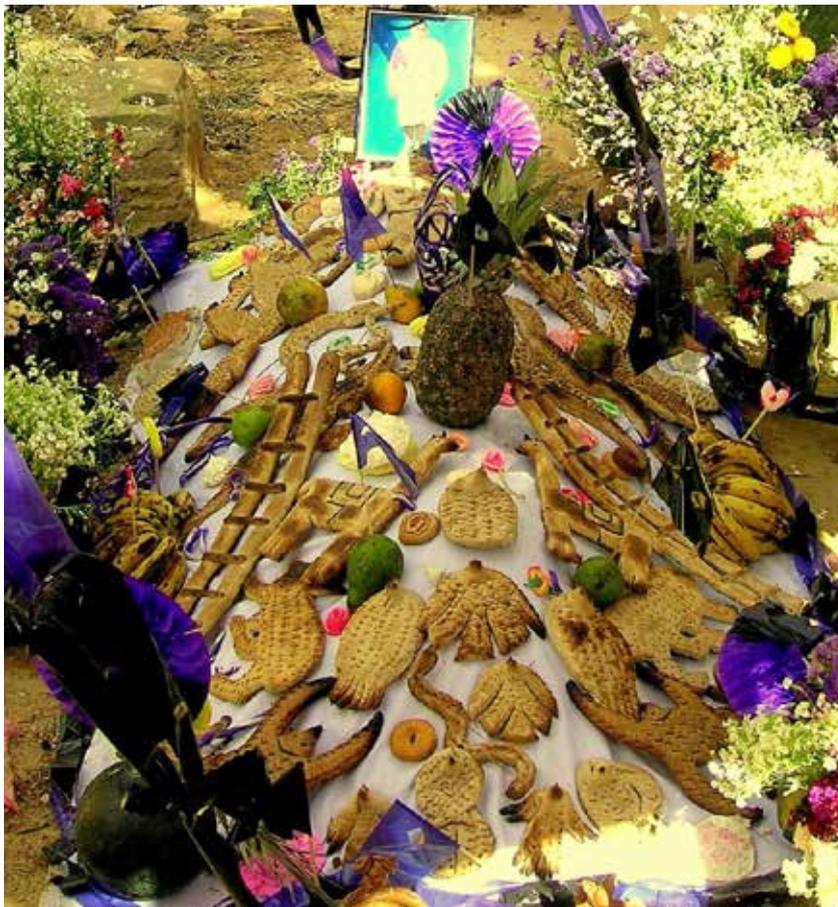
complejo cosmológico asociado a las prácticas ritual-religiosas y a los vínculos significativos entre los vivos y los muertos. La antigua mesa donde se disponía los huesos desenterrados de los difuntos/ancestros, es sustituida por el *mast' aqu* (“tendido” o “mesa”), donde, en su parte central se coloca la *t' anta wawa* (presentación del difunto o difuntos) y, alrededor, en un orden establecido, los panecillos (*urphu* o *urphi*) cuyas formas de animales remiten al mundo de los ancestros/Illapa asociado a la *manqha pacha* (serpientes, lagartijas, sapos, peces: mundo subterráneo y oscuro de la génesis creativa) y también animales y objetos mediadores de la esfera del *alax pacha* (o cielo mundo: aves, cóndor, llama, gallo, escalera, el sol, la luna, ángeles). El *mast' aqu* incluye comidas que le gustaba al difunto, bebidas y otras ofrendas complejas para “compartir” con él. Música, sonoridades de rezos y canto, son destacados dispositivos de mediación y de relación significativa de los vivos con los muertos.

Para el siglo XX, todo este complejo de relacionamiento está consolidado en dos espacios: las casas particulares (el 1 de noviembre) y el cementerio (el 2 de noviembre). En ambos, la imagen del ancestro/Illapa, aunque disuelto en vínculos sutiles, está presente en múltiples objetos y rituales. Ambas fiestas, aunque principalmente Todos Santos, “inauguran” ritualmente el “tiempo de las lluvias” (*paran timpu* o *jallu pacha*), cuyo ciclo dura hasta Carnaval. Este ciclo tiene correspondencia con el calendario agrícola de siembra que concluye ritualmente también el Domingo de Tentación de Carnaval. A este le sigue el “tiempo seco” (*ch' aquí timpu* o *awti pacha*), que corresponde a la cosecha, la postcosecha y a la preparación de las nuevas tierras para la próxima siembra, que concluye nuevamente en Difuntos/Todos Santos. Esta concepción de movimiento cíclico anual, es determinante también para otros calendarios como el musical, el sonoro o el de los instrumentos musicales.

Un último hecho es relevante dentro de los propósitos de este acápite. Si bien hasta principios de siglo XX la iglesia sigue cobrando regalías como “derecho



Cruz y canastillas para flores hechas de dulce. T' antawawas con la imagen de hombre y mujer adultos. Cochabamba, 2008. Foto: Walter Sánchez C.



Mast´ aqu sobre tumba. 2004. Foto: Walter Sánchez C. 2010.

de fábrica”, con la ley de 27.X.1908, dictada por el presidente Ismael Montes y sancionada por el Congreso Nacional, se decreta la total separación de la iglesia con el cementerio:

Artículo 1º. - La administración, dirección y reglamentación de los enterratorios y cementerios, corresponde á las Municipalidades.

Artículo 2º. - Las inhumaciones serán gratuitas, quedando abolidos los derechos de fábrica.

Artículo 3º. - Las Municipalidades, podrán cobrar el impuesto de nichos, mausoleos y carros fúnebres, conforme a sus reglamentos, aplicando estos fondos exclusivamente en beneficio y mejoramiento de los cementerios.

Esta normativa administrativa hace que el paisaje arquitectónico de los cementerios se modifique. Pasa a ser producto de la planificación urbanística municipal, similar a la de una villa o ciudad: con divisiones espaciales de calles, jardines, bloques constructivos —con zonas compactas de nichos, mausoleos o lugares de entierro en el suelo⁸—, manejo de uso de suelo delimitado y equipamiento de salubridad como agua y/o desagües.

———— • ————

Este pequeño bosquejo, apunta la necesidad de entender la historicidad material, simbólica, cosmológica, creativa, sonora e invita a agudizar el oído musicológico para audicionar, desde el presente, las resonancias sonoras de lo real pasado cuyos “ecos” fragmentarios aún resuenan.

8 Con elementos similares, cada cementerio desarrolla estilos arquitectónicos de edificación propios.



III Paisaje arquitectónico: Tarata y su cementerio

Antes de describir el paisaje arquitectónico del cementerio de Tarata, es importante situar el paisaje urbano del pueblo. Su historicidad urbano-rural y su arquitectura, evidencian intervenciones antropogénicas durante el periodo colonial y republicano que permiten entender sus diversos procesos histórico-musicales.

El paisaje urbanístico del pueblo de Tarata

Tarata es un pequeño poblado que se ubica en un extenso espacio conocido durante el periodo colonial como “Valle de Clipsa” —actual Valle Alto. Rodeado de haciendas, a fines del siglo XVI es un importante centro residencial de terratenientes hispanos y, en el siglo XVII, importante espacio de producción artesanal.

Su primer templo es erigido en 1604

bajo la advocación de San Pedro de Tarata. Debido a su mal estado. Es reconstruido parcialmente en 1758 por el Párroco y Prelado Dr. Ángel Mariano Moscoso y Pérez (1758-59 y 1767-69) (Iriarte Saavedra 2022: 12).

A fines del siglo XVIII, el gobernador Francisco de Viedma, señala en su *Informe...* que las haciendas ubicadas en el Valle Alto “parecían pequeñas poblaciones” rurales ([1794] 1836) y que el poblado de Tarata tenía una estructura urbana debido a su carácter de centro administrativo y por albergar actividades comerciales, artesanales, religiosas y de relacionamiento social:

La plaza es cuadrada, sus calles están sin orden, y las casas son regulares; hay algunas de dos altos. La iglesia está en uno de los frentes de la plaza es de mucha capacidad, toda de piedra en forma de crucero; tiene su media naranja. Los

altares no se hallan con los adornos correspondientes. La hizo de nuevo el Ilustrísimo señor Obispo de Tucumán, en tiempo que fue cura y vicario de esta doctrina...Tiene 3 anexos que son: Cliza, Toco y Arpita (Viedma 1836).

El *Informe* no registra para este año el imponente edificio del Convento franciscano de Propaganda FIDE. Se debe a que comienza a ser construido el año 1796 —destinado a albergar a misioneros que debían salir a los territorios del norte de la Audiencia de Charcas (Matas Musso 2019: 14)— y concluido en los primeros años de siglo XIX.

Debido a las guerras independentistas —que se inician en 1810—, el Convento franciscano no funciona con los pocos curas que la habitan. La falta de presencia religiosa se debe a que Tarata es el principal epicentro de la revuelta antiespañola,

residencia de los principales líderes independentistas como Esteban Arze y lugar de reclutamiento de miembros para los batallones guerrilleros que incluyen a pequeños hacendados, artesanos cholo-mestizos e incluso indígenas colonos-arrendatarios de las haciendas. Al ser vistos los curas como “realistas” y por tanto enemigos, los prelados que quedan son los afines del lado patriota.

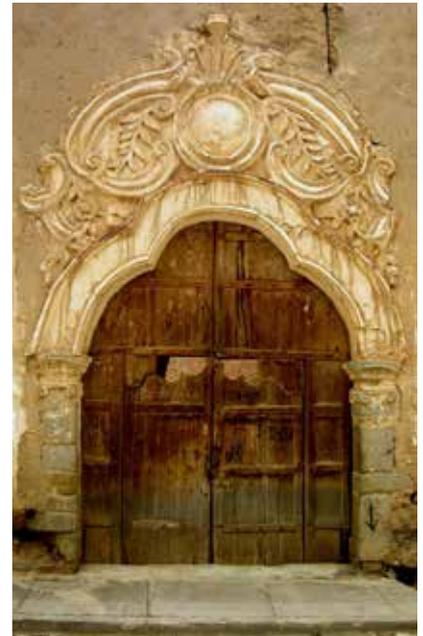
Con la creación de la república de Bolivia por Decreto de 29.XI.1825, el gobierno concede a la “doctrina de Tarata”, el título de Villa de Tarata, por su aporte a la causa independentista.

El año 1826, el Convento franciscano es clausurado y casi abandonado debido a la expulsión de la orden de Bolivia según Resolución emitida por el presidente Antonio José de Sucre.

En 1835, tras pedidos al presidente Andrés de Santa Cruz, es reabierto con unos pocos mendicantes italianos, bajo la administración de un funcionario laico. La *Guía de Forasteros* de 1838 da cuenta de su realidad:

En Tarata.
Colegio de Propaganda Fide.
Guardián F. Macario Bamente, presidente.
Religiosos Sacerdotes 4
Novicios..... 6
Legos..... 2
(1838: 180)

Con la nueva presencia de franciscanos italianos, que incluye novicios, la orden reinicia la catequización de los “fieles” del pueblo y los colonos de haciendas. El incremento de la actividad religiosa se expresará en la construcción civil de pequeñas capillas urbanas en la fachada de algunas casas del pueblo. Esta presencia acompaña también la explosión religiosa campesina visible en el crecimiento de festividades vinculadas al calendario agrícola-ganadero. Este fenómeno promueve además la demanda de objetos de culto -pinturas religiosas en planchas de metal y “cajones” de santos patronos y vírgenes- hechos por artesanos cholo-mestizos ubicados en el barrio de Moqopata (cerca del Convento). Finalmente, la presencia mendicante en el pueblo se profundiza con la apertura de un Asilo y, posteriormente, del Colegio Seráfico para niños/niñas.





Tarata vive además una corta bonanza económica a fines del siglo XIX, momento en el que el paisaje arquitectónico se modifica. Aparecen edificaciones de estilo neoclásico, de dos pisos y balcón hacia la calle. Rivero, haciendo una semblanza del templo de la iglesia matriz de San Pedro escribe en 1891:

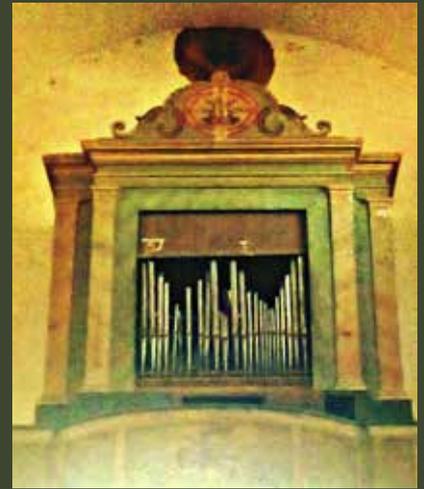
El pueblo cuenta con un espacioso templo —actual San Pedro— adornado con un órgano monumental, superior según opinión de los artistas á cuantos hay en el Departamento, la hermosa y rica custodia está adornada de alhajas valiosas y el tabernáculo con adornos de plata, que si estimables por su antigüedad impiden hacer una reparación decente en esta parte. El pueblo mira con idolatría estas riquezas y no consiente tocarlas” (Informe 1891)⁹.

El “órgano monumental” que cita, es el actual órgano de tubos de plomo y estaño, cuya construcción fue negociada el año 1783 entre el Obispo Doctor Don Ángel Mariano Moscoso —que por entonces era Párroco y Prelado de Tarata— y el Vicario de San Pedro de Mojos Antonio Peñaloza con la participación del Gobernador de Mojos, Don Lázaro de Ribera. El órgano sale de San Pedro de los Canichanas y es transportada por “trece indios” artistas hasta Tarata —vía el río Mamoré y por el camino que sube desde el Chapare. De este total, cuatro se quedan en este pueblo para armarlo y afinarlo¹⁰ (Pinto y Lijerón Casanovas 2022: 65). Finalmente, el órgano se concluye el 16 de abril de 1789. Años después, el Cura y Vicario Dr. Reverendo Bernardo José Mariscal lo manda a arreglar, debido a que, por el poco uso, muchas partes habían quedado inutilizadas y apolilladas (Ibid).

Más allá de todas estas peripecias, la presencia de este “órgano de tubos” muestra la actividad musical colonial en Tarata y que es continua durante el siglo XIX. A fines del siglo XIX es maestro de Capilla Ruperto Siles —llamado cariñosamente, “Papacito”— y a principios del siglo XX, Corsino Ferrufino.



Convento - Colegio franciscano de Propagando FIDE.



Las primeras décadas del siglo XX, Tarata ya está marcada por una profunda crisis económica. A pesar de tal estado, se construyen dos nuevos templos: el de San José y el dedicado al Señor de Romasa.

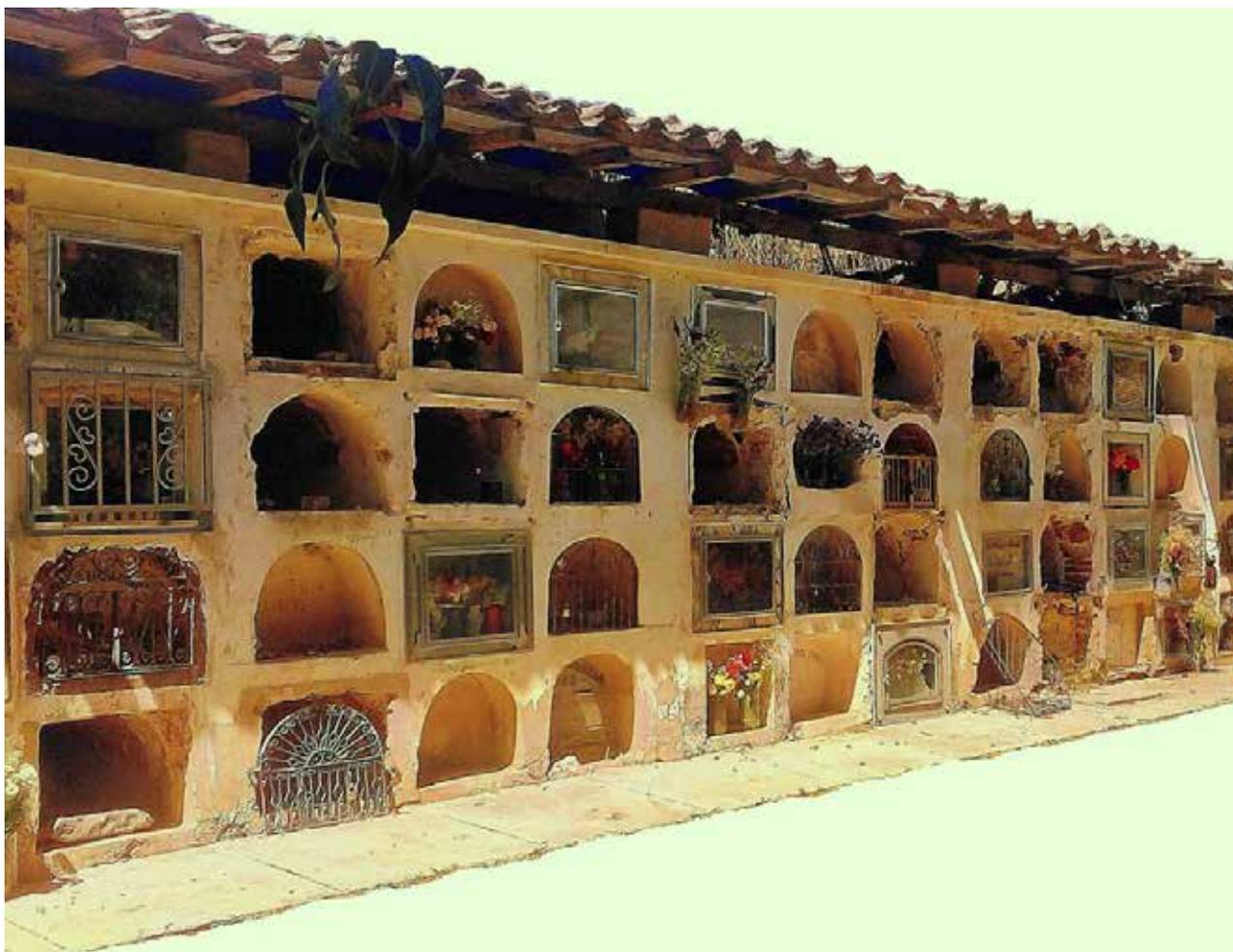
La actividad cultural es importante. Mucho más la musical. Tanto así que en la primera mitad del siglo funcionan tres escuelas de bandas (cf. infra) y se consolidan pequeños centros culturales juveniles donde los jóvenes realizan actividades musicales, de teatro, poesía y pintura.

La revolución nacionalista de 1952 modificará completamente este paisaje poblacional debido a que la abolición del sistema de hacienda eliminará la base económica que sostenía a los hacendados. La migración y el abandono del pueblo será una constante desde entonces, con el constante deterioro de su patrimonio arquitectónico. Con la llegada de nuevos habitantes, el proceso de pérdida de la antigua arquitectura tanto colonial como republicana se intensificará y el ingreso de nuevos estilos arquitectónicos, modernos.

Actualmente, Tarata mantiene una identidad narrativa de pueblo “colonial” y republicano, aunque gran parte de su antiguo paisaje urbano colonial y republicano civil ya no existe, aunque quedan como rémoras, la arquitectura público municipal y eclesiástica.

9 Este templo cuenta con un órgano colonial, uno de los pocos que se conservan en Cochabamba, traído de San Pedro de los Canichanas (Pinto y Lijeron Casanovas [1976] 2022).

10 Estos son Xavier Espinoza, Ramón Espinoza, Juan Canina y Carlos Sanjuro. En el caso de Xavier Espinoza, era Maestro Mayor organero, experto, y considerado el único que podía enseñar el arte de fabricar órganos; era además intérprete de tres lenguas: Moja, Canichana y Baure (Pinto y Lijeron Casanovas [1976] 2022: 61).



Nichos en bloques.

El paisaje arquitectónico del cementerio de Tarata

No existen fechas documentadas de cuando se establece el cementerio en su lugar actual. Las partidas de entierro conservadas en la iglesia de San Pedro de Tarata, muestran que, durante el periodo colonial, el templo y sus alrededores son los lugares de exhumación. Tal el caso del “Ilustrísimo Don Fernando Joseph Pérez Oblitas del Consejo de su Magestad, Obispo que fue de la Santa Iglesia de Santa Cruz de la Sierra o Mizque”, cuyo cuerpo está enterrado en el Presbiterio (Iriarte Saavedra 2022: 33).

Al parecer, el cambio formal sobre el lugar de entierro se realiza durante la gran crisis de mortalidad de 1878-79 debido a la sequía que afecta al pueblo de Tarata y al Valle Alto (Torrico Pacheco 2020). Registros de fechas en sepulturas antiguas, y que aún se mantienen, certifican la existencia de enterramientos realizados en la última década del siglo XIX.



La ley que delega la administración y la reglamentación de cementerios al municipio (1908), es el punto de inicio de la gestión, la planificación y el establecimiento de un sistema de uso de suelos y de construcción en su interior. Con tal potestad, el espacio interior es dividido en dos grandes sectores: el primero, con entrada desde y hacia la calle principal, en la parte frontal, destinado a las sepulturas de familiares de hacendados y cholo-mestizos del pueblo; el segundo, situado detrás de esta mitad, es dispuesta para los difuntos de las familias colono-arrenderas (actualmente zona mayormente campesina), con entrada propia desde la pared Norte.

Las construcciones y las diversas soluciones arquitectónicas dentro del cementerio revelan el estatuto estamental que se establece al interior de los sectores y también los distintos momentos históricos y de relacionamiento económico y de poder. En el sector destinado a los campesinos, los entierros se hallan en el suelo, visibles en los montículos de tierra con cruz en la cabecera. Muchos de estas sepulturas han sido mejoradas con cubierta hecha en obra, hornacinas en su parte delantera y coronadas con cruz. En el sector destinado a la población mestizo-chola y criolla, destacan también los nichos en el suelo, con obras de piedra y muchas con placas de acero, coronadas con una cruz; también mausoleos familiares que son construcciones mayores. Durante la guerra del Chaco (1932-1935) se consolida la construcción de bloques de nichos destinados a los caídos en combate; posteriormente, estos se amplían para recibir a los beneméritos de la guerra. Este mismo modelo arquitectónico es usado por los gremios del pueblo quienes poseen sus propios bloques de nichos, p. ej. el de los músicos.

Visto en conjunto, si los enterratorios del sector campesino tienen una disposición “desordenada” y “rural”, en un espacio con abundancia de molles –cuyo vínculo con las almas y el mundo sagrado/cristiano es destacado dentro de la cosmología “andina”–, el otro sector, destinado a los estamentos sociales de mayores ingresos, posee un carácter más ordenado y “urbano”, con aceras de cemento y jardineras.

La intervención planificada municipal es también visible en la construcción de equipamiento para los dolientes, tanto dentro del cementerio como en la parte exterior. En este segundo caso, destaca la ancha avenida que comunica el pueblo con el cementerio situado a más o menos a 1 km, hacia el Sur, nominada Ayacalle (“calle del alma”) por los campesinos, y calle “de la igualdad” por la gente urbana¹¹. También, la pérgola de descanso (“aya-descanso”) en la plaza de Jark’apampa, a la salida del pueblo, y las dos pérgolas situadas en frente del cementerio.

Para este trabajo, el trazado urbanístico del interior del cementerio ha sido dividido estructuralmente de forma dual, en dos zonas denominadas A y B (véase infra) y realizadas a partir de la imagen satelital (Google Earth).

En la mitad A, situada de manera paralela a la calle “de la Igualdad”, se ubican las tres puertas de ingreso al cementerio. Esta sección, como se dijo, posee un paisaje “urbanizado” con presencia de calles, pérgolas de descanso de los dolientes y visitantes y edificaciones para los entierros (bloque de nichos y mausoleos). Para este trabajo, esta mitad ha sido subdividida además en “cuarteles”, denominados como: a, a', a'', a''', a''''¹².



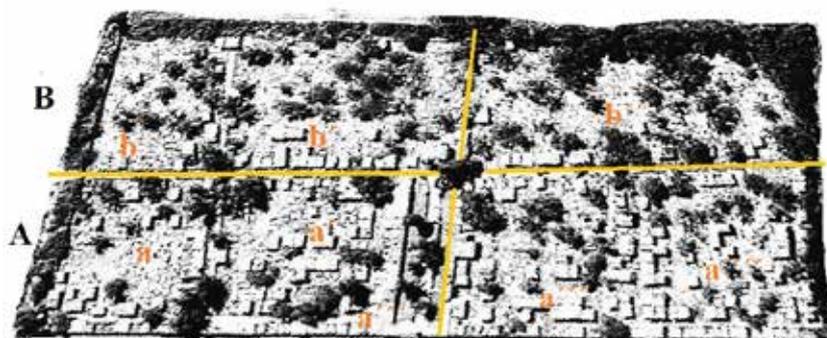
Pérgola en la plazuela Jark’apampa. Lugar de descanso de los dolientes y del féretro antes de dirigirse a la calle “de la igualdad” con destino al cementerio.

¹¹ Ambos nombres revelan visiones distintas con respecto a la muerte. Mientras que para los campesinos esta calle es parte de un recorrido o “camino” del alma hacia un otro mundo, para la gente urbana, católica, esta calle es parte del recorrido donde se dejan las diferencias (económicas, sociales, políticas, étnicas, etc.) que existen en el mundo real y donde todos los seres humanos se “igualan” a través de la experiencia de la muerte (“no se lleva nada a la otra vida”: “Dios iguala a todos”).

¹² La mitad A, por lo tanto, está constituida por $A = a + a' + a'' + a''' + a''''$. La mitad B, por $b + b' + b'' + b'''$.

Izquierda: Foto satelital del cementerio de Tarata (Google Earth 2020).

Debajo: Esquema del anterior paisaje aéreo en el que se resalta las dos partes (A y B) en la que ha sido dividida por una calle y, en ambas partes, las subdivisiones ("cuadras": b, b', b'' y a, a', a'', a''', a''''). En el centro se ubica el edificio de la capilla.



En a'' se hallan los bloques de nichos y mausoleos. Los demás cuarteles (a, a', a'', a''') poseen diversos modelos en sus construcciones mortuorias (mausoleo, covachas, nichos, etc.).

La mitad B, ha sido también subdividida en b, b', b'' . Se ubica detrás de A. Su paisaje es más "rural". Posee pocas edificaciones y por tanto, mayores espacios no edificados, entierros en el suelo y presencia de árboles (principalmente molle).

En el centro del terreno del cementerio y sobre la calle que cruza las mitades A y B, se halla un pequeño templo ahora descuidado.

La segmentación espacial y la diversidad arquitectónica evidencia distintos momentos del proceso histórico urbanístico del cementerio a partir del momento de manejo municipal según la ley de 27.X.1908. Estos momentos históricos se vinculan al periodo dominado por el sistema económico hacendal, la producción artesanal y a una fuerte presencia franciscana; también en el impacto de la guerra del Chaco (1932-35), en cuyas acciones participan de manera activa los jóvenes tarateños; de ahí la presencia de bloques de nichos de beneméritos y gremiales ubicados en la parte central.

La revolución de 1952 marca la desaparición del sistema de hacienda producto de la Reforma Agraria (1953). De parte de los hacendados, la migración y el abandono del pueblo y de su cementerio. También de parte de las familias colono-arrenderas que construyen sus propios cementerios en sus comunidades.

La neo liberalización de la economía boliviana en 1985 y la municipalización, da lugar a mejoras en jardineras, calles internas, sistemas de riego, etc. otorgándole un aire de mayor modernidad.



Paisaje de jardines en el área de Capilla. Delante se halla la figura de Cristo Redentor. En 2021, la capilla fue cerrada debido a peligro de derrumbamiento. Nótese la grieta en la pared frontal.

Producto del crecimiento económico de sectores campesinos, en las últimas décadas aparecen nuevos diseños arquitectónicos en mausoleos con fuerte inversión monetaria.

IV Resonancias de paisajes sonoros y visuales “pretéritos”: Difuntos y Todos Santos en los valles de Cochabamba y Tarata

El objetivo de este acápite es presentar trabajos etnográficos realizados por otros investigadores sobre la fiesta de Difuntos y Todos Santos, en tres lugares: la ciudad de Cochabamba, Aiquile y Tarata. Su pretensión es descriptiva e historiográfica en el entendido que pueden arrojar luces que permitan comprender aspectos históricos sobre el paisaje sonoro del cementerio de Tarata.

El paisaje sonoro y visual “pretérito” en la ciudad de Cochabamba

Paredes Candia (1946), en base a registros etnográficos, abre márgenes para audicionar imaginariamente los paisajes sonoros y visuales pasados en el cementerio de la ciudad de Cochabamba.

Las resonancias acústicas emergen de su escritura cuando señala: “En la

concepción popular —de esta fiesta— el jolgorio y la alegría de vivir no deben ensombrecer con el recuerdo de los muertos” sugiriendo un paisaje sonoro festivo, no triste. Destaca dos elementos que pueden considerarse “marcas” identificatorias del paisaje visual y sonoro de la fiesta: “El hacer rezar” y los “Masttacu”. Costumbre de los días 1º y 2 de noviembre, el “hacer rezar” consiste en “recibir grupos de personas para que recen por el alma del difunto y retribuirles con masas —urphis o urphus—³³, viandas criollas, refrescos y chicha” ([1949-1955] 1997: 34). La sonoridad de estos “reza chicu”, repleta de cantos y oraciones realizadas por niños, jóvenes e incluso personas mayores, concluye con “la repartición de golosinas y manjares que se han puesto a vista de los asistentes rezadores” (Ob.cit.: 34), conocido como “levantar la mesa”. El *mast´acu*, señala, “antiguamente se los arreglaba sobre los nichos”. Para el año de su registro, por prohibiciones municipales...

[son realizados] cerca de los muros del cementerio y sus alrededores. No obstante, la prohibición, se puede observar que algunas personas resisten las nuevas

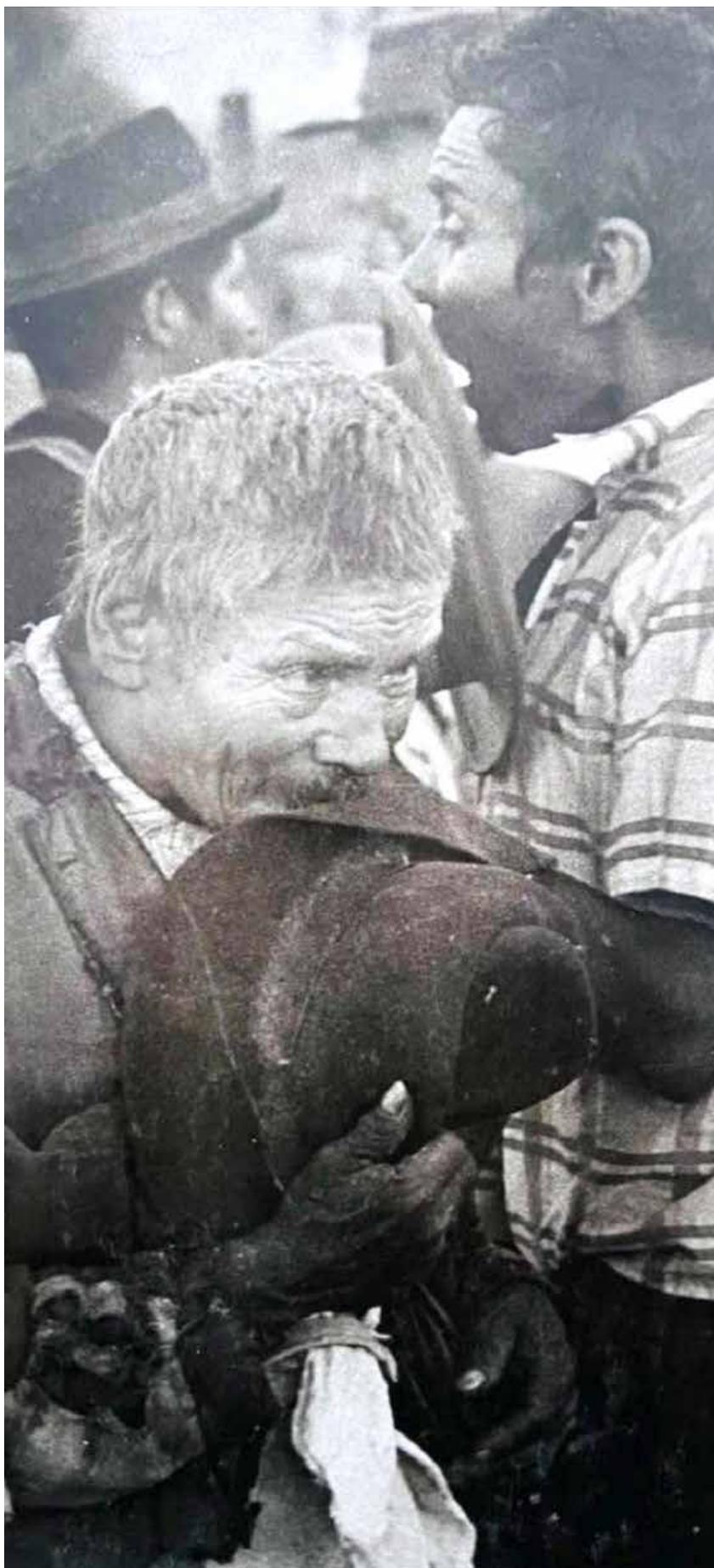


reglas y subrepticamente portan “urpis” e ingresan disimuladamente al cementerio para “hacer rezar” sobre las tumbas (Ob.cit. 35).

El paisaje visual del *mast´acu* y de las “mesas” se halla dominado por los *urphis* o *urphus*, “objetos de almidón mezclados con azúcar” (ollitas, canastillos de flores, “los colegialcitos”, “doctorcitos”, los “chuquitos”, “los platitos”), “muñecas de almidón con azúcar” y por la *t´anta wawa*, “muñecas fabricadas de pan, generalmente de harina de maíz, adornadas con moñas y pajaritos de la misma masa. Rociadas con anís o culandro y algunas muy bien pintadas con ‘airampu” (Ob. cit.: 39). Destaca que cada *mast´acu* es visitado por “comparsas de rezadores” que generan, dentro del cementerio, un paisaje sonoro denso de voces:

Se reúnen cuatro o cinco chiquillos y nombran un jefe que debe dirigirlos.





Campeños en el cementerio de Aiquile cantando alabados. Nótese la forma del canto, con el sombrero delante de la boca. c. 1975. Foto: Fernando Terrazas.

13 Paredes Candia señala:

Los Urpis o Urpis:

Los “urpis”, son guirnalda de pan de diferentes tamaños. En los valles se guarda la costumbre que los “urpis” grandes, los hombres se coloquen alrededor del cuello como collares.

Por extensión se llaman “urpis” a todas las masas que se fabrican para esta fiesta, que son de variedad enorme. Animalitos y aves pintadas con “airampu” (colorante vegetal) y khechimichi, cuya traducción en español es hollín (Ob.cit.: 36. Negrillas en el original).

Los rezos se combinan con **oraciones** y **coplas**. Se repiten en dos formas: recitando lo que ellos llaman “sin tono” o cantando cuando acomodan a la letra una melodía de carácter religioso, que ellos muy seriamente dicen “es música sagrada”.

Los adultos individualmente efectúan su trabajo de rezadores. Hay algunos que portan una latita con agua bendita para rociar el suelo después de haber pronunciado el nombre de la persona que ha finado, “del alma” dicen ellos. (Ob. cit.: 42. Negrilla en el original).

Importa destacar la diferenciación musical dual que realiza de los rezos-cantos divididos entre los “sin tono” y la “música sagrada”. Tal hecho sugiere la existencia de elementos estético formales estructurados musicalmente. Los primeros, hacia el “recitado” o suerte de recitativo de oraciones como el Padre Nuestro o el Ave María, y los segundos hacia el evento melódico alabado. Ambos “tipos” de cantos-rezos son realizados el 1° de Noviembre en la casa de los dolientes -donde, en palabras de Paredes Candia “Ahí se cantan ‘los alabados’ o ‘Alabanzas’” (Ob. cit.: 43)- y el 2 de noviembre, en el cementerio.

El paisaje sonoro y visual “pretérito” en Aiquile

El relato que realiza Suarez en 1953, muestra el gran arraigo que tiene esta festividad en el pueblo de Aiquile, cuyas características son similares a la de otros poblados vallunos. El núcleo de este evento es puesto de la siguiente forma: “LOS MUERTOS VIVEN. Vuelven cada año al hogar, hambrientos y sedientos” (1953: 71). Por tal motivo, los familiares “levantan tumbas en sus casas en medio de ramas de sauces y cipreses” y llenan



sus mesas de comida, “bizcochuelos, masitas, rosquetes, de agua, ‘urpus’ (guaguas, chapetones, palomitas, llamas, víboras hechas de masa de pan), y para la sed, exquisita chicha de maíz morado y amarillo, chicha de maní, cerveza de quinua, alojas y refrescos variados, es decir todo cuanto puede halagar el gusto...de aquellos viajeros del espacio”.

Describe que desde las doce horas del 1° de noviembre hasta las 12 pm. del día siguiente, la gente glorifica a todos los difuntos con misas, rezos, cantos y responsos. Los vecinos del pueblo, de todos los sectores sociales, se pasan el día y parte de la noche recorriendo en “procesión por las casas de duelo, y en todas ellas,



Cantores de alabado. Tarata. 2008. Foto: Walter Sánchez C

rezan tres padrenuestros y tres avemarías gloriados a cambio de masitas, urphus, escabeches o chicha”.

Los niños, por su parte, provistos de sendas bolsas, recorren formando grupos y rezan en voz alta o cantan coros rituales donde la voz cantante elogia las virtudes del difunto y los coreadores alaban la piedad de la Virgen Santísima, abogada de los pecadores.

En toda esta ritualidad, resalta la sonoridad de los cantos de niños y niñas. Como característica musical del canto, Suarez señala el “remate”, suerte de motivo recitativo (sobre dos notas musicales):

Cantante:	En el cielo está tu. . . (padre, esposo o hijo) esperando salvación y la Virgen Santísima abogando su perdón
Coro:	Alabado Santísimo sacramento del altar y la Virgen concebida sin pecado original.
Cantante:	Del cielo bajó San Juan de la mano de María a ganarse mucho pan rezando el Ave María.
Coro:	Alabado Santísimo. . .
Remate:	Ave María Santísima sin pecado concebida.

La tarde del 2 de noviembre (Todos Santos) la gente realiza la visita general al cementerio. “Allí, a la entrada, nuevas tumbas y siempre los rezos”. Este día, la gente del campo acude “en profusión” con igual actitud de recuerdo y de ofrenda a sus ancestros, llevando “grandes atados de ‘urpus’ rociados de airampu”.

Aunque se desconocen los procesos históricos previos, es clara la influencia franciscana en los rituales.



El paisaje sonoro y visual “pretérito” en Tarata

Según relata E.C.L.¹⁴, de 86 años (en 2021), durante su niñez –en la década de 1940– ya se halla establecida la tradición del canto alabado en la fiesta de Difuntos y de Todos Santos: “Solo los niños recorrían con saquillos por los lugares donde había difuntos, las niñas no. También en el cementerio solo recorrían los hombrecitos. Al que guiaba le daban tres o cinco urphu y a su coro a un urphu o masita a cada uno”. Cuenta que los cantos de alabado son transmitidos a través de “cancioneros” y “cuadernitos” que se compraba en las tiendas de Tarata o en las librerías de la ciudad de Cochabamba (Entrevista: 3 de noviembre de 2021).

El relato muestra que tanto el cantar de los niños como muchos rituales asociados a la fiesta tienen larga data, posiblemente de fines del siglo XIX. Su introducción se debe, sin duda, a la presencia franciscana del Colegio de Propaganda FIDE con fuerte presencia en el pueblo.

No existen registros sonoros históricos de estos cantos. El video grabado en Tarata (c. 2015) (Véase referencia en *infra*) por personas de aproximadamente 70 años cantando un alabado delante de una mesa/*mast´aku*, es un referente melódico y performativo importante ya que orienta hacia una melodía aprendida en su niñez; es decir, en la década de 1940-1950.

Descripciones etnográficas contemporáneas de esta festividad se hallan en el texto *Diálogo intercultural sobre la vida y la muerte: wañuywan kawsaywan ulla kanku. La vida y la muerte son uno y el mismo* (2011). Los autores dividen los eventos de la fiesta en dos momentos: el día de Difuntos, en casas particulares en el pueblo —donde las familias preparan el *mast´acu* dedicado a su difunto—, y el día de Todos Santos en el cementerio (Delgado B., et al.: 2012).

Interpretando el paisaje visual de los altares (*mast´acu*) de las casas, señalan que “se puede encontrar la presencia de lo cristiano, todo está cristianizado”, aunque “también es posible que la religiosidad indígena asigne otro significado a los signos cristianos. Por ejemplo: la serpiente... (que) en el mundo andino puede representar a la Pachamama”¹⁵ (Ob.cit: 27). Describiendo el paisaje del cementerio, señalan que ahí se vive “un ambiente armonioso”, “espontánea, en buena medida laica por la ausencia del especialista ritual (sacerdote, guía, etc.)”, de “fuerte interacción social”, “de tristeza y alegría”, y donde la “estructura del rito y la actitud de las personas en el cementerio, es diferente de la experiencia en los *mast´acu* el 1ero de noviembre, es más festiva” y cuando “el cementerio se convierte en espacio de fiesta, en el cual se come y bebe” (Ob. cit.: 29). Poco sustancioso, el texto da afirmaciones vagas y genéricas y no provee ninguna referencia relacionada a lo musical o a un hecho sonoro.

Visto en conjunto, estos tres documentos delimitan aspectos importantes.

- En la primera mitad del siglo XX, la festividad de Difuntos y Todos Santos se halla totalmente consolidada con sus cantos/rezos, armado de mesas y los sentidos rituales que vehicula.

- Todo este complejo, es resultado de creaciones ritual-religiosas, culturales y sociales consolidada en la segunda mitad del siglo XIX bajo dos contextos: la gran efervescencia de una religiosidad popular, producto de la expulsión de las órdenes religiosas en 1826 y, la presencia renovada desde 1835 de la orden de los mendicantes, que se extiende desde Tarata hacia otras zonas de los

¹⁴ Se introducen sólo las iniciales de su nombre y apellido por pedido de la persona.

¹⁵ Actualmente, existe una fuerte tendencia a vincular todos los eventos rituales a la Pachamama. Visto en clave política, es una “nueva” interpretación y “otorgación de sentidos” desde los investigadores/as, en una tendencia que ha sido bautizada como de “pachamamización”.

¹⁶ En la actualidad, el relevamiento etnográfico “de campo” ha pasado a segundo o tercer plano; en muchos casos ya ni se realiza. La auto etnografía es, ahora, la herramienta fiable para hablar del llamado “Otro” o la entrevista que aporta categorías desde la palabra del “Otro”.

valles dirigida a “pobres” e “infielos”. Es cuando posiblemente se introducen cantos, rezos, fórmulas rituales, en las prácticas del pueblo.

- El paisaje sonoro “pretérito” de la festividad en los tres lugares, similar, es también resultado de la acción de la propia gente.

V. Diseño metodológico y recolección de información in situ

El trabajo de campo fue realizado el día 2 de noviembre de 2021⁶. Su planificación metodológica, las estrategias del trabajo de campo y las herramientas de recolección de materiales visuales (fotografía y video) y de audio fueron realizadas el mes de octubre.

Herramientas para el registro de datos y apoyos tecnológicos

Para la recolección, el ordenamiento y la sistematización de los datos fueron consideradas, por un lado, las formas de representación visual de los eventos sonoros que debían utilizarse y, por otro, las maneras analíticas en las que debían abordarse los tres elementos considerados para el estudio del paisaje sonoro: sonido tónico, señales sonoras y marcas sonoras.

Para el segundo caso y tomando en cuenta el marco teórico de Schafer, se operacionalizaron las tres principales variables y se decidieron las herramientas más idóneas para la recolección de información (grabación, fotografía, mapas). En ellas, se tomó muy en cuenta una estrategia para todo el equipo.

Para el primer caso, se especificó el uso de auxiliares tecnológicos cuyo fin era el de tener acercamientos visuales del sonido y mensurar (en Hz y dB) aspectos que son difíciles de ser percibidos con exactitud por el oído humano. Se definieron enfoques teóricos de los análisis ya que son los que determinan el tipo de transcripción —descripción que debían realizarse. A partir de ahí, se definieron los métodos: 1. estructuralista, centrado en su postulación a partir de dos ejes (x-y: sintagmático y paradigmático), 2. la creación de perfiles melódicos de intensidad de sonidos relacionadas a textos —entre los que se toman en cuenta sílabas, palabras e incluso vocales—, 3. Estilístico, en la eventual posibilidad de delimitar un estilo musical social.

Con el fin de evitar confusiones, la transcripción es entendida en este trabajo como una forma de representación visual de un evento sonoro. Es importante, en esta línea, puntualizar la diferencia teórica-epistemológica entre transcripción y partitura debido a los malos entendidos que acarrea.



La transcripción es, como señala Seeger (1958), un tipo de notación descriptiva dirigida a representar un evento musical pre existente y hecha para no ser ejecutada; se trata de un proceso de transubstanciación de un soporte netamente sonoro o musical a un soporte visual, escrito sobre un pentagrama cuando se usa notación musical occidental (la cual es importante en muchos casos) u otras formas de notación mediante diversos signos diacríticos que van desde la alfabética a otras de tipo espacial. Como herramienta, está orientada a visualizar la reflexión descriptiva¹⁷ sobre cualquier evento sonoro a partir de un anclaje teórico. La partitura, en cambio, es una notación prescriptiva utilizada por los compositores -usando un pentagrama y generalmente notación occidental, aunque en la actualidad puede incluir signos diacríticos distintos- para indicar cómo debe ejecutarse una obra de su creación (Seeger 1958; Cf. Cámara de Landa 2003: 405).

Ambas precisiones conceptuales, con consecuencias metodológicas y analíticas, orienta aspectos importantes en la labor del transcriptor. Entre ellas, p. ej., visualizar el grado de subjetividad en la escucha, evidenciar la capacidad auditiva de los sonidos por parte de éste -al margen que todo sonido audicionado es, no solo cultural, sino que cada persona tiene capacidades auditivas diferentes-, alertar sobre la orientación que le da a determinados aspectos de un evento musical o a los sonidos performance, sonidos significativos, la interpretación, la escala o no, la pulsación, etc.¹⁸ y mostrar la perspectiva teórica, analítica y metodológica del/los abordajes *-etic* o *emic*, etc.-. Este conjunto de precisiones hace a las formas en las que los investigadores generan representaciones visuales del sonido para su análisis y a sus implicancias en términos de resultados científico/acústico, artístico/estético, etc. (AAVV 1964. Cf. Cámara de Landa 2003: 417-420)¹⁹.



Este conjunto de precisiones tiene un solo propósito: aclarar acercamientos que, potencialmente son significativos para aprehender diversos sentidos sonoros que se despliegan durante esta festividad²⁰, a partir de los objetivos propuestos en este trabajo.

La planificación del trabajo de campo

El núcleo de partida es la proposición teórica y metodológica de Schafer (2013 [1993]) para registrar paisajes sonoros. Esta propuesta es complementada con métodos que

proviene de la (etno)musicología (la revisión de estudios previos, la descripción densa etnográfica, la grabación y la filmación *in situ*). Para compatibilizar ambas, se procedió de la siguiente manera:

- Revisión documental previa de registros sonoros e impresos

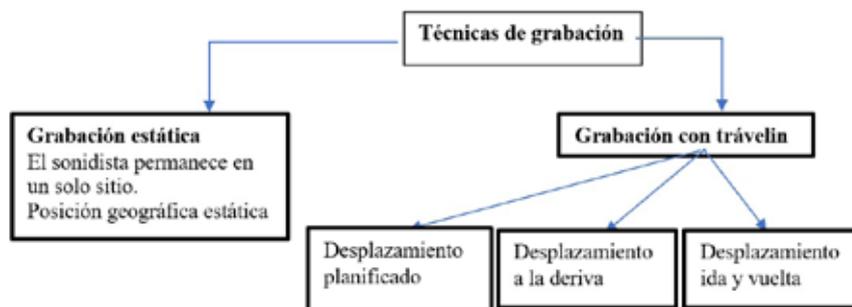
- Material audiovisual en archivos públicos, privados y en internet.
- Material impreso documental asociado a rezos y cantos.
- Revisión bibliográfica sobre métodos de análisis etnomusicológico.

- Estrategia para el registro sonoro y visual

Se usaron dos técnicas:

- Grabación estática y
- Grabación con trávelin.

Teniendo en cuenta la orientación (etno)musicológica de la investigación, se priorizó la grabación estática.



Herramientas de levantamiento de datos etnográficos y de registro sonoro/visual.

Se definieron los siguientes:

- Herramientas de registro sonoro y visual (de acuerdo a las capacidades tecnológicas de cada miembro del equipo de investigación).

- Grabadora:
 - ZOOM. Handy Recorder H4n. Micrófono XY incorporado.
 - Celular Huawei Y9s. Grabadora interna del celular; aplicación Super record wav.
 - Celular Xiaomi Redmi Note 8 pro. Grabadora interna del celular; aplicación: Super record wav.
- Filmadora:
 - Canon HD (CMOS).
 - Cámara fotográfica:
 - Sony (Full HD 180).
 - Cuadernos de campo
 - Mapas
 - Planos de localización

- Herramientas de recolección de información etnográfica

- Ficha de grabación de sonidos tónicos.
- Ficha de grabación de señales del paisaje sonoro.
- Ficha de grabación de marcas sonoras del paisaje sonoro.
- Ficha de filmación de landscapes y soundscapes.
- Ficha de filmación de marcas sonoras del paisaje sonoro.
- Ficha de fotografías.
- Guion de entrevistas (semiestructurada y abierta a personas mayores. Temática: paisajes sonoros pretéritos y fiesta de Todos Santos).

17 Transcripción no es sinónimo de transustanciar una sonoridad en un pentagrama con notación occidental.

18 Un artículo producto de un experimento relacionado a mostrar la subjetividad en la labor de transcripción y de análisis de la música no escrita, muestra que, cuatro participantes expertos musicólogos, con un mismo texto musical llegan a cuatro interpretaciones totalmente diferentes y con cuatro transcripciones distintas (cf. AAVV 1964: 223-277).

19 Estrategias concretas de transcripción de eventos sonoros, insertas dentro de este debate, aparecen en la parte analítica de esta investigación.

20 Postulaciones teóricas distintas a las que se proponen en este trabajo llevarían, sin duda, a resultados distintos.

Registros

En base a la revisión de los registros fílmicos, de audio, fotográficos y el conocimiento previo de la probable secuencia de evento, el trabajo de campo fue orientado al registro de tres componentes principales de estudio: sonoridad tónica, señales sonoras y marcas sonoras. Con tal finalidad, se definieron los lugares, horarios y los periodos de tiempo de grabación y de otro tipo de registros.

Tema	Tipo de registro sonoro	Lugar	Horario*
Marca sonora	Cantos alabados	a'	Aleatorio
Sonoridad tónica	Sonidos medioambientales	a''	3' cada hora (9 a 15)
		b''	3' cada hora (9 a 15)
		a'''	
Marca sonora	Bandas	Movible	Aleatorio (por todo el cementerio)
Señal sonora	Identificar sonidos	a''	Preguntar (por todo el cementerio)

* Este horario es referencial

Para el registro visual se decidió realizar tomas fílmicas de apoyo y registros fotográficos de los entornos del lugar de la grabación y de objetos significativos sonoros. Para el registro fotográfico, se vio la importancia de tener tomas del paisaje medioambiental, arquitectónico, de entorno social, de músicos y de los propios investigadores durante su trabajo de campo.

Elementos significativos para el registro (sonoro y visual) y los resultados del registro

Teniendo en cuenta que el objeto central de la investigación es comprender el paisaje sonoro del día 2 de noviembre, el periodo temporal de registro fue definido entre las 9:00 am y las 15:00 pm (referencial).

Ubicados los equipos tecnológicos, se procedió a realizar los registros sonoros y visuales de acuerdo a un pequeño protocolo de actuación. Los detalles, la metodología y los registros en cada caso, son los siguientes:

Sonidos tónicos

La recolección del registro de sonidos tónicos fue realizada en las secciones a'' y b'' del cementerio. Durante el tiempo de grabación, cada colector escuchó, presenció y anotó —en su Cuaderno de campo— los eventos sonoros que van ocurriendo. Para el registro de audio se utilizó grabadoras de celular (Huawei Y9s. y Xiaomi Redmi Note 8 pro y ZOOM Handy Recorder). Para el registro de video y fotográfico, una cámara de celular (Huawei Y9s. y Xiaomi Redmi note 8 pro y filmadora HD). Para el registro etnográfico, se usó fichas de grabación de campo y de levantamiento de datos etnográficos.

El material colectado es el siguiente:

1. 17:57 minutos de grabación en total
2. 17 fotografías.

Señal sonora

El registro de estos sonidos -que se percibe de manera consciente, siendo alertas acústicas-, fue hecho durante la grabación de sonidos tónicos y con las mismas herramientas de recolección de información.



Equipo de investigación. Foto: Camila Castellano.

El material significativo colectado es el siguiente:

1. 9:01 minutos de grabación total.
2. 10 fotografías.

Marca sonora

Metodológicamente, no se conocía de antemano cuáles podrían ser las marcas sonoras del paisaje sonoro del cementerio de Tarata. Definidas por Schafer como *soundmark* o puntos sonoros “geográficos” que hacen referencia a un conjunto de sonidos que dan peculiaridad a una territorialidad (comunidad) y son generados por las personas que viven en el sitio (o no), había que percibir aquellas piezas o sonoridades que la gente local lo detecta de forma especial. Su identificación era importante además por dos cuestiones extra musicales: 1. Hace parte de un paisaje (sonoro) patrimonial que es necesario ser resguardado y preservado²¹ y, 2. da lugar a niveles de identificación (emocional, histórica, territorial) en las personas.

El material colectado, luego de su identificación, es el siguiente:

1. Bandas (Ficha 1 - Ficha 2).
2. 3 fotografías.
3. Rezos (Se cuenta con un rezo sin ficha)

El recuento de todo el material etnográfico y musicológico colectado, se resume en el siguiente cuadro.

Tipo de registro		Tiempo	Número	
Audio	Sonidos tónicos	Ana Pérez	17:57 minutos	8
		Ana Peredo		
	Señales	Ana Peredo	9:01 minutos	
		Ana Pérez		
	Marcas	Ana Peredo	dentro de sonidos tónicos y señales	
		Ana Pérez		
Bandas	Tito Ortuño	8:37 minutos	5	
Video	Camila Castellanos	7:28 minutos	5	
	Ana Pérez	3:56 minutos	1	
Fotos	Walter Sánchez C.	-	30	
	Ana Pérez	-	17	
	Ana Peredo	-	3	
	Camila Castellanos	-	38	
	Iris Villarroel	-	7	
	Tito Ortuño	-	8	
Fichas	Ana Pérez y Ana Peredo		3	
Folletería musical		----	Tres folletos con cantos de alabado.	

Este cúmulo de datos, son los usados para realizar los abordamientos musicológicos.

²¹ Como menciona Schafer, “Una vez que una marca sonora ha sido identificada, merece ser protegida, pues las marcas sonoras hacen que la vida acústica de una comunidad sea única” (1993: 28).



Izquierda: puestos de venta de flores, coronas, recipientes para flores.

El universo de agentes musicales

Aunque se esperaba una gran cantidad de niños/niñas rezadoras/cantores de alabado, de músicos de banda y de otros conjuntos musicales, debido a la pandemia del COVID 19, este año la asistencia al cementerio fue escasa, correlacionable con la poca presencia de gente del pueblo, de las comunidades y de los “residentes” de Tarata en las ciudades. Otro factor que condicionó la escasa presencia de “rezadores”, fue la prohibición municipal de armado de *mast’aku* por factores de salubridad pública, lo que incidió en la inexistencia de obsequio de *urphus* y *t’antawawas* por canto y rezo como mecanismo de “pago”. En el caso de las bandas y de otras agrupaciones musicales, su presencia fue escasa debido a que el costo por dos piezas musicales (20 Bs), era excesivo en un momento

de crisis económica familiar.

Por regulaciones municipales, las vendedoras de flores y de recipientes de plástico, así como las comideras y vendedoras de bebida (chicha y aloja) y refrescos, no tuvieron una presencia masiva como en otros años.

VI. Análisis y presentación de los resultados del trabajo de campo

Ordenada toda esta constelación de datos, se definieron herramientas/modelos que orienten hacia los objetivos del trabajo. Teniendo en cuenta su característica (etno)musicológica y de acuerdo a las preguntas planteadas, se definió usar herramientas de modelos analíticos provenientes tanto del análisis estético del arte musical, del análisis acústico como de interpretación antropológica. Entre ellos:

1. Modelo estructuralista (Nattiez 2013; Lévi-Strauss 1987; 1987^a), centrado en la representación visual de bloques de fragmentos de eventos sonoros a través de dos ejes: sincrónico-diacrónico/paradigmático-sintagmático; su objetivo: tener transcripciones temporizadas.
2. Modelo de análisis de estilo (La Rue 1989). Su objetivo: ubicar eventualmente marcas o rasgos de “estilo” musical social en las interpretaciones.
3. Modelo paradigmático (Ruwet 1972). Objetivo: visualizar, a través de segmentaciones, la posible existencia de estructuras que estructuran narrativas musicales de cantos y piezas musicales, proponiendo posibles articulaciones con sistemas de pensamiento local.

4. Modelo de “pensamiento andi-no” (Harris y Bouysse-Cassagne 1988) como matriz ordenadora de los dispositivos sonoros y musicales y de matrices de sentido. Tiene el objetivo de articular los distintos elementos del trabajo documental y de campo (sonidos, objetos, cantos, arquitectura, medioambiente, gente). Su perspectiva es hermenéutica global.

Todos estos modelos analíticos sonoros y musicales son contrastados de manera complementaria con otro tipo de inscripciones independientes (fotografías, dibujos, gráficos, mapas, videos). El objetivo de esta incorporación es el de intentar comprender de manera integral los entramados y complejos vínculos relacionales que se despliegan dentro del cementerio y proponer una “audición imaginaria” y visual que se oriente a “escuchar” no solo el paisaje sonoro —actual y también las resonancias sonoras del “pasado” como del “futuro”—, sino todo el complejo de sentidos que se despliegan. Esta constelación de dispositivos (medio ambiente, gente, etc.), en su unicidad, son las que dan sustento y modelan también los sentidos peculiares y únicos de este paisaje sonoro.

A partir de estas iniciales propuestas, tres son los “temas” vinculados al paisaje sonoro del cementerio de Tarata que orientan el trabajo analítico: la sonoridad tónica, las señales sonoras y las marcas sonoras.

Sonoridad tónica

Para su abordaje, se realizan dos tipos de acercamientos descriptivos: 1. Representaciones visuales temporizadas de fragmentos sonoros registrados en momentos concretos del día (en grabaciones de 3') y, 2. Espectrogramas de momentos concretos dentro de esos fragmentos sonoros.

Para el primer caso, se realizan graficaciones individualizadas y descriptivas de cada fragmento de paisaje sonoro, usando dos ejes (sincrónico y diacrónico): “x” y “y”, donde el eje x (horizontal) es una variable temporal (diacrónica: discurrir del sonido en el tiempo) y el eje y (vertical) es la variable sincrónica, asociada a bloques de una o varias sonoridades significativas dentro del evento sonoro concreto²².

Para el segundo caso, se considera que “(e)l espectrograma es una herramienta fundamental de análisis que se implementa en el estudio de la comunicación acústica para representar de forma visual cualquier tipo de señal acústica” (Unir 2021). Para la visualización de estos momentos concretos, se utiliza la aplicación Spectroid para celular. En esta aplicación, la frecuencia, medida en Hertz (Hz.)²³, se encuentra en el eje “x” (horizontal), mientras que en el eje “y” (vertical) se registran las intensidades de sonido, medidas en decibeles (dB)²⁴. De esta manera, la herramienta permite obtener datos sobre intensidad y frecuencia. La intensidad sonora es considerada en tres medidas: de 0 a 70 dB, nivel bajo o nivel suave; 71 y 99 dB, nivel medio o intermedio; de 100 a 120, nivel elevado o fuerte. En los humanos, el “umbral del dolor”, según la intensidad de sonido, se encuentra a partir de los 120 dB (Miyara s/f.). Debe tomarse en cuenta que los humanos solo pueden percibir sonidos comprendidos entre un rango de audición de 20 y 20.000 Hz.

Los acercamientos realizados se presentan en gráficos visuales de transcripción temporizada y de capturas instantáneas en el espectrograma, de todos los audios recolectados en las secciones a` y b` del cementerio²⁵. Las grabaciones registran sonidos tónicos y también señales y marcas sonoras. La totalidad de registros de sonidos tónicos capturados, llegan a 17 minutos y

22 En clave estructuralista, se trataría de una formulación bidimensional centrada en dos ejes: paradigmático y sintagmático. Una perspectiva tridimensional de estos eventos debe incorporar un tercer eje: “z”. Esta última dimensión no fue tomada en cuenta para este trabajo, ya que requiere otro tipo de herramientas de registro.

23 Hertzio (Hz) es la unidad de medida utilizada para calcular la cantidad de oscilaciones de una onda sonora por segundo.

24 Decibel (dB) es la unidad para medir la intensidad (volumen) del sonido. Unidad de referencia de una señal acústica o eléctrica, que indica la relación entre dos potencias o intensidades sonoras.

25 No se toma en cuenta la densidad particularizada sonora que caracteriza a cada uno de estos eventos, ni los distintos “planos” que podrían ser descritos por su cercanía o lejanía. Se describe los principales “temas” sonoros que ocurren de manera simultánea en este paisaje sonoro.

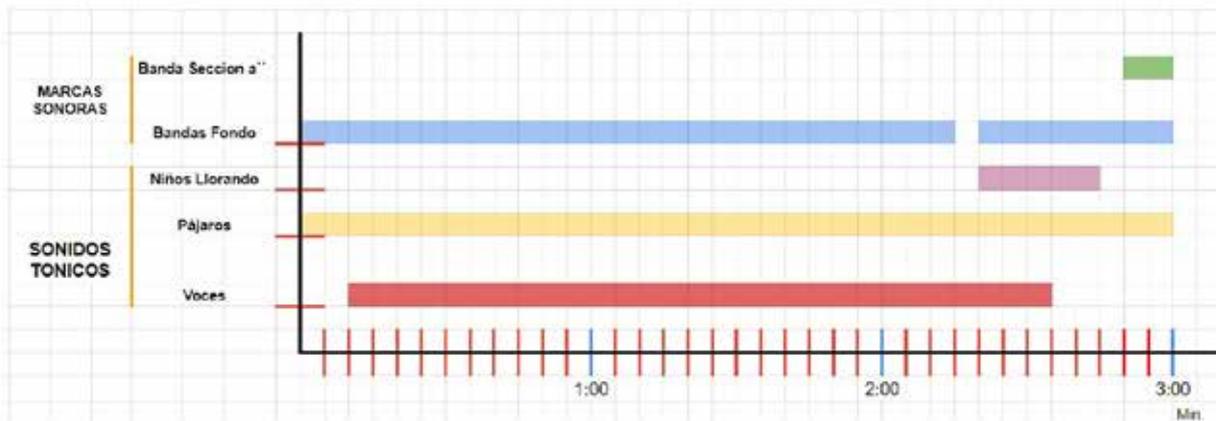
57 segundos. Por tal motivo, es importante aclarar que estas representaciones temporizadas de fragmentos sonoros concretos, están dirigidas a presentar gráficamente los sonidos tónicos al interior del paisaje sonoro de ese día y en momentos determinados.

A continuación, se exponen y se analizan las transcripciones de fragmentos sonoros.

Audio 1 (zona a")

La representación visual bidimensional del primer fragmento sonoro, muestra un *soundscape* compuesto de sonidos tónicos generados por el canto de aves que transcurre todo el tiempo. Otro sonido tónico es generado por las voces de los concurrentes, presente en parte de la muestra temporal de audio.

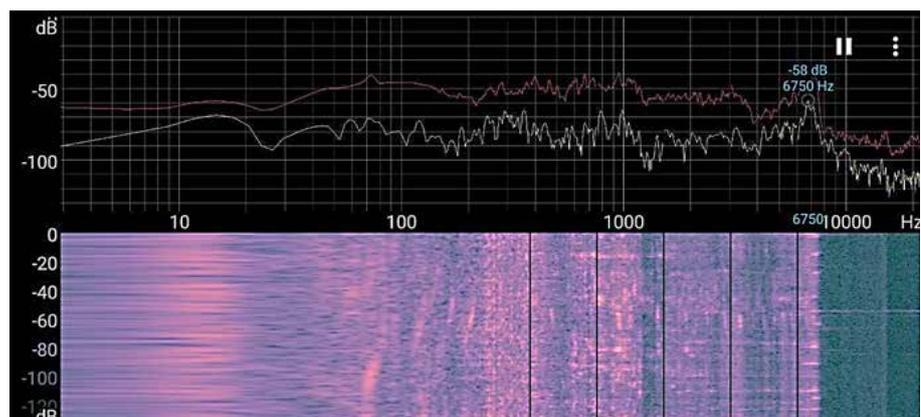
Representación visual del momento 1, entre 9:53' - 9:56' (3 min).



Como planos sonoros alejados, se registran las melodías de bandas de música.

La captura aleatoria realizada dentro de este fragmento de paisaje sonoro en el segundo 55 del rango de Tiempo 9:53'-9:56', detalla una frecuencia alta de 6750 Hz que procede del canto de los pájaros y una intensidad de sonido ambiente de 58 dB; es decir, dentro de un rango de sonido bajo o suave.

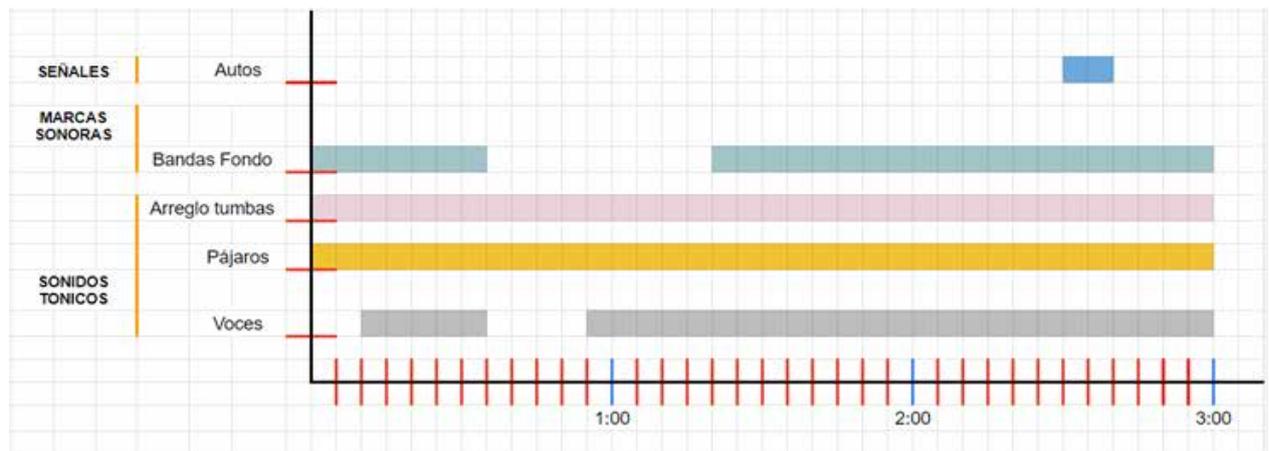
Captura de espectrograma en el segundo 55 del rango de tiempo.



Audio 2 (zona a")

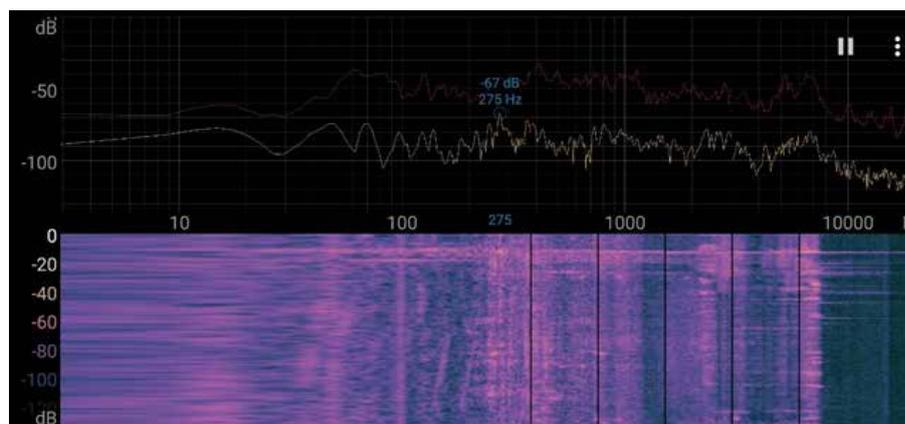
El registro de sonidos tónicos resalta por el trinar de las aves y los “ruidos” de labores de arreglo de tumbas por parte de los asistentes al cementerio; ambos sonidos están presentes en el transcurso del registro. Voces humanas se presentan en dos momentos y se asocian a la gente que se halla trabajando. Como “sonido de fondo”, bandas y “ruido” de motores de auto.

Representación visual de momento 2, entre 10:53' - 10:56' (3 min).



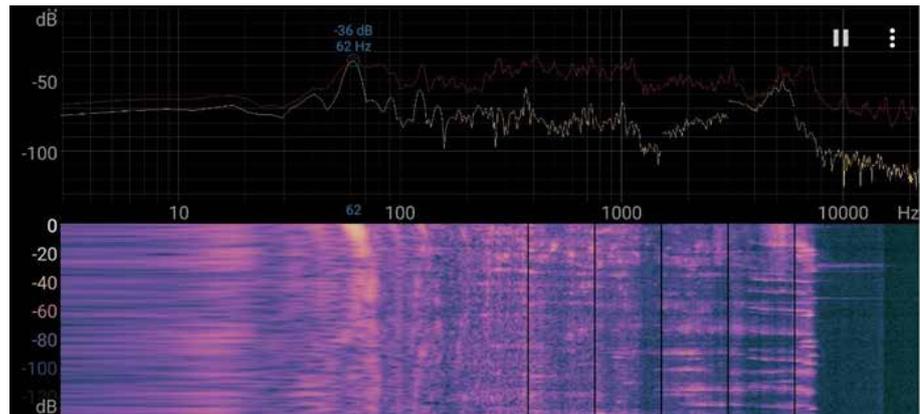
La captura realizada en el segundo 45, registra una frecuencia de 275 Hz. Procede de las voces de la gente presente y de una viva actividad en labores de limpieza. La intensidad de sonido es de 67 dB; es decir, en un nivel bajo.

Captura de espectrograma en el segundo 45 del rango de tiempo.



Una segunda captura realizada en este fragmento de audio, a los 2' y 34'', registra una frecuencia alta de 62 Hz que procede de voces humanas y de bandas de música como plano “de fondo”. La intensidad de sonido de 36 dB pertenece a un nivel de sonido suave.

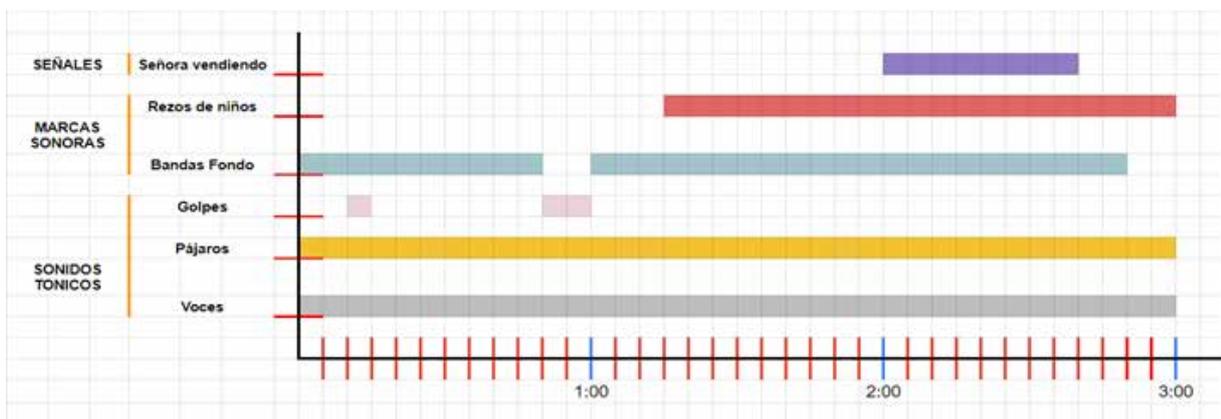
Captura de espectrograma en el minuto 2 con 34 segundos.



Audio 3 (zona a”)

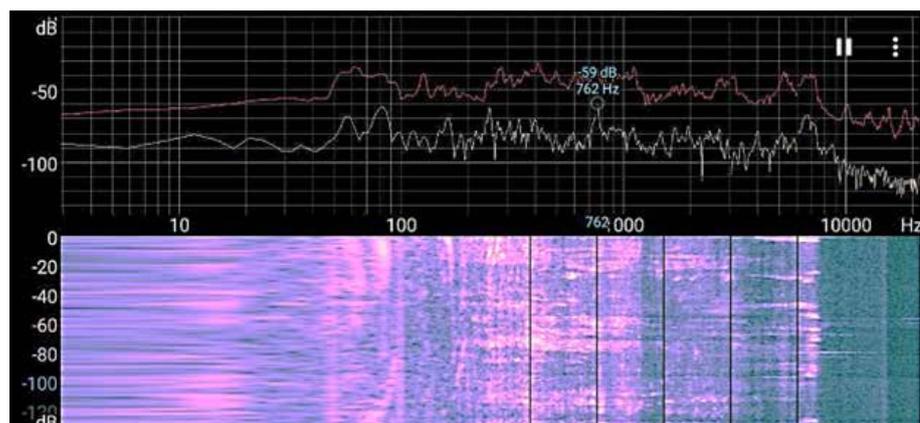
La representación visual temporizada destaca como sonido tónico el trino de pájaros y de voces, presentes de manera permanente, y que se distinguen de los sonidos de “golpes” que se presentan en dos cortos momentos de tiempo.

Representación visual del momento 3, entre 11:53’ - 11:56’ (3 min).



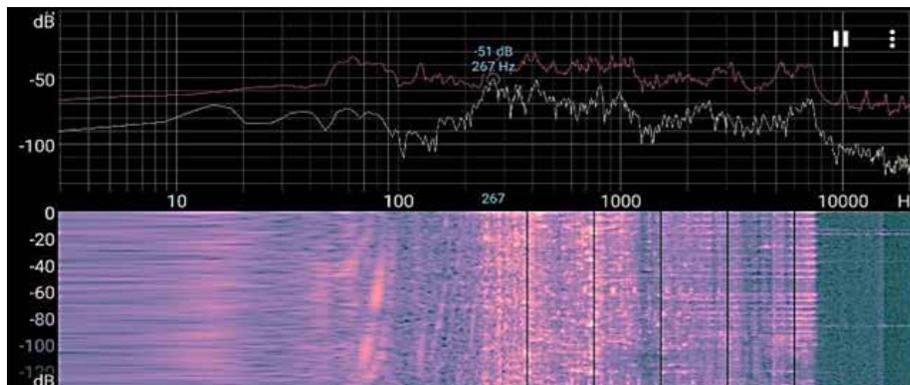
La captura en el segundo 18, registra una frecuencia alta de 762 Hz que procede de voces de niños/niñas. Con una intensidad de 59 dB, pertenece a nivel bajo.

Captura de espectrograma en el segundo 18 del rango de tiempo.



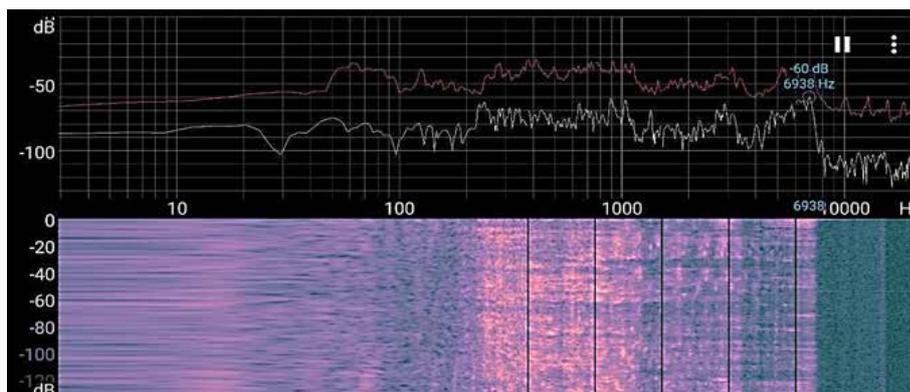
La captura en el segundo 22 registra una frecuencia alta de 267 Hz que procede de una banda como sonido de fondo, con una intensidad sonido de 51 dB, que pertenece a nivel suave.

Captura de espectrograma en el segundo 22 del rango de tiempo.



Otra captura realizada en el minuto 1:50 registra una frecuencia alta de 6938 Hz que procede del trino de las aves, con una intensidad de sonido de 60 dB. Se ubica dentro del rango de nivel bajo o suave.

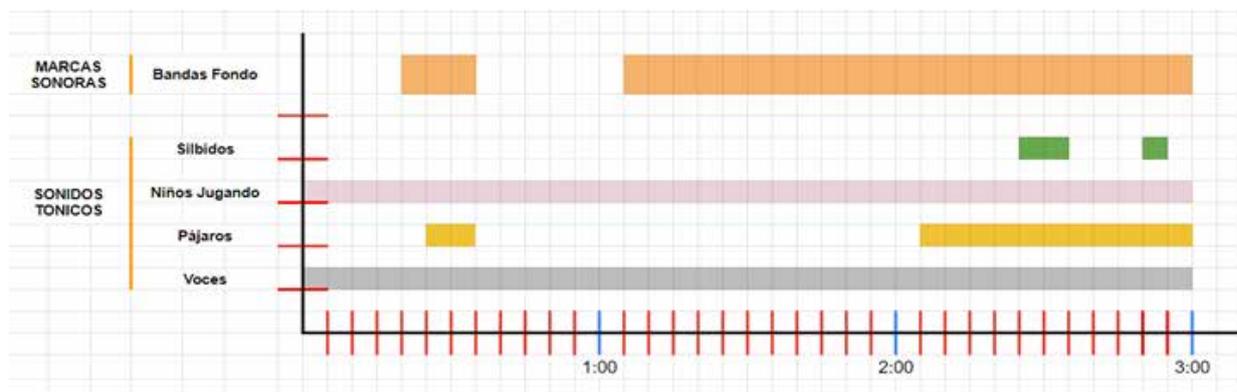
Captura de espectrograma en el minuto 1 con 50 segundos del rango de tiempo.



Audio 4. (Zona a”)

La representación gráfica de este evento muestra sonidos tónicos en las voces de niños jugando, presentes durante todo tiempo del audio. Se contraponen al sonido de los pájaros y los silbidos que se presentan de manera corta e intermitente debido, sin duda, a la intensidad sonora antropogénica existente.

Representación visual del momento 4, entre 13:53’ - 13:56’ (3 min).

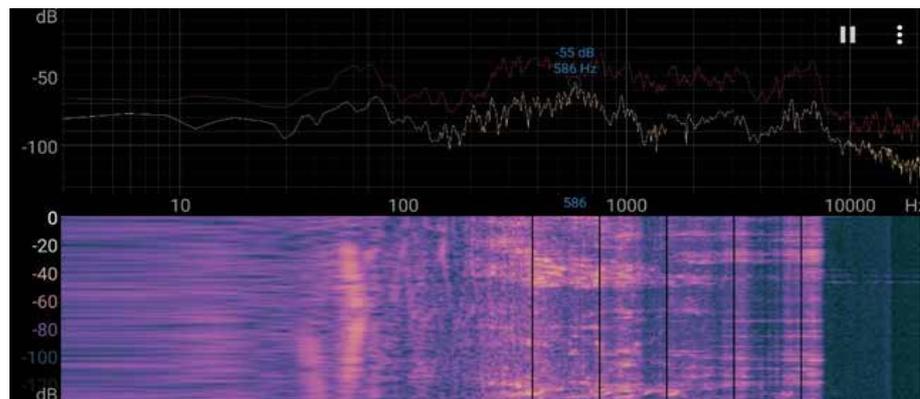




Niños cantando alabados.

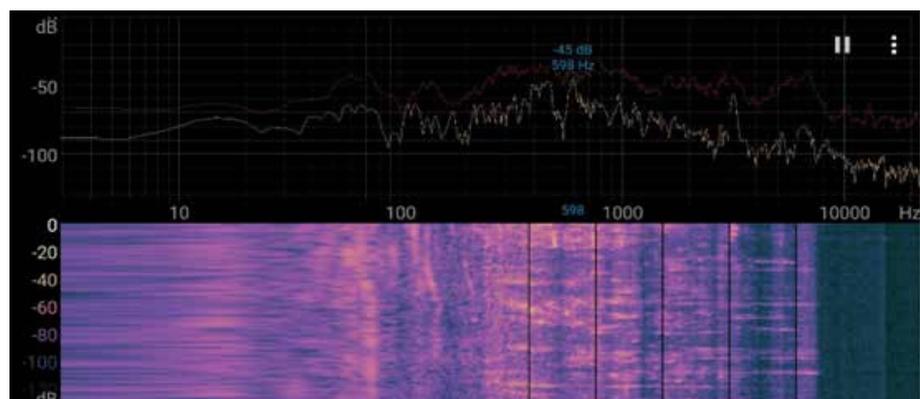
Captura realizada en el segundo 25, registra una frecuencia alta de 586 Hz que proviene de los golpes realizados en el arreglo de tumbas, cuya intensidad de sonido es de 55 dB, que pertenece al rango de nivel suave.

Captura de espectrograma en el segundo 25 del rango de tiempo.



Una nueva captura en el minuto 2:50 registra una frecuencia alta de 598 Hz generada por voces humanas y una intensidad de sonido de 45 dB. Pertenece a nivel bajo o suave.

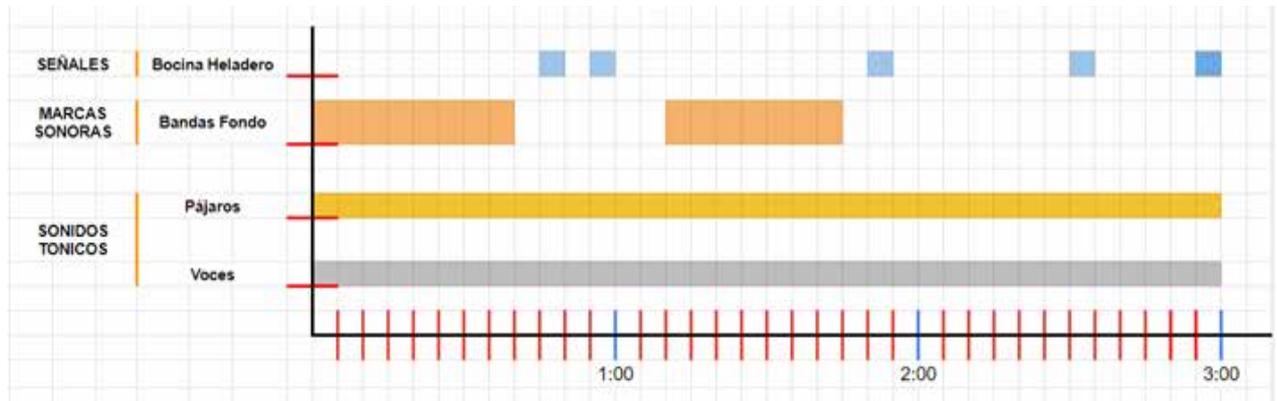
Captura de espectrograma en el minuto 2 con 50 segundos del rango de tiempo.



Audio 1 (zona b")

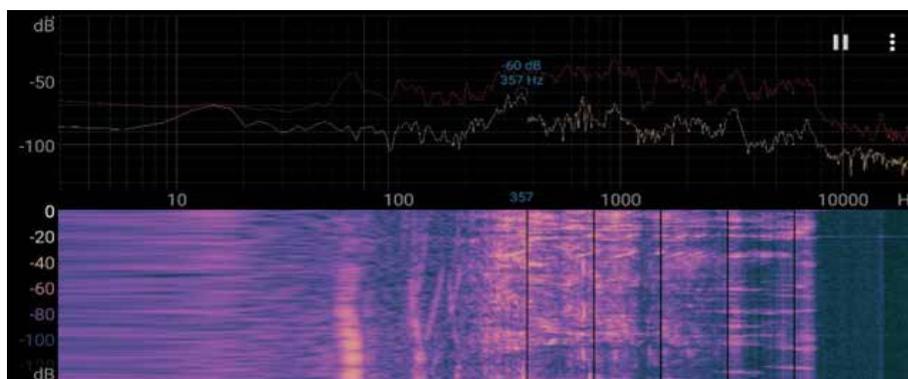
La graficación temporizada de este fragmento sonoro revela que los sonidos tónicos dominantes son voces de personas concurrentes y un continuo canto de aves, presentes ambos todo el tiempo. Destacan planos acústicos de fondo y, de manera intermitente, la acústica de la banda y el claxon de un heladero.

Representación visual del momento 5, entre 11:25' - 11:28' (3 min).



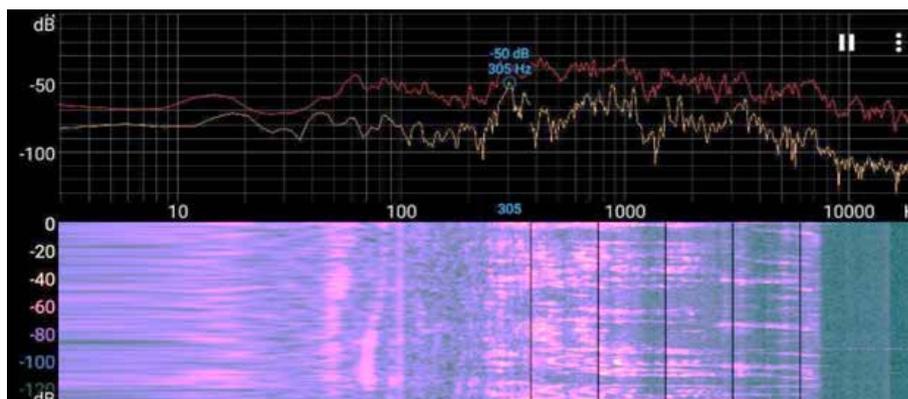
La captura en el segundo 40, evidencia una frecuencia alta de 357 Hz producida por las voces de fondo, con una intensidad de sonido 60 dB. Dentro el rango de umbral de sonido, pertenece a suave.

Captura de espectrograma en el segundo 40 del rango de tiempo.



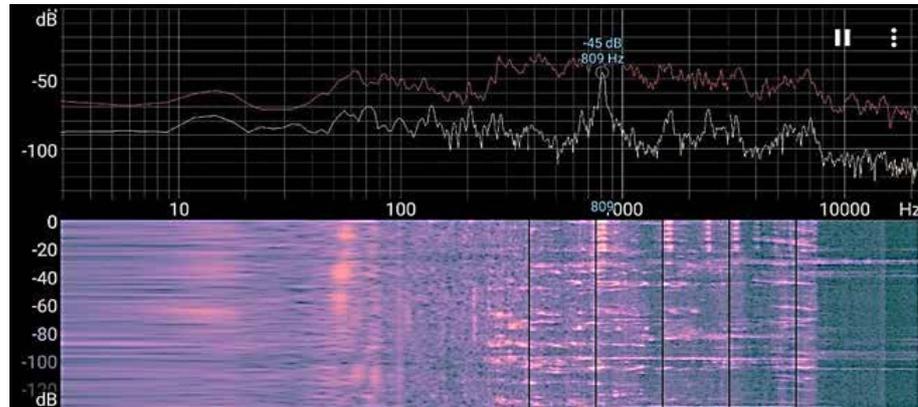
Un registro nuevo realizado en el minuto 2:25 muestra una frecuencia alta de 305 Hz generado por voces humanas. Con 50 dB de intensidad, pertenece al rango de nivel bajo.

Captura de espectrograma en el minuto 2 con 25 segundos del rango de tiempo.



La captura en el minuto 2:35 muestra una frecuencia alta de 809 Hz generada por voces, de presencia constante. Con una intensidad de 45 dB, se halla en el rango de sonidos de nivel bajo.

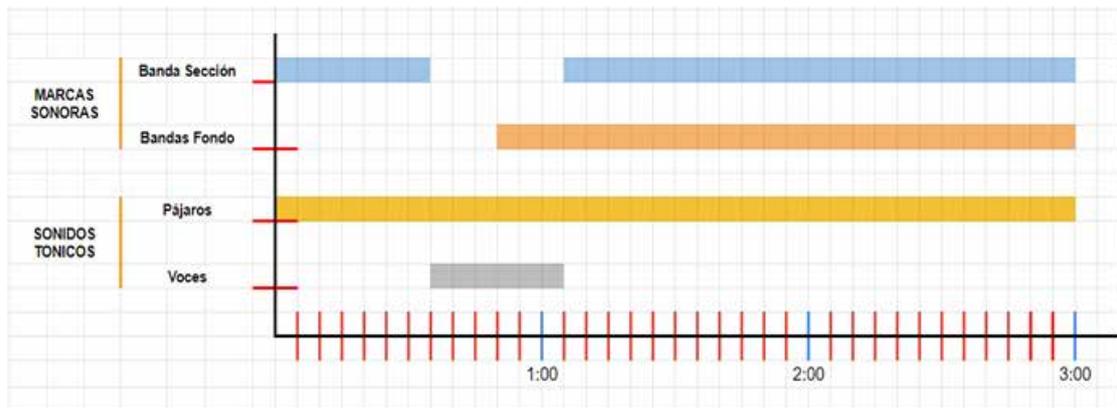
Captura de espectrograma en el minuto 2 con 35 segundos del rango de tiempo.



Audio 2 (zona b")

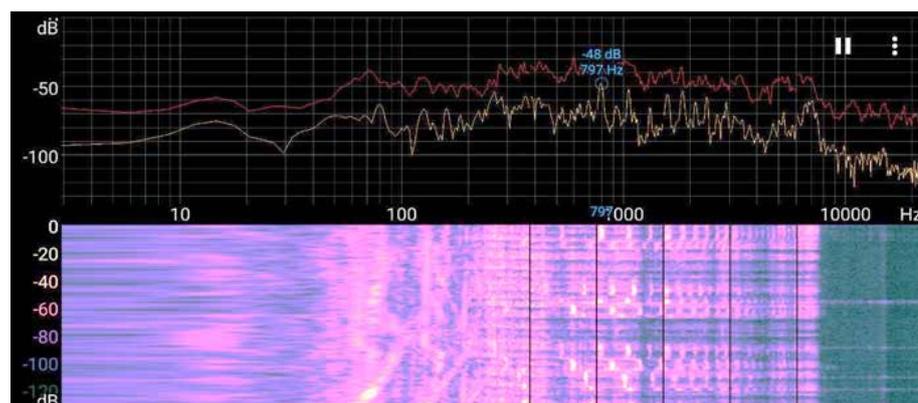
La transcripción visual de este fragmento sonoro muestra que los sonidos tónicos proceden principalmente del canto constante de pájaros y de voces humanas que se presentan en breves lapsos de tiempo.

Representación visual del momento 6, entre 12:25' - 12:28' (3 min).



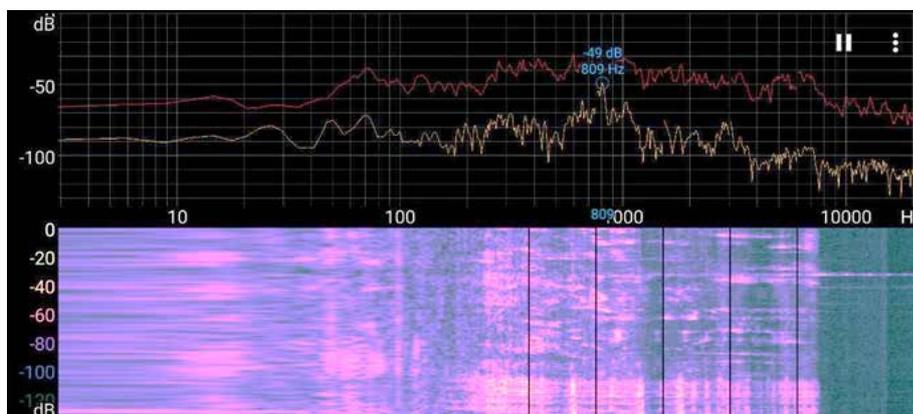
La captura en el segundo 32 muestra una frecuencia alta de 797 Hz debido a la sonoridad de una banda de música, cuya intensidad de sonido es de 48 dB. Dentro del rango de umbral de sonido, concierne a sonido suave.

Captura de espectrograma en el segundo 32 del rango de tiempo.



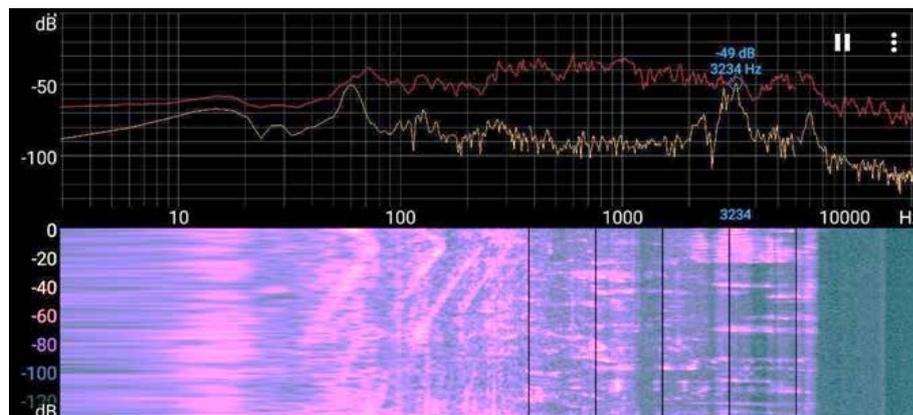
La captura en el segundo 47 reconoce una frecuencia alta de 809 Hz generada por voces y una intensidad de sonido de 49 dB, pertenece al rango suave o nivel bajo.

Captura de espectrograma en el segundo 47 del tiempo.



Nueva captura realizada en el minuto 2:22, da cuenta de una frecuencia alta de 3234 Hz, generada posiblemente por los armónicos de los instrumentos de la banda, con una intensidad de sonido de 49 dB. Pertenece al rango de nivel suave.

Captura de espectrograma en el minuto 2 con 22 segundos del rango de tiempo.



Toda esta colección de registros de fragmentos sonoros y de capturas puntuales dentro de estos fragmentos, muestran los “temas” de los sonidos tónicos, que son la base gravitacional particular del paisaje sonoro del cementerio de Tarata en Todos Santos.

Sintetizados en un inicial esquema estructuralista referencial, divididos entre sonoridades “naturales” y “culturales”²⁶, puede plantearse el siguiente esquema.

Sonidos “naturales”	Sonidos “culturales”
Canto de aves	Bandas Rezos de niños Actividades humanas (arreglo de tumbas) Bocina de heladero Voces: mujeres, hombres, niños

²⁶ No se entra en un análisis de la agency de los no-humanos ya que el objetivo de este trabajo no es entender a estos en tanto “personas” o en su presentación significativa en la festividad. Tampoco en los aspectos relacionales entre humanos y no-humanos. Otro trabajo bajo esta perspectiva, sería sin duda esclarecedor.



Este soundscape caótico y denso, discurre como “tonalidad” —en un sentido metafórico pictórico— particular de la festividad en el que aparecen integrados los sonidos del medio ambiente junto a las sonoridades antrópicas. Si tomamos en cuenta que durante todo el año no existe disturbación sonora en el interior del cementerio, excepto los días de algún evento especial (arribo de un difunto), el paisaje sonoro de este día no es representativo de todos los días del año.

Lo particular de este día, es posible interpretarla en la relación integrada del conjunto de fragmentos sonoros descritos entre el nivel del sonido, hora/registro, Hz/dB, evento sonoro y lugares.

Al unirse los datos dispersos, las variaciones durante el lapso total de los registros, diseña una curva de

Nivel de intensidad	Hora	Lugar	Hertz (Hz)	Decibeles (dB)	Curva estándar (dB) ²⁸
Bajo o suave	09:54	a'' (Audio 1)	6750	58	53.4
Bajo o suave	10:53	a'' (Audio 2)	275	67	54.4
Bajo o suave	10:55	a'' (Audio 2)	62	36	50.9
Bajo o suave	11:25	b'' (Audio 1)	357	60	53.6
Bajo o suave	11:27	b'' (Audio 1)	305	50	52.5
Bajo o suave	11:53	a'' (Audio 3)	762	59	53.5
Bajo o suave	11:55	a'' (Audio 3)	6938	60	53.6
Bajo o suave	12:25	b'' (Audio 2)	797	48	52.3
Bajo o suave	12:26	b'' (Audio 2)	809	49	52.4
Bajo o suave	12:27	b'' (Audio 2)	3234	49	52.4
Bajo o suave	13:56	a'' (Audio 4)	598	45	51.9

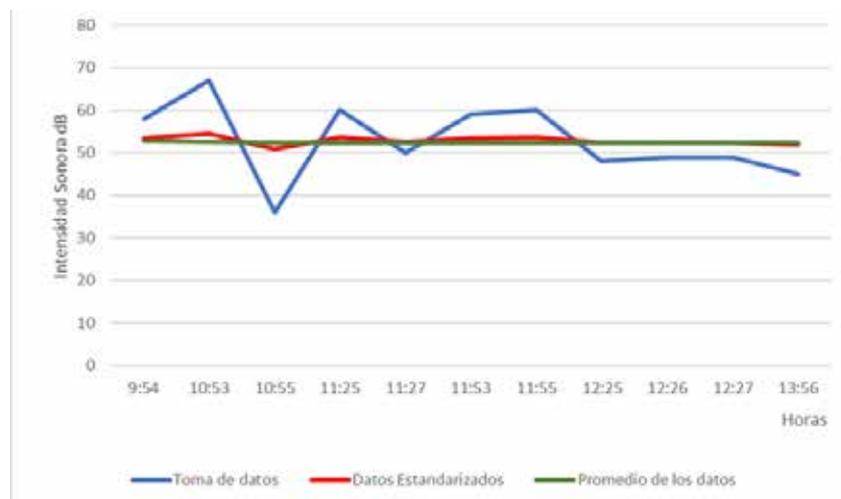
Fuente: Fichas de registros de campo.

intensidades sonoras (en dB). A las 10:55 se realiza el registro debido a la poca actividad y presencia de personas. De a poco, se nota un aumento de intensidad que es importantes desde las 11:25, el cual se mantiene hasta las 11:55 (antes del mediodía). Esta subida, posiblemente es producto del arribo de una mayor cantidad de gente al cementerio en este horario. El registro tomado a las 12:25

destaca un descenso importante en el nivel de decibeles, cuando la mayor parte de los operarios de las bandas toman su descanso para almorzar.

La representación gráfica de la intensidad sonora (dB) en todo este lapso de tiempo (09:54 am - 13:56 pm)²⁹ muestra una constante que fluctúa apenas por encima y por debajo de los 50 dB.

Representación gráfica de la intensidad sonora en el tiempo



Vendedora de juguetes sonoros. Foto: Ana Pérez.

Considerando que la fiesta de Todos Santos tiene una concurrencia importante de personas, los niveles de intensidad sonora no son agresivos auditivamente. Esta característica está asociada, sin duda, a una actitud colectiva de respeto sonoro. No hay que olvidar, sin embargo, la ausencia de gente debido a la pandemia de COVID 19.

Señales sonoras

Cualquier sonido tiene vocación de ser señal en la medida que constituye una alerta acústica de un “algo” a lo que remite. Son sonidos en diversos planos que la gente percibe y asocia de manera consciente, aún sin ver la fuente sonora de producción.

Entre las señales sonoras registradas, se hallan: 1. la generada por un claxon o corneta de mano, cuya sonoridad (señal) remite, aún sin ser visualizado, a la presencia de un vendedor de helados, 2. los sonidos de sonajeras de niños, signo de alguien que vende este tipo de juguetes y 3. el llanto casual de los niños.



Heladero con un claxon. Foto: Ana Pérez.

No es obvio señalar que cualquier señal sonora, tiene sentido en la escucha.

²⁸ La estandarización de datos o normalización es el proceso de ajustar o adaptar ciertas características de los datos que se asemejan a un tipo, con el objetivo de que su tratamiento, acceso y uso sea más sencillo para los usuarios no especializados.

Para la normalización, se procedió en base a la fórmula siguiente: Valor normalizado = $(x - \bar{x}) / s$, donde: x = valor de los datos, \bar{x} = media del conjunto de datos; s = desviación estándar del conjunto de datos, Valores ajustados = $\bar{x} +$ valor normalizado. Siendo la media de los datos de 52,81 dB.

²⁹ El objetivo de la estandarización de los datos numéricos es minimizar el impacto de factores extra vibratorios con el fin de lograr una mayor objetividad en los datos recogidos. El promedio de datos muestra la existencia de tres registros numéricos (67, 36, 45 dB) alejados de la media. La “rectificación” de las desviaciones muestranstrando que, en términos generales, durante el periodo de recolección de datos, el rango de dB osciló entre 50 y 60 dB, es decir, dentro de lo se considera nivel bajo o nivel suave.

Marcas sonoras

Son dispositivos complejos que le dan sentido a un paisaje sonoro. Por tal motivo, es necesario agudizar el oído (etno)musicológico para audicionar y reconocer las marcas a partir de su significación actual y las resonancias que devienen del pasado, que le dan sentido. Ambas singularidades instituidas e instituyentes, condensan una historicidad que, por decirlo de alguna manera, modelan la producción rítmica, melódica, de intensidades, armónica, estética y, al mismo tiempo, la escucha; de ahí que la gente las reconoce como propias.

Del análisis de los registros, la documentación de campo y la observación etnográfica, se han identificado dos marcas sonoras: el canto/rezo alabado y la sonoridad de la banda. La primera se asocia a la vocalización y, la segunda, a la ejecución instrumental.

Para su abordaje se despliegan dos estrategias:

1. La primera, diacrónica, cuyo fin es la de comprender su despliegue socio histórico y
2. La segunda, sincrónica, a partir de los registros grabados, y que se orientan a describir posibles estilos, estructuras u otros elementos que, eventualmente, puedan aparecer como “rasgos” significativos que le impronta sentido social y/o individual a cada pieza musical o a un repertorio.

- El canto/rezo alabado

Acercamiento histórico

La tradición religiosa de canto/rezo alabado en América se asocia a la presencia franciscana, orden mendicante cuyo vínculo con el “pueblo bajo” es importante. Llegados a México en 1524, es la primera orden en América en implementar, en las primeras décadas del siglo XVI, el rezo cristiano por medio del canto. La evidencia documental da cuenta que esta orden introduce en el siglo XVII el canto alabado en Centro América (Pacheco Jiménez 2015: 30). Según este autor, se atribuye a fray Antonio Margil de Jesús, cura de la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe de Zacatecas-México en 1704, la propagación de este canto. Señala que su difusión se lleva a cabo ya desde fines del siglo XVII y se despliega durante todo el siglo XVIII por medio de los colegios misionales, desde el virreinato de Nueva España (México) hasta el virreinato de Río de Plata (Ob. cit.: 30).



T'antawawa

Los registros documentales musicales-textuales coloniales de este canto, permite comprender su introducción como parte de una política religiosa. Un manuscrito mexicano de alabado del siglo XVIII, difundida posiblemente por la orden franciscana en todas sus congregaciones americanas (Véase *infra*, pp. 139), muestra una estructura poética de características netamente hispanas, que se compone; según Margil de Jesús referido en Pacheco Jiménez (de) ocho estrofas: seis cuartetos con rima parcial, en algunas estrofas asonantes y en otras consonantes; sin embargo, en la cuarta cuarteta no hay rima; una quintilla con rimas consonantes, que es la quinta estrofa, y una sextilla paralela, que es la última estrofa. Esta forma se mantendrá en casi todos los alabados que surgirán después (2015: 32).

Según Velázquez Contreras, en México “se trata de cantos religiosos en honor al Santísimo Sacramento que empieza con la palabra alabado”³⁰ (2017: 334; cfr. Pacheco Jiménez 2015: 3).

Actuales letras de cantos alabado registrados en México y en Bolivia, muestran semejanzas textuales, rítmicas y de métrica. Esta evidencia apoya la hipótesis de una política religiosa franciscana colonial similar en todos sus núcleos misionales americanos.

El ejemplo comparativo de versos de alabado de Zacatecas (México) y de Aiquile (Bolivia) es demostrativo de esta hipótesis.

Alabado Zacatecas. México (Velázquez Contreras 2017)	Alabado Aiquile. Cochabamba-Bolivia (Fuente)
Jesucristo se ha perdido, La Virgen lo anda buscando, Donde me han visto pasar, Una estrella relumbrando.	Jesucristo se ha perdido y su madre lo va buscando preguntando a quien lo ha visto y una estrella lo va alumbrando.
Quince pies tiene de larga, par hecho de atravesada. Cinco mil azotes lleva, en sus Sagradas Espaldas.	Ahí lo llevan, ahí lo traen por las calles de amargura azotado por 25.000 palos en la columna.

Habiendo sido registradas etnográficamente en poblaciones rurales, estas homologías estructurales (rítmicas y de letra), revelan la labor franciscana sobre las prácticas religiosas y cosmológicas del pueblo “pobre”, no desde la modificación intencionada de sus órdenes de pensamiento —tal como lo hacen los jesuitas, asociados a las élites—, sino desde la práctica de vida, desde la cotidianidad que hace a la comida (entre los que se incluye el consumo del pan como ofrenda y como forma de compartir entre todos), a las formas de relacionarse entre las personas (el visitar a los difuntos en sus casas, p. ej.), con las deidades (rezos, repertorios sencillos de alabanza), con los muertos (esperar su retorno cíclico y “comer” con ellos, etc.) y con la música (cantos sencillos asociados al aprendizaje del Catecismo principalmente).

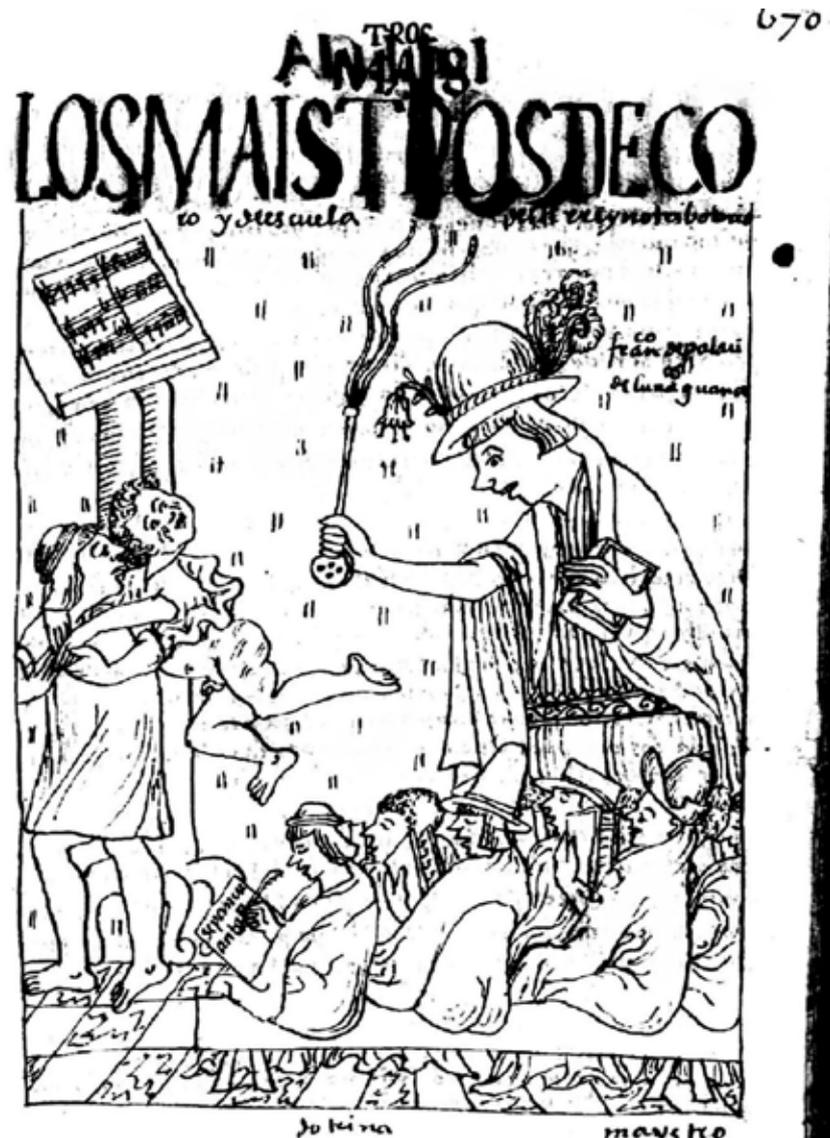
En los Andes, es el Concilio limense de 1583 el que introduce la obligatoriedad del canto en lengua indígena para la enseñanza de la Doctrina Cristiana. Para tal efecto, se introduce la musicalización de los textos de los Mandamientos de Dios, Salve Regina, el Padre Nuestro, el Credo y otros rezos (Autoridad del Concilio 1584). No existiendo gran cantidad de curas, su enseñanza es delegada a los maestros de coro doctrineros —muchos de ellos mestizos e incluso indígenas— quienes enseñan a los niños con este método la doctrina cristiana. Para fines del siglo XVI, este modelo de enseñanza, que incluye castigos físicos, es ya una práctica extendida dentro del canto misional y evangelizador.

³⁰ Diferente a la Alabanza: “cualquier himno que esté dirigido a un santo o virgen” (Pacheco Jiménez 2015: 31).

En la antigua Audiencia de Charcas, no existe ningún registro musical o reporte documental sobre el uso del canto alabado en los colegios de Propaganda FIDE, en los recoletos o en las parroquias franciscanas. Tampoco en el periodo republicano decimonónico, a pesar de su fuerte presencia en tierras altas como en las tierras bajas amazónicas y chaqueñas, donde misionan entre “fieles” e “infieles”³¹.

Hemos visto que en Tarata, la presencia franciscana se inicia con la fundación del Colegio de Propaganda FIDE (actual “Convento”) en 1796 (Matas Musso 2019: 14). Expulsada la orden en 1826, retorna en 1835 y reinicia su labor misional entre los “fieles” de los valles (cf. supra); desde fines del siglo XIX esta labor se extiende hacia las tierras bajas entre los “infieles y bárbaros” yuracaré (Cochabamba) y Guarayos (Santa Cruz de la Sierra) (Matas Musso 2019: 15; cf. Supra). Esta orientación misional hace del Convento de Tarata un destacado centro de preparación de novicios y misioneros, donde la enseñanza de lenguas indígenas, de oficios y de artes (entre ellas el canto y la ejecución de instrumentos musicales) es importante.

Hecho destacado para la difusión del canto alabado en Tarata es posible que se halle en la creación del Colegio Seráfico franciscano orientado a la educación de niños y niñas de familias tanto del pueblo como de sus alrededores. De hecho, para fines del siglo XIX y principios del XX, la educación en



31 Lo que sí existe, es una gran cantidad de publicaciones en lengua quechua y aymara para uso de los curas de las distintas órdenes.

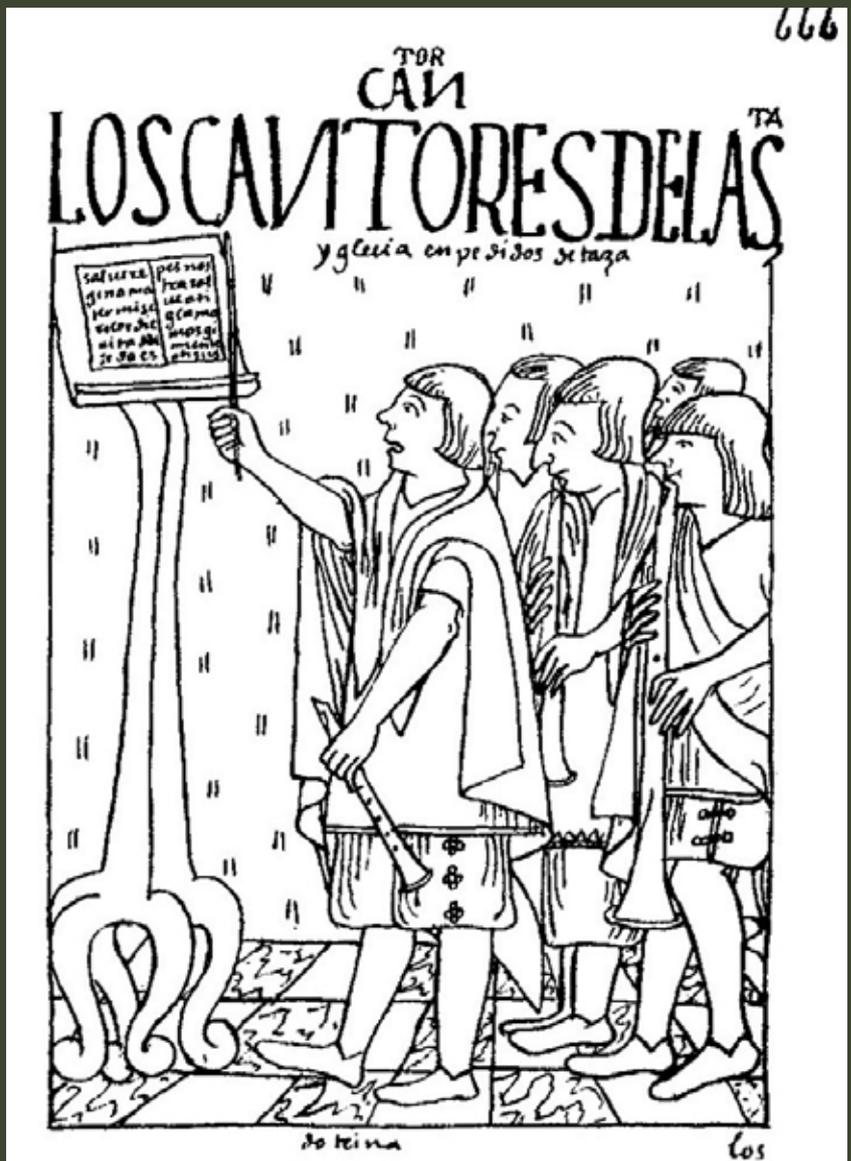
Dibujo de Felipe Guaman Poma de Ayala. [1615] 1980.

este centro incluía la instrucción de la doctrina cristiana y el Catecismo por medio del rezo cantado y de la música. Es factible que la inclusión de estos repertorios dedicados al Santísimo Sacramento, estuviera orientado a promover, desde los niños, una labor pedagógica hacia sus padres, como lo prescribe Salmos 8:2 «Por causa de tus adversarios has hecho que brote la alabanza de labios de los pequeñitos y de los niños de pecho, para silenciar al enemigo y al rebelde».

Lo evidente es que en las primeras décadas del siglo XX, el canto alabado ya es parte de la tradición de niñas/niños campesinos y mestizos de todas las haciendas y villas de los valles de Cochabamba asociada al complejo ritual de Difuntos y de Todos Santos. En la década de 1930, su presencia está consolidada, tanto así, que las imprentas de la ciudad de Cochabamba imprimen folletos en pequeño formato, con la letra de los cantos.

Un ejemplo de estos documentos es el folleto titulado "ALABANZAS AL SANTÍSIMO SACRAMENTO".- Para implorar de su misericordia el perdón de las almas del purgatorio" (Cochabamba. Ed. "Universo". Calama 3410,- sin fecha. 8 p.) que, en 1949, Paredes Candía recoge durante su trabajo de campo sobre Todos Santos y lo publica como facsímil. Con respecto al mismo dice:

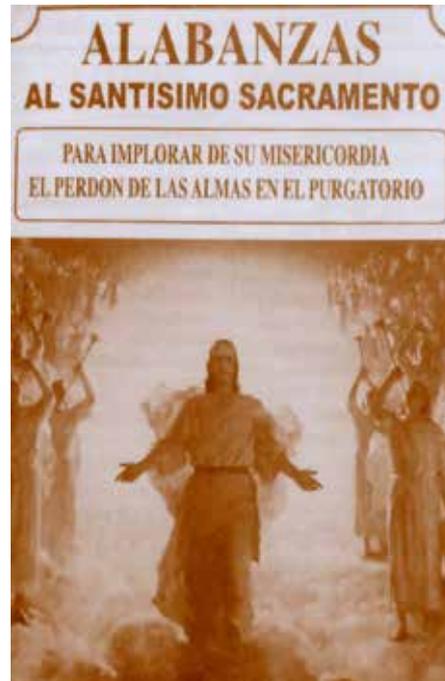
No todos los niños cantan leyendo de dicha publicación, la mayoría tienen escritos en sus cuadernillos, sucios y pequeños aquellos alabados que realmente pertenecen a la inspiración popular y que van camino a desaparecer, ya sea por el poco caso que se hace de ellos o por el desprecio con que se miran algunas costumbres nuestras (Paredes Candía [1949-1955] 1997: 48).



Cantor / Los cantores de la Santa Iglesia, impedidos de tasa [recuadro: Salve regina mater misericordiae vita(...)espes nostra salve a ti clamamos gimientes(...)] / doctrina.

Dibujo de Felipe Guaman Poma de Ayala. [1615] 1980.





Izquierda: Portada folleto Alabanzas al Santísimo Sacramento; década de 1940 (Paredes Candia 1949).
 Centro: Portada folleto Alabanzas al Santísimo Sacramento; ciudad de Cochabamba 2021. Derecha:
 Portada folleto Coros, Alabanzas, respuestas de Todos Santos; ciudad de Cochabamba. 2021.

En la actualidad, alabanzas al Santísimo Sacramento se difunden por medio de: 1. manuscritos en hojas sueltas (principalmente en las comunidades campesinas, con textos en quechua), 2. “cancioneros” impresos (vendidos los días previos a la festividad de Todos Santos y Difuntos) y 3. videos en la red internet.

Estos alabados están escritos para una técnica dialogada entre el solista y el coro, con versos cuya estructura rítmica es hispana. Tienen las siguientes características.

1) la cuarteta del Coro, se canta de manera repetitiva y siempre va después de la cuarteta del solista y con la siguiente letra:

Alabado santísimo (Coro)
 sacramento del altar
 y la Virgen concebida
 sin pecado original.

2) Las cuartetos del solista son las que varían y en las que se introducen elementos poéticos como idiomáticos (castellano, quechua, aymara) locales, siempre en octosílabos:

Del tronco nace la rama (Voz solista)
 de la rama nace la flor
 de la flor nació María
 De María el Redentor
 (Alabado: Coro)
 De la casa del infierno
 sale nuestra Majestad
 ardiendo cuerpo y alma
 como Padre Celestial.
 (Alabado: Coro), etc.

3) Coro y solista, cuando cantan juntos, introducen un tercer dispositivo: el rezo, que, musicológicamente pasa desapercibido. Se trata de una suerte de recitativo que es denominado canto “sin tono” por Paredes Candía ([1949-1955] 1997) y “remate” por Suarez (1953). Este dispositivo musical se da centralmente con el Padre Nuestro y el Ave María Purísima, ejecutados como antecedente o como finalización (“remate”) del canto/rezo alabado, estableciendo un mecanismo estructural estético dentro de este tipo de repertorio: la dualidad complementaria entre lo hablado (“sin tono”) y lo cantado (“con tono”). Esta característica, hace que este tipo de canto deba ser estudiado como una forma paralitúrgica musical propia.

Hay que destacar los mecanismos de reciprocidad social que se articulan entre la performance de los “coros” de alabado y la gente receptora del canto. En efecto, estos rezos/cantos son retribuidos con la “paga” en dulces y panes-*urphus* (con figuras de llamas, serpientes, sapos, lagartijas, sol, luna, escalera) realizados para el *mast´aku* en honor al difunto. Las figuras de estos panecillos remiten a elementos y animales que generan vínculos imaginarios tanto con la esfera cosmológica de *kay pacha* (“nuestro mundo”: escalera, gallo, etc.), con *hanaq pacha/alax pacha* (el “mundo gloria”: *urphu* de palomitas, llamitas, etc.) y *uqhu pacha/manqha pacha* (el “submundo” de los “diablos”³²: *urphu* de serpientes, sapitos, lagartijas, etc.). Concebido dentro de un gran mito de retorno a nuestro mundo de los difuntos/ancestro y de “todos los santos”, los ritos narran, a través de ofrendas complejas, las relaciones con las almas santas de los fallecidos “ese año” (*mosoq*) y los anteriores. En estos momentos, las casas se convierten en una suerte de “envoltorios” de lo sagrado, llenas de comidas, bebidas, objetos, sonidos, olores, colores, todos congregados alrededor de la figura tridimensional hecha de pan: la *t´antawawa*. La “visita” de la gente del pueblo, principalmente niños y gente pobre para cantar/rezar, es un momento de vínculo, además, con la memoria social y religiosa.



Foto: Camila Catellanos.

32 El “diablo” (*supay, saxra*) en los Andes no tiene vínculo con el “diablo” cristiano asociado al mal, al pecado y al infierno. Los diablos andinos son deidades asociadas a *manqha pacha*, esfera de la creación poética y musical (*sereno, sirinu, sirena*) (Sánchez Canedo 1988), al conocimiento ritual (*Illapa, rayo de abajo*), a la fecundidad (*Pachamama*), a la génesis agrícola pecuaria (Harris 1983). Para las comunidades indígenas y campesinas de los Andes, la festividad de Todos Santos inaugura ritualmente el periodo de lluvias (*paran timpu o jallu pacha*) (cf. supra). En este periodo, que dura hasta el Domingo de Tentación en Carnaval, los “diablos” se hallan en “nuestro mundo” (*kay pacha*) para ayudar a las comunidades en su proceso de reproducción agrícola y pecuaria.

En todo este complejo, la sonoridad es central. De ahí que en los siguientes acápite se muestran acercamientos puntuales que den cuenta de la posible existencia de elementos no paramétricos en los cantos/rezos religiosos de los niños/niñas.

La entonación melódica del canto/rezo alabado: un inicial acercamiento comparativo

Dentro de las comunidades andinas, el tocar instrumentos musicales es una cuestión masculina –aunque en algunos lugares las mujeres ejecutan membranófonos e incluso aerófonos como el erqe– y el tejer y el cantar es femenino –aunque los hombres también cantan y tejen. En el ámbito pueblerino campesino cholo-mestizo, esta diferenciación musical disminuye; no obstante, la presencia de mujeres es central, principalmente en los valles de Cochabamba donde es importante la presencia de cantantes “copleras”. Dentro del mundo urbano, más occidentalizado, estas diferenciaciones desaparecen, aunque, en ciertos ámbitos de sectores de migrantes rurales, la diferenciación entre la mujer cantante y el instrumentista sigue patrones de género (p. ej. en el mundo de la cumbia zapateado).

En este contexto musicológico descrito someramente, el objetivo de este acápite es el de, a partir de fuentes documentales y registros sonoros, realizar acercamientos comparativos al fenómeno entonativo del canto alabado en el que es importante la cuestión generacional. Para realizar este abordaje se usa:

1. El registro de campo *in situ* de un fragmento de canto de tres niñas campesinas en el cementerio de Tarata y su transcripción en notación occidental.
2. Un fragmento del canto alabado publicado el año 2010 en *Youtube* (Véase infra) y, realizado por un conjunto de personas de unos 70 años, en el pueblo de Tarata, de un canto aprendido en su niñez. Su transcripción aparece en la página 138. (Véase infra).
3. La partitura de un manuscrito histórico del siglo XVIII (Véase página 139, infra) y su grabación publicada en *Youtube* (Véase infra), de la que se usa un fragmento. De acuerdo a los cánones de la época, es posible que haya sido cantado por niños seises.

Para el abordaje se usa –sin ninguna pretensión de exhaustividad– el modelo de Análisis Melódico del Habla (AMH) planteado por Cantero y Font (2009) y desplegado de manera operativa a través de un Protocolo práctico por Ruiz (2010), que sirve de guía básica.

El AMH distingue tres tipos de funciones de la entonación: lingüística, prelingüística y paralingüística. La primera tiene una identidad fonológica: “La entonación lingüística es la interpretación fonológica de la melodía”; la segunda una función “integradora” de la entonación y, la tercera, se vincula a la función expresiva: estados de ánimo, etc. (Ruiz 2010: 50).

Este modelo se asienta en el concepto de jerarquía fónica: “cuando hablamos (o cantamos) lo hacemos de forma jerarquizada...agrupamos los sonidos en diferentes bloques” (Ibid.). La jerarquía se da en varios niveles: sílabas, palabras fónicas y grupos fónicos³³.

Sílaba. La vocal es su núcleo (con la distinción entre vocales y consonantes).

33 “Los tres constituyen bloques de sonido que se agrupan en torno a un acento. Los únicos elementos tonalmente significativos son las vocales, los segmentos que aparecen acústicamente marcados y destacados de la línea melódica” (Ruiz 2010: 50).

34 La normalización es una herramienta que permite eliminar variables que meten “ruido” en los datos (sexo, edad, género, etc.), debido a que relativiza los valores en base a un arbitrario valor numérico de base: 100.

Palabra fónica. Las vocales más perceptibles y/o relevantes que otras, son las vocales tónicas. Estas son siempre el núcleo de una palabra fónica; en torno a ella se agrupan otros elementos átonos, que se pronuncian de forma conjunta.

Grupo fónico. No se habla (ni se canta) con sucesiones de palabras. Un discurso, organiza series de palabras (fónicas), en torno a un núcleo; el acento sintagmático se materializa en una inflexión tonal (Ruíz 2010: 51).

La secuencia de análisis que se propone a continuación sigue los criterios de AMH en su fase acústica: 1. Se identifica las unidades melódicas del fragmento del canto alabado y su segmentación. 2. Con el apoyo de un sonograma, se recoge el valor medio o valor central de los segmentos tonales y se identifican las vocales tonales y atonales. 3. Se estandarizan los valores obtenidos mediante una sencilla regla de tres, asignando 100 al primer valor de la frase, y obteniéndose luego, valores estandarizados. El resultado de la estandarización es la expresión de la melodía del canto enunciado ³⁴. 4. Con estos datos se modelan los perfiles melódicos, usando un paquete Excel, cuyo fin es la comparación de valores exclusivamente melódicos; es decir, sin que entren a formar parte elementos extra musicales como el rango de edad (niñas, adultos), la profesionalidad o amateurismo, etc. (cf. Ob. cit.: 52, para un acercamiento, desde el análisis del habla). Dentro de la metodología de Cantero y Fonty (2009) y Ruiz (2010) la validación se realiza mediante una prueba perceptiva; en este trabajo no se lo toma en cuenta.

La enunciación o frase emblemática del canto grabado *in situ*, está compuesto por las siguientes palabras: “Alabado Sacramento de la vida sin pecado”. Este fragmento es cantado por tres niñas en lengua castellana, aunque su idioma madre es el quechua.

El cuadro inferior muestra la segmentación silábica de la frase, las palabras fónicas y la identificación de las vocales tónicas y sus valores en Hz. El mismo recoge la curva estándar con los valores normalizados en Hz, sobre 100.

Enunciado	Ala	Ba	Do	o*	Sa	cra	Men	To	o*
Hercios	223	596	1012	902	247	503	724	1008	713
Curva estándar	100	256	454	404	111	226	325	452	320

Enunciado	De	La	Vi	Da	a*	Sin	Pe	Ca	Do	o*
Hercios	413	692	705	1020	903	297	493	700	998	789
Curva estándar	185	310	316	457	405	133	221	314	448	354

El registro de la entonación de las sílabas de las palabras, evidencia que el acento sintagmático en el canto, que materializa la inflexión tonal de las frases, se genera no por la vocal tónica de la palabra en castellano sino por la rítmica del cantar que deriva siempre en la prolongación de la vocal. Esto da lugar a la existencia, dentro del discurrir melódico sintagmático, de una vocal tónica por duplicación o prolongación, en cada caso.



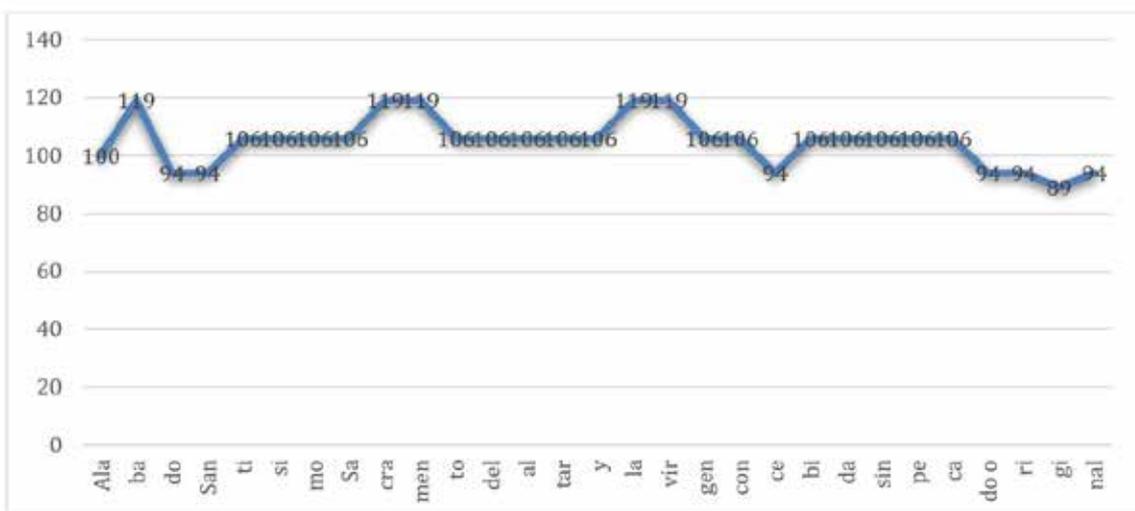
Es posible que este tipo de tratamiento que se hace de la vocal tónica tenga que ver con la entonación lingüística o de identidad fonológica y pro venga del quechua, la lengua de las interpretantes.

El segundo canto de alabado, es un registro realizado en un domicilio en Tarata, con gente adulta. Su representación visual en notación occidental es la siguiente —se incluye la notación visual alfabética del fragmento de canto a ser comparado:

La segmentación silábica de las palabras de la transcripción, desde el momento del canto con la palabra “alabado” que se observa en el cuadro, posee los detalles ³⁵ que incluyen las sílabas tónicas y las vocales tónicas. Al igual que el anterior caso, el registro de las sílabas en Hz ha sido normalizado sobre la base = 100.

Enunciado	Ala	Ba	Do	San	Ti	Si	Mo	Sa	Cra	Men	To	del	Al	Tar
Herzios	494	587	466	466	523	523	523	523	587	622	523	523	523	587
Curva estándar	100	119	94	94	106	106	106	106	119	126	106	106	106	119

Enunciado	Y	La	Vir	Gen	Con	Ce	Bi	da	Sin	Pe	Ca	Doo	Ri	Gi	Nal
Herzios	587	587	587	523	523	466	523	523	523	523	523	466	466	440	466
Curva estándar	119	119	119	106	106	94	106	106	106	106	106	94	94	89	94



Como se observa, la entonación lingüística es consonante con el conocimiento del castellano que la gente que canta tiene y, también, porque se trata de una pieza de repertorio religioso de tradición franciscana local, cuyos miembros provienen de una tradición latina europea.

El tercer canto proviene de un manuscrito del siglo XVIII hallado en México con notación modernizada bajo notación occidental y cuya versión cantada se halla en Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=gYQrOIamXQ&t=102s>)

ALABADO SEA EL SANTÍSIMO

T: Tradicional - M: S. XVIII

Tratándose de una composición musical, la segmentación silábica de las palabras, coincide con la barra de compás y, por tanto, la vocal tónica guarda una correspondencia con el lugar de uso del acento de la sílaba. Esta misma correspondencia se da con la frase, que coincide con la coma (,) de la escritura alfabética. Al igual que el anterior caso, el registro de las sílabas en Hz ha sido normalizada sobre 100.

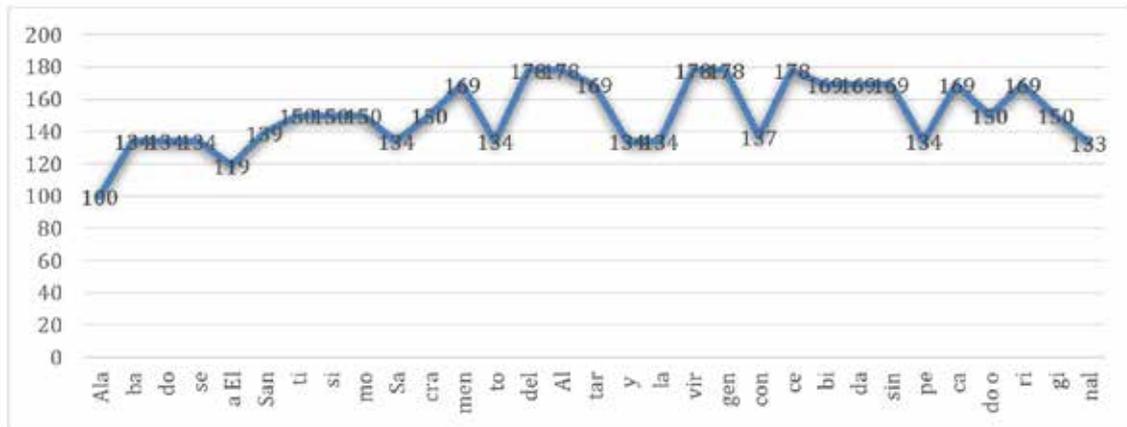
Enunciado	Ala	Ba	Do	Se	Ael	San	Ti	Si	Mo
Herzios	293	392	392	392	349	392	440	440	440
Curva estándar	100	134	134	134	119	134	150	150	150

Enunciado	Sa	Cra	Men	To	Del	Al	Tar	Y	La	Vir	gen	Con	Ce	Bi	da
Herzios	392	440	494	392	523	523	494	392	392	523	523	400	523	494	494
Curva estándar	134	150	169	134	178	178	169	134	134	178	178	137	178	169	169

Enunciado	Sin	Pe	Ca	do o	Ri	Gi	Nal
Herzios	494	392	494	440	494	440	391,99
	169	134	169	150	169	150	133

35 Con el fin de facilitar el análisis de manera similar al anterior caso, se han sacado los decimales. P. ej., el registro original de la voz "Ala" es 493,88 Hz y ha sido normalizado como 494.

Su graficación muestra su despliegue dentro de los cánones de una obra musical religiosa occidental. Por otro lado, existe una coincidencia, al igual que con el ejemplo anterior, entre la vocal tónica y la palabra fónica. Se trata, sin duda, de un elemento idiomático.



Dentro de un marco comparativo a partir del modelo de Análisis Melódico del Habla (AMH) adaptado a los tres cantos donde la entonación lingüística (fonológica de la melodía) y asumiendo la propuesta metodológica asentada en la “jerarquía fónica” usada en los tres cantos, se nota que la expresión de las entonaciones de la melodía del enunciado tiene variaciones importantes en el primer canto con respecto del segundo y del tercero. Estas variaciones centradas en el acento, importantes para la identidad fonológica de la entonación, estructuralmente no son significativas entre el segundo y el tercer canto a pesar de que ambos pertenecen a lugares distintos y alejados: uno registrado en Bolivia y el otro en México. Esto se debe a dos factores: ambas se asientan en una entonación lingüística del castellano, y ambas tienen una acentuación centralmente musical; es decir, que la musicalidad en términos de ritmo y compas, determinan también la “rítmica” del acento del canto silábico y el uso de las sílabas y vocales tónicas en la melodía. En el caso del primer canto, la entonación melódica está determinada por la entonación lingüística de la lengua quechua.

Concretizando en términos alfabéticos, la transcripción del canto alabado del siglo XVIII posee una estructura versificada que corresponde a la fórmula religiosa original:

Alabado sea el Santísimo
 Sacramento del Altar
 Y la Virgen concebida
 Sin pecado original

El verso interpretado en el pueblo Tarata, es coherente con el sentido de grupo tónico (todo el verso), a pesar de la eliminación del “sea el” de la versión original:

Alabado Santísimo
 Sacramento del altar
 Y la Virgen concebida
 Sin pecado original

36 Se recalca que todo proceso de transcripción tiene componentes subjetivos y fisiológicos en la escucha.

La interpretación realizada por las tres niñas campesinas quechua, reduce la fórmula del grupo tónico a su parte básica -con un cambio total de sentido

en el texto a partir de la prolongación lingüística de ciertas palabras-:

Alabadoo sacramentoo
de la vidaa
sin pecaadoo

Esta identidad fonológica de acentuación por duplicación vocal se aprecia también en cantos alabado de otras zonas de Cochabamba, en los que la vocal tónica del canto, realizado como recitativo, no corresponde a la que debiera ser en castellano:

Al a bado/Sant i simo/Sacr a mento/d e l Altar/y l a Virgen/conc e bida/sin p e cado/or ii ginal

En este caso, la entonación melódica debe ser entendida no como “deformación” de la fórmula original (elemento paramétrico) sino como una particularidad entonativa idiomática (elemento no paramétrico) que similariza, pero que en otros casos particulariza la forma en la que se usa culturalmente las vocales tónicas en un mismo canto y que funciona como marca distintiva propia. En todo caso, los tres cantos poseen la “marca” paramétrica generada por la iglesia.

Acercamiento paradigmático a un fragmento del canto/rezo alabado grabado in situ (grabación 000101)

Centrado en la transcripción bajo notación occidental (*etic*) de un fragmento de canto alabado interpretado por tres niñas en el cementerio, este apartado tiene como objetivo, a partir de elementos tomados del método paradigmático (Ruwet 1972), de acercarse a aspectos estructurales del mismo y que eventualmente sugieran rasgos que hacen al pensamiento “andino” que pudieran quedar expresados en la formulación musical y cantada. Al ser la transcripción una herramienta descriptiva y una transustanciación de un evento sonoro, la segmentación estructural es posible que arroje pistas iniciales.

La representación visual del canto alabado 000101 ejecutado por las niñas en el cementerio de Tarata es la siguiente³⁶.

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff is labeled 'Min. 1:23 (Canto en quechua)' and 'Alabado sacramento en la vida'. It contains a melodic line with a series of eighth notes and quarter notes. The second staff is labeled 'Min. 2:09' and 'De profundo'. It starts with a measure of eighth notes labeled 'sin pecado', followed by a double bar line, then a series of quarter notes labeled 'De profundo', and ends with a double bar line.

Una primera segmentación evidencia que el canto se compone de dos “temas” como todos los alabados: una parte solista, que es realizada en quechua (que se transcribe musicalmente pero no la parte del canto silábico) y, una parte del “coro”, que corresponde al enunciado melódico “Alabado sacramento en la vida sin pecado”.

La reescritura estructural de este fragmento muestra que está compuesta de dos partes sintagmáticas: A y B; la parte de la solista (en quechua) y el coro (en castellano). Su visualización paradigmática es la siguiente y se compone de tres bloques (a + a), (b + b') y (c + c' + c''):

The diagram illustrates the structural analysis of a musical fragment. It is divided into two main parts, A and B, each with its own structural components.

Part A: This part is labeled 'A' and consists of four musical staves. The first two staves are labeled 'a' and represent a soloist's part in Quechua. The third and fourth staves are labeled 'b' and 'b'' and represent a choir's part in Spanish. The lyrics for the choir part are "Alabado sacramento en la vida sin pecado".

Part B: This part is labeled 'B' and consists of three musical staves. The first staff is labeled 'c' and is titled "De profundo". The second and third staves are labeled 'c'' and 'c''' and represent a choir's part in Spanish.

The overall structure is summarized as A = a + a + b + b' and B = c + c' + c''.

La parte A = a + a + b + b' y la parte B = c + c' + c''. En la parte A, el segmento a, tiene un carácter de repetición rítmica y melódica, en una estructura de similitud. El segmento b, tiene un nuevo motivo rítmico y una melodía ascendente (de Do a Fa), por intervalos de Segunda.

En b, una sección de este motivo (Re, Mi, Fa) aparece como anticipación para b', que concluye con un silencio. El segmento b' ("sin pecado") es equivalente a b en su enunciación melódica: . Un acercamiento más detallado, muestra que b' es, en realidad, el final del canto de la fórmula enunciada. Tanto los segmentos a + a y b y b' son una unidad.

La parte B, está segmentada en c, c' y c''. Muestra elementos melódicos y rítmicos de equivalencia, similitud y diferenciación. En "c" (minuto 2:09 de la grabación), se aprecia el cambio rítmico con la introducción de una negra con puntillo y corchea, con la duración de los dos primeros tiempos del compás. Queda como estructuralmente significativa la nota Mi sobre la cual se sostiene toda esta formulación.

Es evidente que c' tiene similitudes rítmicas con la cuarta figura de c (corchea seguida de dos semicorcheas); esta aparece tal cual en c' en el 3er tiempo y, en el segundo tiempo del compás, pero, esta vez invertido (dos semicorcheas seguidas de una corchea). Importa un paréntesis: estructuralmente, esta segunda figura rítmica aparece ya en b y b' y, de hecho, constituye la pulsión rítmica característica del alabado. En todo caso, los motivos rítmicos se mantienen sin excepción sobre un mismo patrón.

Finalmente, c'' constituye el cierre de B y el cierre final de todo el canto de la grabación (A+B). En c'', se observa una nota corchea (Mi) sola, seguida de silencios, equivalente de c y c'.

Este canto posee una estructura dual (A - B) –significativo dentro del pensamiento andino (Platt 1976; Harris y Bouysse-Cassagne 1988)–, asentado en pares de oposición dual. Un planteamiento inicial, puede establecerse entre las segmentaciones de las partes: simetría (a, a, b, b') y asimetría (c, c', c''). Otra, entre la parte A, cuya modulación es melódica y generada a través de saltos de 3ra, y la parte B, cuya modulación es recitativa asentada en la nota Mi. Un esquema de la representación paradigmática de las partes A y B y sus segmentaciones es ilustrativa.

A	B
a	
a	
b	
b'	
	c
	c'
	c''

Esquematisando algunos pares de oposición/complementariedad y paralelismo en esta pieza, puede señalarse:

A	B
Melódico	Rítmico
Simétrico	Asimétrico
Similitud	Equivalencia

Eventualmente también podrían existir otros elementos asociados a un pensamiento dual: el uso idiomático, presente en la alternancia en el canto, entre el quechua y el castellano —que poseen rítmicas y entonaciones melódicas lingüísticas propias de cada una—; entre lo “propio” y lo “apropiado”, expresado en la versión completa.

Todas estas sugerencias estructurales —son solo eso—, parecen dar cuenta de universales narrativos musicales “inscritos” culturalmente para generar marcas auditivas/sonoras propias (rítmicas, de pulsión, de entonación idiomática, etc.).

- La banda

Acercamiento histórico

No existe certeza del momento en el que se establecen los vínculos entre la acústica de la banda de metal y la identificación de la gente de Tarata con ella. Mercedes Anaya de Urquidí, refiere que entre 1864 y 1871, el presidente tarateño Mariano Melgarejo —devoto de la virgen del Patrocinio (20 de noviembre)—, llegaba cada año acompañado de la banda del ejército para dar solemnidad a su fiesta (Urquidí de Anaya 1969). Para el siglo XX se tiene referencia documental de una pequeña banda civil en Tarata a partir de un contrato suscrito en 1904 entre un hacendado y “seis operarios, un bombista y un redoblista, o sea 8 músicos en suma”, para tocar en la fiesta de la Asunta (15 de agosto) en la población de Isata (prov. Esteban Arze). Es factible que, para entonces, operarios jubilados o retirados de las bandas militares hayan retornado a sus pueblos y formado sus propias bandas civiles.

En Tarata, se atribuye a Nicasio Gutiérrez (Villa Rivero 14-XII-1876; Tarata 11-IV-1952) la organización de una primera “Escuela de Banda” en 1908. Carlos Iriarte Fiorilo describe su presencia:

A él acudían todos los niños tarateños, hijos de familias muy pobres... Muchachitos de 7 a 12 años que jamás tuvieron entre sus ascendientes la más mínima referencia de afición musical. Hijos de campesinos, de regatonas, matarifes, tejedores, etc. iban a la escuela de banda de Nicasio Gutiérrez y aprendían a tocar, llevando primero el ritmo con el bombo y el tambor, para pasar luego al cornetín, el clarinete, o el trombón ().

Pronto organiza con sus alumnos una banda que acompaña los oficios religiosos del pueblo, ofrece “recitales” en retretas semanales en la plaza principal y acude contratado a fiestas particulares para amenizar matrimonios, *misa-chicu*, bautizos y cumpleaños. Con su presencia, el paisaje sonoro del pueblo cambia con las melodías de fragmentos de ópera, operetas, zarzuelas, fantasías, valsos, chotis, shimmis, fox trot, tangos y “aires nacionales” (cuecas, boleros de caballerías, pasacalles, huayños, “tristes” y bailecitos). En poco tiempo, la labor educativa de la Escuela tiene frutos. Uno de sus alumnos, Jacinto Borda, crea a principios de la década de 1930 una segunda Escuela de banda. Con sus alumnos, organiza una propia banda que pasa a amenizar también la vida pública del pueblo y de las comunidades del Valle Alto. Debido a la creciente demanda por estas agrupaciones, otro músico tarateño, Pedro Toranzo, organiza una tercera Escuela con su banda anexa, donde los niños aprenden a ejecutar instrumentos musicales (clarinete, tambor, trombón, cornetín), solfeo y nociones de armonía que les permite realizar “arreglos” instrumentales.

37 Bajo la modalidad de internado, rápidamente acoge hasta 500 estudiantes a cuyo egreso pasan a ser profesores de la materia de música en todas las escuelas del país.



Nicasio Gutierrez.

Con la Revolución de 1952 se quiebra la base económica, social y cultural del sistema de hacienda que sustenta la vida en Tarata. La crisis afecta todos los niveles del sistema de vida de sus habitantes y se ahonda con el ataque de campesinos de Ucureña al pueblo, promoviendo su abandono. Con crecientes niveles de despooblación en los siguientes años, las Escuelas de banda se cierran y sus músicos migran hacia las ciudades de Cochabamba y de La Paz, donde consiguen rápidamente trabajo como profesores, instrumentistas en orquestas bailables u operarios en las bandas del ejército boliviano. Los pocos músicos que deciden quedarse, organizan bandas con pocos operarios con las que cubren las demandas asociadas a las festividades vinculadas al calendario agrícola-religioso campesino.

A pesar de esos avatares, la tradición musical de Tarata se mantiene. Su

historicidad hace que, en 1967, a partir de gestiones de destacados músicos y compositores tarateños con el entonces presidente René Barrientos Ortuño (nacido en Tarata), logran la apertura de una Normal Superior de Música, bajo la dirección del músico tarateño José Ferrufino³⁷. Aunque con poco impacto en la vida musical de Tarata y en la formación de bandas locales, la calidad sonora de las existentes aumenta debido a que sus operarios pasan a estudiar en la Normal. Clausurada en los primeros años de la década de 1990, en 2002 reabre sus aulas como una nueva institución musical: el Instituto Técnico de Enseñanza Musical "Gral. René Barrientos Ortuño", ofreciendo la carrera de Música con mención en Educación Musical a nivel Técnico Superior, con tres áreas principales: instrumentos electrónicos, de banda y folklore (<https://www.bolivia.com/noticias/autonoticias/Detalle-Noticia10707.asp>).

Con los cambios políticos de los siguientes años, el Instituto se cierra. En 2017 se reinaugura nuevamente como Escuela Superior de Formación de Maestros "Simón Rodríguez" dirigida a profesores de magisterio (<https://www.paginasiete.bo/sociedad/2017/7/18/morales-entrega-escuela-musica-tarata-144995.html>).

A pesar de todos estos vaivenes y cambios, la sonoridad de la banda se mantiene como central dentro del paisaje sonoro de Tarata. En la actualidad (2021) son importantes las siguientes bandas civiles: Sonorama, Santa Cecilia, Chicos Malos, cuyos repertorios siguen un patrón entre la música tradicional local, la popular nacional y la internacional de moda. También la religiosa.

Rastreando rasgos significativos en el repertorio actual

En este acápite se intenta pensar, a partir de diversas representaciones visuales de lo sonoro, la existencia de posibles vínculos significativos culturales que permitan, eventualmente, asociar la sonoridad y los repertorios de las bandas como marcas que generan identificación en la gente local.

De todo el material registrado, se ha elegido tres piezas musicales ejecutadas en el cementerio, por su presencia repetitiva. Estas son:

- *A los Bosques*. Huayño. Autor: Alberto Ruíz Lavandenz. Ejecutada frente a los nichos a pedido de la familia doliente. Pieza que "le gustaba al difunto". Elegida aleatoriamente de una gran cantidad de piezas ejecutadas.

- *The Sound of Silence*. Pop Folk. c. 1963. Autores: Paul Simón y Arthur Garfunkel. Incorporada dentro del repertorio de música litúrgica



Jaime Ferrufino

en la iglesia local y ejecutada de manera sistemática durante toda la fiesta, como pieza religiosa.

- *Tarata tierra mía*. Cueca. Autor: Jaime Ferrufino Toranzos. c. 1960. Pedida por la mayoría de los asistentes al cementerio.

Los abordajes analíticos están orientados por perspectivas *etic*, sin desatender lo *emic* (vinculado al “pensamiento andino”) que es central en las propuestas de interpretación de posibles marcas. Entre las herramientas *etic* usadas, se halla, en primer lugar, la transcripción -de piezas grabadas *in situ* - con notación occidental³⁸. En base a esta, se realiza el abordaje de “estilo” desde la propuesta de La Rue (1989). Según este autor, “el estilo de una pieza, entendido desde el punto de vista exclusivamente musical, puede definirse como la elección de unos elementos sobre otros por parte del compositor, procedimientos específicos que le son propios en el desarrollo de un movimiento y de una configuración formal” (1989: XII). Este autor propone estudiar el estilo de una pieza a partir de cinco elementos constitutivos de la música: sonido, armonía, melodía, ritmo, crecimiento (SAMeRC). En los análisis de este trabajo, se intenta una adecuación que, partiendo de las piezas musicales, pueda extrapolarse hacia la posibilidad de un estilo socio cultural de la música. Por tal motivo, los elementos constitutivos del análisis son extrapolados para ver si es posible ubicar dispositivos inherentes a la “música andina”. En segundo lugar, se usa, aunque de manera un tanto

³⁸ Se hace notar que, en el caso de *The Sound of Silence*, se usa también la partitura de la pieza original.

secundaria, el acercamiento paradigmático de Ruwet (1972) que, según Valle de Lope, “(e)s un método analítico que permite segmentar la música mediante unos pasos exhaustivos en unidades mínimas en función del parámetro de la repetición, para así poder categorizarlas de manera jerarquizada (es decir, realizar taxonomías). Esto permite ir del mensaje al código (sin presunciones a priori) y otorga fundamentos epistemológicos sólidos” (2015: 15).

Ambos acercamientos a los repertorios, son sistematizaciones reflexivas cuyo fin es el de proponer potenciales sentidos hermenéuticos mayores que es donde adquieren significación las sonoridades y el paisaje sonoro de este día.

A los Bosques

Huayño *hit parade* de la década de los años 60 del siglo XX. La transcripción del registro en versión banda es la siguiente:

Representación visual sintagmática de *A los bosques*

La segmentación a partir de unidades idénticas, análogas o transformadas según el método de Ruwet muestra que tiene 5 tipos de unidades (segmentos), nombradas con una letra minúscula del abecedario (a - b - c - d - e) y que detallan elementos de equivalencia repetitiva caracterizada por pequeñas variaciones ya sea melódicas o rítmicas (a` - b` - c` - c'' - d' - d'' - e`). En el caso de las unidades c y d tiene dos transformaciones más: c'' y d'' diferenciadas en el ingreso, el cual da en el segundo tiempo, poniendo de relieve las relaciones estructurales entre segmentos.

La segmentación delinea las estrategias interpretativas *emic* de los ejecutantes, donde el juego en la pulsación rítmica es un elemento fundamental para su estructuración estética. Las células se encuentran agrupadas en dos segmentos melódicos: A y B, donde el segmento A agrupa las células a - b - c - d, mientras que el segmento B comprende la célula restante y variaciones.

La reescritura permite, leyendo el esquema de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, percibir el conjunto de relaciones paradigmáticas segmentadas de todo el texto musical.

Cabe aclarar que este análisis se realiza en base a la parte melódica de la pieza, sin tomar en cuenta la parte vocal de huayño. En la versión cantada (la original), la parte vocal de ambas repeticiones (A - B - B') es la misma y, el segmento A', es instrumental.

The image displays a musical score with four main segments labeled A, B, B', and A'. Each segment is further divided into sub-segments labeled with letters and primes. Segment A consists of sub-segments a, b, c, and d. Segment B consists of sub-segment e. Segment B' consists of sub-segment e'. Segment A' consists of sub-segments a', b', c'', and d''. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The rhythm is a mix of eighth and sixteenth notes.

Esta segmentación muestra la existencia de una macro estructura: A - B - B' - A' - A - B - B'. Como se observa, existe una duplicación simétrica de los segmentos melódicos, con una estructura A' que actúa como una suerte de "puente" entre partes; dos partes que se "reflejan" de manera espejual.

Sintetizando estas relaciones estructurales según el método paradigmático, el huayño puede ser presentado de la siguiente manera.

A	a, b	c, d		A'	A	a, b	c, d	
B			e, e'		B			e, e'
B'		e'', d''			B'		e'', d''	
		e', e						e', e
		e', d'				e', d'		

El acercamiento estilístico siguiendo a La Rue, permite descomponer la obra en elementos que son musicalmente significativos y tendrían sentido para la gente del lugar en la recepción del mensaje estilístico del compositor. Por tal motivo, es posible que la interpretación conlleve marcas musicales (códigos rítmicos, melódicos, armónicos, de movimiento) reconocidas y conocidas como propias por la audiencia e, imaginariamente por el difunto/ancestro³⁹.

Para el análisis de estilo se enfoca desde otro punto de vista, centrado en elementos particularizados de la música (melodía, armonía, ritmo y crecimiento). A partir de la transcripción se realiza una división de las células que la compone: (a - b - c - d - f - g) y (a' - b' - c' - d' - f' - g'), tal como se muestra en la representación visual siguiente, que como se señaló, están orientadas por La Rue:

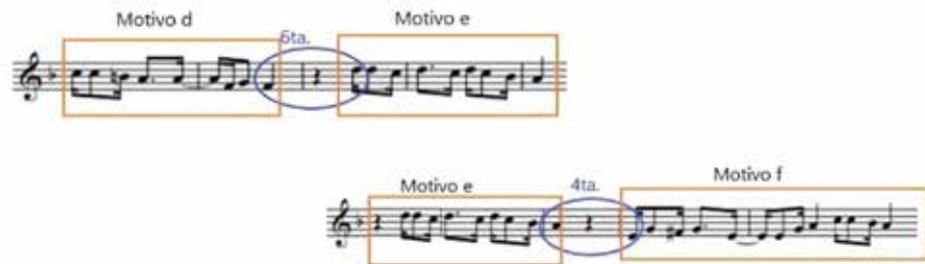
A LOS BOSQUES

³⁹ Esta orientación sonora interpretativa, dirigida al difunto “a quién le gustaba en vida esa pieza” junto a su audición por los miembros de la familia, pone en evidencia de cómo, en ese tiempo-espacio, con-viven muertos y vivos.

Descomponiendo en sus distintas dimensiones, se particulariza el análisis.

- Melodía

Según LaRue: “(l)os intervalos y los diseños motivicos vienen a ser las palabras y las frases de la melodía” (1989: 63). En el huayño *A los bosques*, la línea melódica está construida mediante sucesión de sonidos por intervalos de tonos, semitonos y terceras, presentando saltos de cuartas, quintas o sextas en los cambios de motivos melódicos, los cuales están contruidos a partir de “células”, tal como se aprecia en el ejemplo siguiente:



El salto del intervalo de 6ta menor de Fa a Re es peculiar y parece asociarse a sensación melódica de euforia en el lamento por la pérdida del ser querido/ancestro, mientras que el intervalo descendiente de 4ta justa da inicio a la frase de cierre y a la conclusión melódica final.

- Ritmo

LaRue señala que el Ritmo es el elemento constitutivo más fácil de identificar porque es lo primero que se percibe en una obra (1989). Es el “motor” del movimiento melódico y actúa, además como “tema”, siendo fácilmente memorizable. Ayuda a unificar la pieza; refuerza la melodía y es muy importante para la Forma.

A los bosques se caracteriza por un compás binario (2/4) –pulsión rítmica andina del huayño– en toda la duración de la pieza. Sobre esta base, se despliegan combinaciones rítmicas en cada célula melódica, conformada por: semicorchea-corchea-semicorchea –círculo en rojo–, cuyas combinaciones se anclan al inicio de cada célula rítmica.

El ritmo básico es empleado dentro de la misma célula, acompañado de un saltillo –enmarcado en verde–, y funciona como patrón rítmico. Para la combinación de ritmos, se usa el saltillo, dos semicorcheas y una corchea. También, cada célula rítmica termina con una negra que, en la mayoría de los casos, emplea otra armonía comparada con el resto de la célula.



Todas las sub combinaciones emplean ritmos ya utilizados anteriormente, generando paralelismos y homologías rítmicas; también renovaciones.

- Armonía

El análisis armónico, se centra en dos funciones musicales: 1. el “color”, asociado a “tonalidades”, generado por el uso de acordes mayores y menores o el empleo de cuartas y quintas combinadas con triadas en la forma vertical y, 2. la “tensión”, dada por la resolución de ciertas disonancias que presenta, o del retorno de acordes a la fundamental (LaRue, 1989: 31).

El “color” tonal o tonalidad de *A los bosques*, es Re menor. No presenta ninguna modulación y emplea 5 acordes: I – III – V – VII – VI. El despliegue de la obra se genera en este orden lo que hace que la pieza tenga una “coloración” sonora característica que se evidencia en la interpretación. Esta sonoridad armónica, es posible por el uso de la escala de Re Menor natural y no la armónica (la más común). Tomando en cuenta la escala menor natural, se observa que el uso del Tercer grado mayor crea la sensación de una modulación pasajera a la tonalidad mayor (Fa M). Desde una perspectiva *emic*, el uso de este recurso es significativo debido a que los compositores de tradición musical occidental prefieren no utilizar el Tercer grado en una tonalidad menor, debido a que, al utilizar la escala menor armónica, el Tercer grado se vuelve aumentada en lugar de mayor. Esto no ocurre en *A los bosques*, debido al uso de la escala menor natural.

Otro acorde significativo y poco usado en una tonalidad menor es el Séptimo grado mayor. Su uso se da sólo cuando la escala es natural. Este séptimo grado mayor (Do Mayor) podría considerarse como la dominante (dominante secundaria) del Tercer grado mayor (Fa Mayor). Esta relación de grados podría ser más interesante y más probable, tomando en cuenta el pensamiento musical occidental; es decir, en lugar de: VII - III. Siguiendo una perspectiva *etic* y puntualizando las dominantes secundarias, se puede observar que el Sexto grado mayor (Sib Mayor) que utiliza, está presidido por el Tercer grado mayor (Fa Mayor), que llegaría a ser la dominante secundaria del Sexto grado (Sib Mayor).

Estos acercamientos muestran que la progresión que sigue la estrategia armónica de la pieza siempre es la misma, además de emplear bastante el V - I. Estos dos grados son también usados para realizar las cuatro cadencias auténticas al finalizar cada sección de la obra, como se observa en la siguiente tabla:

Secciones	A				B				B'				A'							
Armonía	I	III	VII	III	VI	III	VI	III	III	VII	III	VI	VI	III	VI	III	VI	III	V'	I
Células	a	b	c	d	e	e'	f	g	e	e	f	g	a'	b'	c'	d'				

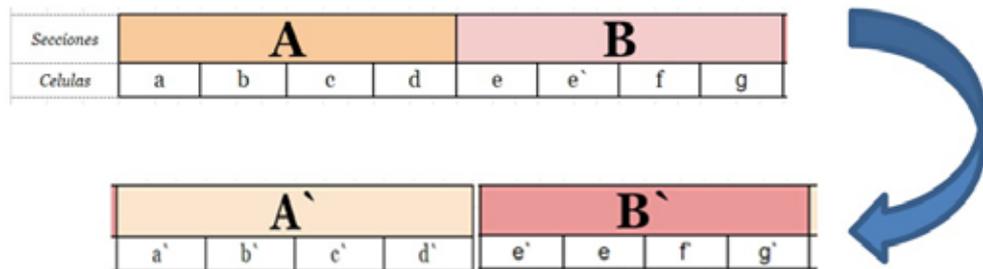
Articulando el análisis estilístico con el acercamiento paradigmático, una nueva representación visual de la melodía subdividida en “células”, muestra que se encuentra “desfasada” con la armonía. El desfase de la armonía con la melodía se da porque la última figura de la célula no es consonante con la armonía de la célula actual, pero sí con la siguiente armonía.

- Crecimiento

La construcción general de la obra se halla señalada con las letras mayúsculas A -B - B' - A', conformadas por grupos de células ([a + b + c + d] + [e + e', etc....]), en una ordenación de línea sintagmática.

Secciones	A				B				B'				A'			
Celulas	a	b	c	d	e	e'	f	g	e'	e	f'	g'	a'	b'	c'	d'

Esta ordenación por agrupación de células, proviene de la ampliación del concepto de Forma y que da la idea de algo concluido y reconocible. Comprensión distinta propone LaRue, para quién “la forma musical es la memoria del movimiento...” y “(l)a música es esencialmente movimiento; nunca se encuentra en un estado de absoluto reposo” (Ob.cit.: 1 y 88). En el caso de *A los bosques*, esta memoria de movimiento no es una secuenciación lineal que se prolonga en el tiempo, sino que se produce a partir de un desdoblamiento, duplicación o paralelismo espejual: es decir, a partir de su dualización asimétrica.



Su presentación estructural es aclaratoria:

A a + b + c + d	B e + e' + f + g
A' a' + b' + c' + d'	B' e' + e + f' + g'

De todo este conjunto, es posible señalar que el estilo del huayño *A los bosques* se despliega gramaticalmente a través de toda la pieza (eje sintagmático “y”) dentro de una Forma ABBA y que se estructura paradigmática (eje “x”) y no-paramétrica, se da a partir de una simetría asimétrica espejual AB/B'A'. Ambos factores son, al parecer, elementos creativos *emic* que materializan marcas auditivas reconocibles por la gente a través de la escucha. Estos elementos se explicitan, además, a través de la repetición de un patrón rítmico a lo largo de toda la pieza y a segmentos análogos de similitud, de repetición, de equivalencias, paralelismos y de simetrías/asimetrías. En su unidad, dan forma al estilo de este huayño.

La armonía juega un papel importante en esta estructuración, apreciable tanto a nivel de los bloques paradigmáticos y de la sintaxis narrativa sintagmática. Esta interrelación entre la armonía y la melodía son, al parecer, importantes en el huayño.

The sound of silence

La salida al mercado de esta pieza folk rock, con grandes *ratings* de popularidad (1963), coincide con la realización del Concilio II del Vaticano, momento en el cual la iglesia “autoriza” la introducción de música popular-folklórica y la “lengua vulgar” al oficio religioso. También con la emergencia de un movimiento de jóvenes que promueve grandes cambios en el mundo: el *hippismo*. En este contexto, como señala Díman Menéndez (2021), “*The sound of silence* no es solo una melodía que se ha popularizado desde su creación sino que ha sido empleada como un signo sonoro y representación de ideales que nacen

en la década de los años 60, relacionada con los cambios musicales y culturales” (<https://indiehoj.com/indieayer/simon-garfunkel-como-the-sound-of-silence-simbolizo-el-nacimiento-del-hombre-occidental-moderno/>). De hecho, se convierte en el signo sonoro de “una nueva consciencia en el hombre occidental cuyos paradigmas culturales y sociales (como el ambientalismo, el feminismo, los derechos civiles, y la alienación) siguen resonando en el presente” (Ibid.).

Todo este entorno de cambios influye para que la iglesia adopte esta pieza como parte del repertorio para-litúrgico en las celebraciones católicas en América, modificando la letra original por un nuevo texto-rezo: El Padre Nuestro (cf. infra). En Tarata es adoptada dentro del Oficio divino cantado. Remite, por lo tanto, a Dios/ancestro eterno y creador, dentro de la concepción católica.

La versión en banda ejecutada en el cementerio de Tarata, pone en evidencia que es parte del paisaje sonoro religioso local. Este hecho plantea que debe ser abordada de manera comparativa con la versión original de Simon & Garfunkel. Un acercamiento analítico de este tipo podría eventualmente arrojar pistas que modelan la apropiación de melodías extranjeras en sonoridades reconocidas como “locales” y, los sistemas de sentido que despliegan.

La partitura de la melodía de la versión original es la siguiente.



La representación visual (transcripción) en notación occidental de la ejecución en la versión ejecutada por la banda, es la que sigue:



Un acercamiento comparativo entre ambas versiones muestra que la parte “a” no presenta variación significativa. Eso no ocurre en la parte “b” (señalada con las líneas punteadas), que evidencia poca similitud estructural-rítmica entre ambas. La manera de reconocer la parte b en la banda es a través del perfil melódico: un salto de Sexta. Tampoco existe similitud melódica y rítmica en la parte c, ya que no existe este segmento en la versión de la banda. Una equivalencia significativa entre ambas versiones, se halla en la parte melódica.

A partir de su reescritura paradigmática, ambas versiones son estructuralmente semejantes. La versión original, en base a la segmentación de la línea



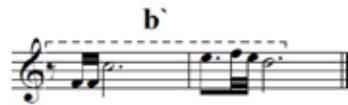
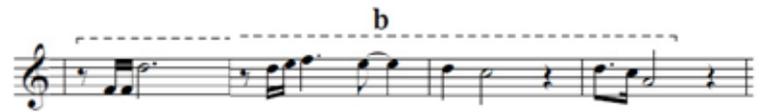
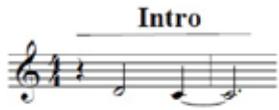
Banda que tocando “The Sound of Silence”. Foto: Ana Peredo P.

melódica sintagmática, tiene una estructura compuesta por un solo tema A
 = a + a' + a'' + a''' + b + b' + c.

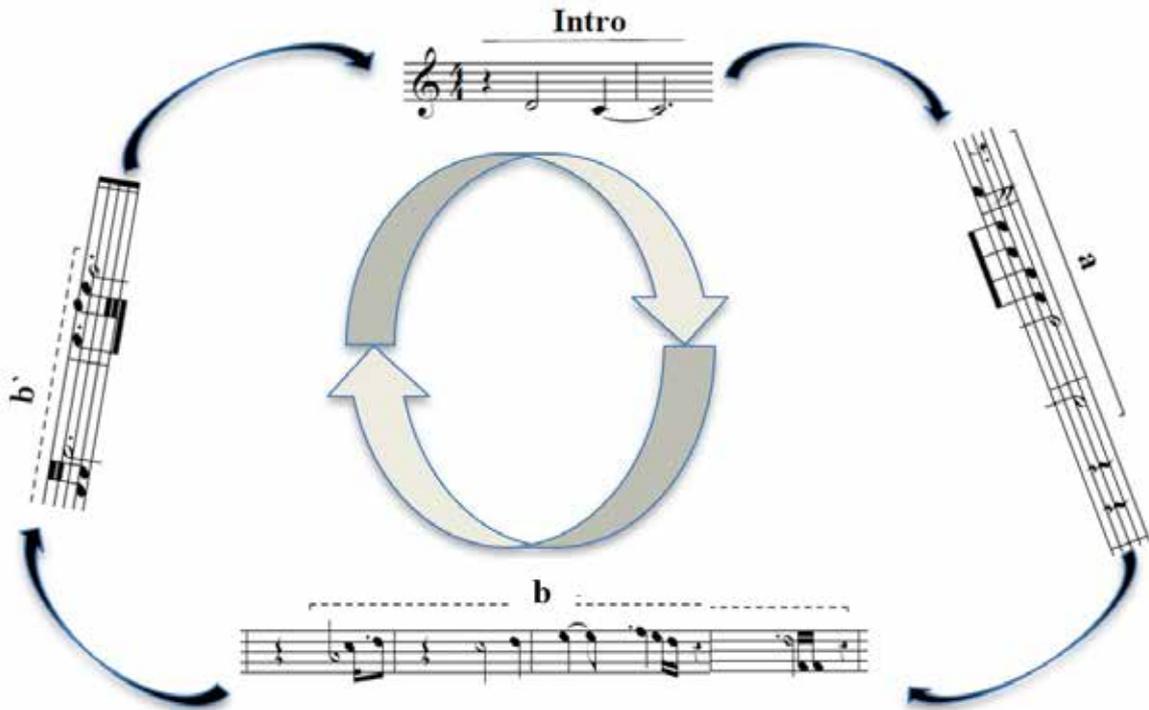
La versión en banda es un modelo reducido de la versión original. Su reescritura estructural muestra una línea sintagmática en un tema A = Intro + a + b + b' y una segmentación paradigmática en dos bloques estructurales (a, b).

40 Esta imagen mental musical circular se expresa también en los movimientos que las “tropas” andinas realizan durante la ejecución musical y que siguen el sentido de las manecillas del reloj y luego cambian de dirección.

41 Otra metáfora de este carácter cíclico melódico, podría ser la espiral, entendida como un desplazamiento melódico sintagmático durante el cual se van generando cambios paradigmáticos en las ejecuciones repetidas. Su materialización podría homologarse al danzar “serpenteado” que muchas “tropas” andinas realizan.



La conclusión melódica una 8va más alta que el inicio, es un elemento no paramétrico que permite a la banda, o concluir, o volver a empezar cada vez que los ejecutantes decidan; también, generar una contigüidad circular en su ejecución. Una reescritura estructural radial o circular, sería congruente con esta forma de ejecución y de una concepción temporal musical cíclica e iterativa⁴⁰; dicho de otra manera, de una concepción de musicalidad centrada en una circularidad musical-sonora cuya base es la repetición constante, materializada en la ejecución instrumental⁴¹.



Comparando ambas versiones, se observa que, en la versión de la banda solo existe un segmento a; la sección b se mantiene: b - b', sin perder el sentido melódico de la pieza original, y permite decir: "es la misma pieza" aunque, por muchos factores no sean similares. Estructuralmente, ambas guardan semejanzas a partir de su constitución dual (que desdoblada en la versión original, se convierte en una tripartición).

A (original)		
a	b	c
a'	b'	(cierre)
a''		
a'		

A (banda)	
Intro	b
A	b'

Un elemento no paramétrico que se observa en esta pieza musical es la escala, tanto en la versión original como en la de banda. En la versión original, aunque se trata de una pieza musical "occidental", la línea melódica no se ajusta a la escala heptatónica europea y tampoco guarda las características interválicas de una escala de tonos enteros o hexatónica occidental⁴². La línea melódica está construida en base a 6 notas por intervalos de Tono-Semitonio-Tono-Tono-Tono y medio.

Escala
versión original



T ½ T T 1 ½

En la versión de banda, la melodía está construida sobre una escala de 5 notas que tampoco se ajusta a la escala pentatónica menor occidental⁴³, por no cumplir las características interválicas de esta. La relación de intervalos de la escala de la versión ejecutada por la banda es Tono-Semitonio-dos Tonos-Tono y medio⁴⁴.

Escala
versión Banda



T ½ T 2T 1 ½ T

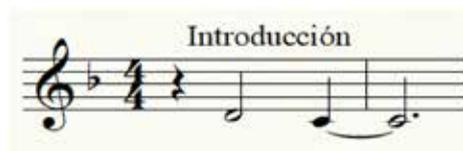
Fuera de identificar estos rasgos no paramétricos, resulta difícil sacar conclusiones como aquellas que identifican lo "andino" con lo pentatónico. Tampoco sería posible identificar el hexatónismo como una característica del folk-rock norteamericano. No obstante, ambas destacan como marcas de estilo.

El acercamiento estilístico permite encontrar nuevos elementos significativos.

- Melodía

Tomando en cuenta esta consideración de La Rue, se aprecia que la melodía está construida con intervalos de Tercera, Sexta, Quinta y varios intervalos por grado conjunto (“palabras”), conformando, de esta manera, frases (“diseños motivicos”) que hacen a la narrativa sintagmática musical.

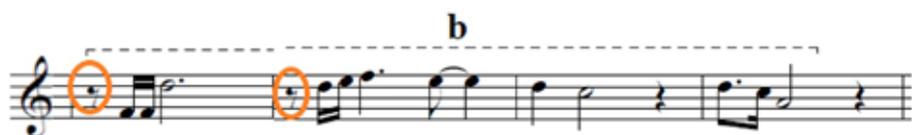
En la transcripción de la versión de banda, se observa una pequeña introducción conformada por dos notas.



- Ritmo

La versión rítmica de la banda tiene que ver con los interpretantes que son, también los iniciales receptores de la pieza musical. Dicho de otra manera, los músicos de la banda actúan primero como escuchantes del mensaje sonoro (al escuchar la versión original de *The sound of Silence* o, en su versión litúrgica, *El Padre nuestro*); luego, recién como interpretantes, según su conocimiento auditivo y rítmico. Este hecho interpretativo no significa que la ejecución esté “equivocada”; se trata de una interpretación *emic* de la interpretación -en su sentido exacto- creando, al ejecutarla, una nueva versión que se figura como marca sonora melódica local.

Dentro de este contexto interpretativo, la célula a, es formada rítmicamente por corcheas (equivalente a 1/2 tiempo) y blancas (equivalente a 2 tiempos); en el caso de la célula b, el ritmo es mucho más variado, incluyendo desfases al inicio del compás, como se muestra en el siguiente ejemplo, lo que crea una particularidad estética.



42 Según Latham:

“La escala de tonos enteros o hexáfona divide la octava en seis intervalos iguales a distancia de un tono entero. En la afinación de temperamento igual, esta escala sólo tiene dos formas. La falta de semitonos, en particular de la nota “sensible” que resuelve a la tónica, como también de quintas justas o perfectas, dos elementos básicos de la música tonal, crea una sensación de indefinición tonal, lo que atrajo de manera particular a los impresionistas y otros compositores del siglo XX que buscaron evitar los centros tonales y la armonía funcional” (2008: 532).

43 Según Latham:

“Escala pentatónica o pentáfona: Estas escalas dividen la octava en cinco intervalos distintos y adoptan varias formas. (...) La forma más común es la escala pentatónica tonal, cuya secuencia interválica corresponde, por mera coincidencia, a las teclas negras del teclado de piano. Puede comenzar a partir de cualquier nota. La escala pentatónica es la escala básica de la música de muchas culturas no occidentales, notablemente de China, Japón y partes de África y América Latina, y es también característica de la música amerindia, de determinados estilos de canto llano y de gran parte de la música folclórica europea, en especial de Escocia e Irlanda.” (2008: 533)

La escala pentatónica mayor está construida por intervalos de tono, tono, tono y medio, tono, tono y medio; mientras la escala pentatónica menor por tono y medio, tono, tono, tono y medio, tono.

44 Tampoco encaja en la escala “incaica” (Aretz (1952 para un acercamiento a la “escala incaica” o “andina”).

- Armonía

La armonía de la versión interpretada por la banda —deducida de la totalidad de la pieza— muestra que se encuentra en tonalidad Re menor. No presenta ninguna modulación y emplea cuatro acordes: I – III – VI – V/III. La manera en la cual los interpretantes ordenan los acordes es repetitiva y estructurada de una forma que es significativa para ellos.

Tomando en cuenta la escala menor natural, se puede observar que el uso del Tercer grado mayor genera la sensación de una modulación pasajera a la tonalidad mayor (Fa M). Otro acorde significativo es la Dominante del Tercer grado mayor mencionado anteriormente, es decir Do Mayor. Siguiendo la perspectiva *etic* (occidental) de dominantes secundarias, se observa que el Sexto grado mayor (Sib Mayor) que utilizan, está presidido por el Tercer grado mayor (Fa Mayor), que llegaría a ser la Dominante secundaria del sexto grado (Sib Mayor) —una resolución similar a la que ocurre en la pieza *A los bosques* (cf. Supra).

Intro	a			b			b'	
Re m	Re m	Sib M	Fa M	Sib M	Fa M	Re m	Do M	Re m

- Crecimiento

La Rue señala que el crecimiento de una obra está relacionado con el movimiento. En la versión de banda de *The Sound of Silence*, no existe un final definido al no presentar la parte “c” de la versión original, dando lugar a un tipo de movimiento que se repite circularmente tantas veces como lo determinen los ejecutantes; de ser el caso, estos mismos pueden concluir la pieza el rato que lo decidan.



Todos estos pequeños acercamientos permiten perfilar que el estilo de *The Sound of Silence*, en la versión de banda, se asienta principalmente en el manejo del ritmo y de las modulaciones de crecimiento, que funciona como rasgo significativo (marca) para los escuchas.

Tarata tierra mía

La cueca es un género musical menor que posee 12 compases que se repiten en cuatro vueltas o períodos: Primera, Segunda, Quimba y Jaleo. En casos de entusiasmo se impone el “aro”, oportunidad en la cual se repite la parte del Jaleo; en cuyo caso, llega a tener 5 vueltas.

Forma tradicional

Primera vuelta	-----	-----	-----
Segunda vuelta	-----	-----	-----
Quimba	-----	-----	-----
Jaleo	-----	-----	-----

Fuente: Rodrigo Mercado (1989: 33-34). La frase en rojo se repite 8 veces

La cueca *Tarata tierra mía*, es la más solicitada por las familiares de los difuntos/ancestros. La versión original muestra que se encuentra en la tonalidad de Re y que se inicia con una Introducción, seguida de la parte del Tema central. La versión melódica original es la siguiente:

Intro

7

Tema

Ta - ra - ta mi be - lla ciu - dad, tie - rra dón - de na - ci, mi can - tar tra - du - cca - lo - gri - ay
 Es - tan - do yo le - jos de ti, sien - pre a - ño - ran - do es - toy, por tu be - lle - za sin i - gual - ta.

La transcripción de la parte que ejecuta la banda, muestra que corresponde al “Tema de la versión original (cf. infra). Es posible que esto se deba a que los ejecutantes sienten que esta parte de la cueca se halla muy vinculada con el sentir de los dolientes y del difunto/ancestro, cuando la letra comienza con la siguiente frase: “Tarata mi bella ciudad”, aunque la ejecución es netamente instrumental.

Trumpet in B \flat

Trombone

5

B \flat Tpt.

Tbn.

9

B \flat Tpt.

Tbn.

13

B \flat Tpt.

Tbn.

19

B \flat Tpt.

Tbn.

La reescritura estructural de la melodía interpretada por la trompeta muestra una segmentación de tipo: a – b – b' – c – b'' – c; que corresponde solamente a la sección A, ya que este instrumento no interviene en la sección B.

The image shows a musical score for a trumpet in section A. It consists of six staves of music. The first two staves are grouped together with a bracket on the left labeled 'A'. The segments are labeled as follows: the first staff has a blue bracket labeled 'a'; the second staff has a blue bracket labeled 'b'; the third staff has a blue bracket labeled 'b''; the fourth staff has a blue bracket labeled 'b''; the fifth staff has a blue bracket labeled 'c'; and the sixth staff has a blue bracket labeled 'c'. The music is in 2/4 time and G major.

La segmentación de la melodía del trombón contiene de igual manera, unidades que son designadas con las letras a, b, c. Cabe aclarar que esta designación con las letras “a, b, c y variantes” tanto para la trompeta como para el trombón, no son las mismas unidades por lo que se las diferencia en color azul y verde, respectivamente.

La estructura paradigmática del trombón en la cueca *Tarata tierra Mía*, en la sección A es: a – b – b' – b' – c – b' – c'.

The image shows a musical score for a trombone in section A. It consists of six staves of music. The first staff is labeled 'Trombone' and has a green bracket labeled 'a'. The second staff has a green bracket labeled 'b'. The third staff has a green bracket labeled 'b''. The fourth staff has a green bracket labeled 'b''. The fifth staff has a green bracket labeled 'c'. The sixth staff has a green bracket labeled 'c''. The music is in 2/4 time and G major.

En la sección A ambos instrumentos (trompeta y trombón) tocan de manera conjunta; el trombón inicia luego de un compás. En la sección B el trombón toca sólo, pasando a ser un primer plano.

La estructura paradigmática de la melodía interpretada por el trombón en la sección B, es la siguiente.



La siguiente tabla resume los segmentos de similitud y equivalencias de la trompeta: A= a - b - b' - c - b'' - c; y del trombón A= (a - b - b' - c - b' - c') + B= (d - e - e').

	A	B
Trompeta	a b b' c b''	
Trombón	a b b' c b' c'	d e e'

Estructuralmente, el trombón tiene una importancia acústica dentro de este ensamble, ya que aparece en dos momentos; en A, como una suerte de acompañante de la sonoridad melódica aguda de la trompeta y en B, donde tiene una parte de sonoridad melódica única, en el que predomina la acústica grave.

Esta construcción melódica genera un estilo no paramétrico de sonoridad que establece un paralelismo sonoro entre una primera parte dominada por la sonoridad melódica aguda de la trompeta (12 compases: acompañada por trombones) y una segunda parte por las notas graves del trombón. Esta dualización sonora (agudo/grave) no es solo instrumental, sino que se extiende a otras órbitas tímbricas deseadas, en una relación estructural de alternancia dialógica.

Parte I	Parte II
12 compases	12 compases
Trompetas en B+	Trombones
Trombones	
Sonoridad melódica aguda	Sonoridad melódica grave
Clave de Sol	Clave de Fa

Un acercamiento estilístico puede eventualmente ayudar a entender otros aspectos que hacen a la creación de marcas sonoras peculiares. Para tal efecto, incluimos aproximaciones puntuales y que se asocian a una “gramática” y a una sintaxis particularizada que se expresa en la línea sintagmática.

- Melodía

Las líneas melódicas de la trompeta y del trombón, en la sección A, están construidas mediante sucesiones de intervalos de tono, semitonos, terceras y cuartas, presentando saltos de terceras, cuartas y quintas en los cambios de motivo melódico señalado con color naranja en la voz de la trompeta y, con color morado en la voz del trombón.

En la sección B, la línea melódica del trombón está compuesta por intervalos de segundas y terceras. Esta melodía no presenta saltos interválicos en los cambios de motivo melódico (células). Al contrario, mantiene la nota —gracias a una ligadura de prolongación— como anticipo de otro motivo melódico.

- Ritmo

Se caracteriza por su compás 6/8. En la sección A se observa las siguientes combinaciones rítmicas repetitivas, conformadas estilísticamente por: corchea con puntillo - semicorchea - corchea (círculo amarillo). De igual manera, existe un patrón rítmico en la célula b y variantes de la trompeta; en todas, empieza con combinaciones de negra - corchea y viceversa (corchea - negra). Cabe recalcar que el trombón, en la sección B, emplea dicha combinación rítmica (corchea - negra) como se observa y que se halla señalada con color celeste. Concluyendo con la sección A, se observa la aparición de una combinación rítmica única, interpretada por el trombón, la cual cumple la función de cierre al ser utilizada únicamente en la célula c.

La combinación de tres corcheas es la más repetida (círculo azul) tanto en la sección A como en B; ritmo característico de la métrica. Elemento rítmico único en la sección B, es la negra con puntillo - corchea (círculo naranja), unidas por una ligadura de prolongación. Esta combinación cumple la función de cierre de las células:

The image displays a musical score for four instruments: Trumpet in B, Trombone, B♭ Trumpet, and Trombone, in 6/8 time. The score is divided into five systems, each with a measure number (5, 9, 13, 19) at the beginning. The instruments are arranged in pairs: Trumpet in B and Trombone in the first system, B♭ Trumpet and Trombone in the second and third systems, and B♭ Trumpet and Trombone in the fourth and fifth systems. The score is annotated with various rhythmic patterns labeled 'a' through 'e'. Pattern 'a' (yellow circles) is a dotted eighth note followed by a sixteenth note and an eighth note. Pattern 'b' (blue circles) is a quarter note followed by an eighth note. Pattern 'b'' (yellow circles) is a dotted quarter note followed by an eighth note. Pattern 'b''' (yellow circles) is a dotted quarter note followed by an eighth note, with a different stem direction. Pattern 'c' (purple circles) is a quarter note followed by an eighth note. Pattern 'c'' (purple circles) is a quarter note followed by an eighth note, with a different stem direction. Pattern 'd' (yellow circles) is a dotted quarter note followed by an eighth note. Pattern 'e' (orange circles) is a dotted quarter note followed by an eighth note, with a different stem direction. The score is written in treble clef for the trumpets and bass clef for the trombones, with a key signature of one sharp (F#).

- Armonía

La construcción armónica se encuentra en Re menor y presenta una modulación a la relativa mayor (Fa M), retornando a la tonalidad inicial al momento de repetir la primera parte.

A	A	B	A
Re m	Re m	Fa M	Re m

Si bien las melodías de la trompeta y el trombón se encuentran “desfasadas” y, por ende, las células también, se encuentran compases iguales. Esto es debido a que emplean elementos en común que originan repetición; este aspecto es generado por la armonía ya que utilizan las mismas notas, tal como se apunta con el color morado.

- Crecimiento

Se observa que el elemento c, opera como nexo o unión en la repetición de b'. Esto puede deberse al “desfase” entre la melodía de la trompeta y la del trombón. En efecto, las partes de cada instrumento mantienen este movimiento melódico desplazado, empleando la célula c' del trombón para lograr que ambos instrumentos terminen la sección A, juntos.

Instrumento	A												B											
Trompeta	a	b	b'	c	b''	c																		
Trombón		a	b	b'	c	b'	c'						d	e	e'									
Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24

Finalmente, señalar que la Forma completa de la cueca Tarata tierra mía es A – A - B – A. Esta secuencia es congruente con la audición melódica de la interpretación de la pieza.

A	A	B	A
1 al 12	1 al 12	13 al 24	1 al 12

De estos análisis puede concluirse que la cueca *Tarata Tierra Mía*, tiene la estructura de la cueca tradicional, aunque en la versión ejecutada por la banda sus operarios solo ejecutan una parte de la cueca original: aquella que corresponde el Tema.

Buscando sentidos: La resonancia de un paisaje sonoro sagrado cosmológico

Schafer destaca cómo, lo que él llama sonidos tónicos constituyen la base de un paisaje sonoro. Su significación es concreta, determinada por sonoridades naturales o antropogénicas sincrónicas. Remite, en su materialidad, a lo producido en un momento-lugar y no en otro; por un tipo de agentes y no otros. En el caso del cementerio de Tarata, se ha puntualizado a sonoridades de determinados momentos y horas concretas de registro y a múltiples elementos (aves, accionares de personas en su andar, hablar, llorar, trabajar).

Señales se vinculan más a signos acústicos devenidos de su escucha; funcionan por “ausencia”, en la mente de los interpretantes: el sonido de un claxon de heladero, el motor de un auto, sonajeras de niños.

Por el contrario, la marca sonora o *soundmark*, es también una huella “geográfica”; en este caso, un punto de referencia o mejor un estilo colectivo que remite a asociaciones imaginarias sonoras que tienen sentido *en, por y para* una comunidad en particular; aquello que le da identificación propia a un paisaje por su particularidad. Al ser producidas por las personas que viven o se encuentran en un lugar, las marcas también son oídas de una manera cultural debido a que el que no conoce los códigos, no entiende el mensaje. Por tal motivo, como enfatiza Schafer, “[u]na vez que una marca sonora ha sido identificada merece ser protegida, pues las marcas sonoras hacen que la vida acústica de una comunidad sea única” (1993: 28). En el caso del cementerio de Tarata, se han destacado dos marcas sonoras: el canto/rezo alabado y el sonido metálico de la banda.

En el primer caso, ésta marca está asociada a la presencia de niños/ñas cantores/rezadores como “almas puras” capaces de mediar con los difuntos/ancestros; a cambio, reciben como “pago”, panecillos (*urphus*) y otros alimentos. Elementos importantes de este estilo sonoro son los vínculos de este cantar con la esfera de los difuntos/ancestros y “todos los santos”, así como con Dios y la virgen María. En clave andina, estos cantos/rezos articulan el *manqha pacha* y el *kay pacha*. Además, establecen otra articulación: con el “mundo de gloria”, el de Dios y todas las deidades que habitan el *alax Pacha*.

En el caso de las bandas, su sonoridad dentro del cementerio se asocia a generar múltiples vínculos complejos que hacen a la producción de sentidos que, si bien se asocian a otras marcas sonoras, sonidos tónicos o señales sonoras, poseen elementos que presentifican otros órdenes de la realidad que permiten interpretar la fiesta de Todos Santos desde una dimensión hermenéutica.



Banda Los Chicos Malos. Foto. Camila Castellanos, 2021.

Un dispositivo de mediación sonora deviene de la historicidad de la banda ya que es parte de la memoria auditiva del pueblo de Tarata. Tanto así que en la actualidad es conocido como un “pueblo de músicos” y de compositores.

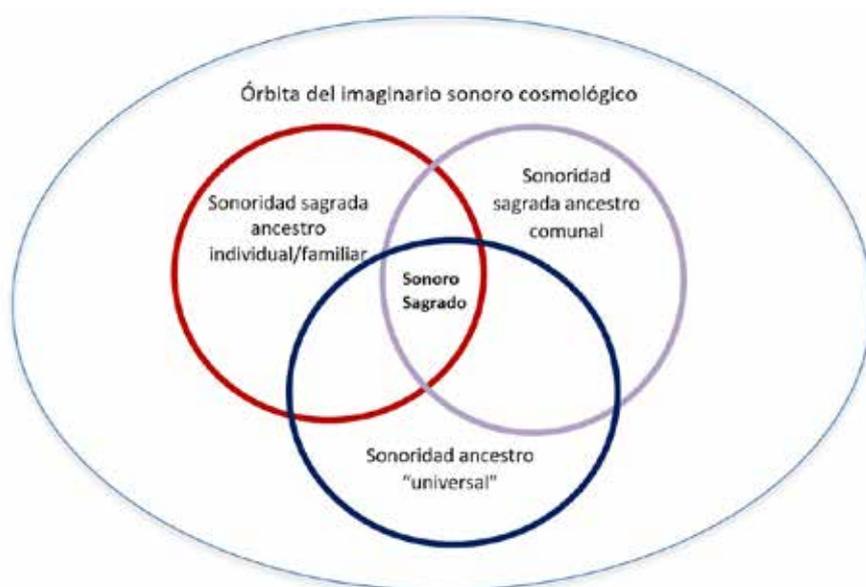
Otro vehiculador sonoro capaz de remitir múltiples vínculos son los repertorios ejecutados por la banda. El huayño *A los bosques*, p. ej. presentifica el vínculo con una determinada persona -esta presentificación ocurre con cualquier pieza musical: un rock, una cueca, una saya, etc. El repertorio particular genera vínculos imaginarios entre la familia (o una persona) y el fallecido, por lo que la música (pieza musical) emerge como artefacto de mediación con el ancestro (padre/madre, abuelo/abuela, hermano/hermana, esposo/esposa, etc.), articulada a una dimensión sagrada familiar. *The sound of silent*, al tener una clara referencia al repertorio religioso, remite a la esfera de Dios, a lo sagrado religioso católico. Su sonoridad establece un vínculo entre los dolientes y la presencia de un “reino celestial”, donde van las almas. Actúa como artefacto de articulación con el ancestro ecuménico (Dios) y con la esfera de “los santos apóstoles”. Remite a lo sagrado-religioso universal. La cueca *Tarata tierra mía*, se asocia con lo patrimonial, la pertenencia geográfica a un paisaje medioambiental y el arraigo con el pueblo de Tarata, “la tierra que a uno lo vio nacer”. Concebida como un “segundo himno”, posee un carácter sagrado-grupal; con ella devienen lo evocativo social histórico; articula la memoria; moviliza sentimientos, recuerdos y filiaciones; evidencia el “valor” que tiene el vivir en ese espacio; genera una perspectiva de prolongación, de futuro. Vincula a/con los héroes, los ancestros culturales musicales e históricos.

Estas tres piezas musicales son marcas articuladoras porque generan la comprensión de, al menos, tres órbitas sonoras imaginarias: la “profana-sagrada” individual/familiar (*A los bosques*), la “sagrada religiosa” ecuménica (*The sound of silence*) y la “sagrada profana” social (*Tarata tierra mía*). Conjugadas en su unicidad.

Música “profana-sagrada”	Música “sagrada/profana”	Música “sagrada”
Música nacional (folklórica, popular nacional o internacional)	Música de Tarata (cueca y huayños de compositores locales)	Música religiosa (litúrgica, paralitúrgica o de otro género, “universal”)

Esta unicidad articulada de órbitas sagradas que hacen a los paisajes sonoros asociados a los repertorios de las bandas, se prefigura y se remiten unas a otras; son a su vez continentes y contenido de una órbita sonora mayor que esclarece un paisaje sonoro cosmológico, cuya “espesor” es a la vez instituido e instituyente del/desde el orden del imaginario mítico.

Esquema de los sentidos de las órbitas sonoras dentro del paisaje cosmológico sonoro del cementerio a partir de repertorio de banda



Este reensamblaje interpretativo remite a nuevos nexos con otros pares estructurales de similitud, equivalencia, oposición y complementariedad, que devienen de la dimensión *emic*.

Espacio interno del cementerio	Espacio externo del cementerio
Sonoro sagrado	Sonoro no-sagrado
Repertorios sagrados	Repertorios no-sagrados
Instrumentos musicales consagrados	Instrumentos musicales no-consagrados
Paisaje cultural sagrado	Paisaje natural profano

Elemento importante de estos remitidos imaginarios sonoros es el que se presenta por ausencia; dicho de otra manera, por la no presencia: la letra, de la no existe ninguna referencia en la interpretación instrumental y funciona a nivel de la memoria.

A los bosques es un huayño para ser cantado. La referencia a la letra es, para los familiares —que pueden ser locales o “residentes” en otros lugares como las ciudades bolivianas o del extranjero, como los EEUU—, básicamente mental y se ancla en la idea de la ausencia, en una concepción cíclica “andina”; como partida física y como retorno imaginario constante.

A los bosques yo me interno
A echar mis penas del alma
Y los bosques me contestan,
Lo que ha hecho estas pagando
En la distancia te quiero mas
En la distancia te adoro más
Perdonaría cualquier ofensa
Pero olvidarte jamás, jamás.

The sound of silence, en su versión instrumental en banda, no tiene referencia alguna a la letra original, en inglés. Su vínculo sonoro está asociado al canto *El padre nuestro* ejecutado en momentos litúrgicos por los feligreses. Su referencia se relaciona con el Padre del reino celestial y la idea del retorno:

Padre nuestro tú que estás
En los que aman de verdad,
Has que el reino que por Ti se dio
Llegue pronto a nuestro corazón,
Que el amor, de tu hijo,
Nos dejó, ese amor ...
habe en nosotros.

La letra de *Tarata tierra mía*, se halla presente en la memoria de todos los tarateños. Su narrativa articula la pertenencia, el arraigo terrenal, a la vida, a lo social; también al extrañamiento, el alejamiento y la añoranza de volver.

Tarata mi bella ciudad
Tierra donde nací
Mi cantar traduce alegría
Y gozo de adoración

Estando yo lejos de ti
Siendo añorando estoy
Por tu belleza
Tarata tierra mía

El vínculo narrativo literario interpela el orden de la memoria de las personas que la escuchan; es un hecho mental y sensible que moviliza el ámbito de las emociones individuales. Cada persona vive, dentro del cementerio, una propia sacralidad sonoro-musical íntima. La música moviliza paisajes sonoros íntimos. Ausencia y presencia se prefiguran ahora como anticipación y como prolongación. La música, los sonidos, la entonación de la voz al cantar, la rítmica, la tímbrica, todos congregan un conjunto significativo para cada persona, para la comunidad

Todo este complejo de órbitas sonoras densas que discurren dentro del cementerio de Tarata, presentifican, cíclicamente, la creación de un tiempo-espacio “otro”, mítico/sagrado, imaginado, que condensa otros tiempo-espacio sagrado que son instituyentes de los sentidos de las sonoridades que se producen en su interior. Dentro de esta órbita/“embalaje” instituido e instituyente, los sentidos de la sonoridad, las melodías, los ritmos, las armonías, los movimientos, los repertorios, el canto, los instrumentos musicales, las palabras dichas y no dichas, los olores, sabores, las bebidas, las personas, los objetos, los panes, el medio ambiente, alcanzan “otra dimensión” y remiten al Gran mito: el del ancestro; y sus “temas”, la partida y el retorno.



En este gran espacio-tiempo “otro”, del cementerio, se presentifican, en su unicidad, las sonoridades de esos varios tiempos-espacios: la sonoridad del espacio-tiempo del presente, la de la memoria-historia, la sonoridad del mito-ancestro cuya constitución es de larga data. Lo cosmológico, como dispositivo de dar sentido a un mundo propio y a una sonoridad distintiva se acciona en su interior. Fuera de este espacio-tiempo, los mismos sonidos (los mismos paisajes sonoros) tienen y tendrán otros sentidos.

Conclusión

Este trabajo partió de una interrogante sencilla: ¿Cuáles son las características del paisaje sonoro del cementerio de Tarata durante la festividad de Todos Santos (2 de noviembre) en 2021? Las respuestas se inician con la adopción de la propuesta teórica de Murray Schafer asociada a entender sonidos tónicos, señales sonoras y marcas sonoras en ese espacio-tiempo determinado. Estos tres elementos dan pie —de manera conjunta con los datos documentales y de registro etnográfico— a entender que lo que ocurre ese día, es la condensación presentificada de múltiples sonoridades que no son

reducibles a una sola lógica y que articulan y dan sentido a la realidad. Dicho de otra manera, que los complejos ensamblajes con los paisajes fácticos medioambientales, arquitectónicos (del pueblo de Tarata y su cementerio) y aquellos que hacen a los ámbitos de lo inefable como lo son los paisajes sacrales, rituales, mentales y míticos que ocurren ese día, no pueden ser aprehendidos cada uno en su insularidad, sino en conexión de todos esos dispositivos (materiales y no materiales) que se remiten y los cuales son también remitidos.

Las tramas y las urdimbres que hacen a lo sonoro es el campo del trabajo etnográfico a mayor detalle. Estas se abordan a partir de acercamientos teórico-metodológico musicológicos, historiográficos, etnográficos, orientados todos a lograr varias hermenéuticas interpretativas. De ahí la propuesta de generar una gran cantidad de representaciones visuales sobre distintos eventos sonoros que ocurren dentro del cementerio y recogidos durante el trabajo de campo. Estos diversos acercamientos muestran la presencia de elementos no paramétricos que sugieren particularidades estructurales, de estilo, de entonaciones, acentuaciones, inten-

sidades, motivos, pulsaciones, repeticiones, similitudes, en todo el universo musical de ese día, que hacen que los escuchas asuman los repertorios como algo “propio”. Este hecho deviene de asociaciones mentales instituidas —sonoras, visuales, vinculados a la memoria— y que son instituyentes de todo el complejo musical y sonoro. Estos, son remitidos desde y hacia lo que se llama el “pensamiento andino”.

Este ámbito “andino” remite, entonces, a la órbita de lo cosmológico, cuya raigambre es temporalmente de larga data. Condensado el día de Todos Santos en el espacio del cementerio, toma coherencia a partir de un mito ordenador en las comunidades andinas e importante también dentro del mundo de vida de la gente de Tarata: el de los ancestros. Es a partir de este eje ordenador que todos los elementos significativos adquieren sentido este día: el paisaje medio ambiental antropogénico en el que aún quedan materializado el antiguo sentido de Illapa/Mallqui/ancestro/árbol, el de los ancestros universales foráneos (el dios Inca y el dios hispano-colonial), los locales, regionales, familiares; Todos estos “santos” se hallan presentes ese día, ya sea por presencia (a través de una

foto, estatuas, una leyenda de lápida, una pieza musical) o por ausencia (el mito, el recuerdo). Todos estos ancestros, son ubicados en distintos niveles de órbitas de la realidad y con sus propias sonoridades. En este último caso, se trataría de una suerte de presentificación condensada del pasado, materializada en un paisaje de lo inefable: el sonoro cosmológico, que es, a su vez, instituido e instituyente en la medida que ordena, articula, da sentido a todas las sonoridades y también a los objetos materiales, a la escucha, las ideas, los sentimientos, la memoria, el olvido, la historia, el devenir, los silencios, el cantar, el beber, el comer, el caminar; al pueblo de Tarata, su gente, sus dioses, sus deidades, sus difuntos.

El cementerio emerge ahora como una órbita amplia donde se concretiza y presentifica un Gran tiempo-espacio “otro”; donde confluyen todos los varios tiempos-espacios de los “santos” y que se materializan en paisajes sonoros de lo audicionable —pulsiones cíclicas, dualizaciones, relaciones dialógicas, entonaciones peculiarizadas, etc.— aunque su amplificación de sentido, va más allá de los límites de audibilidad y donde los ámbitos de la espacialidad/lugaridad y la temporalidad se condensan y se expanden.

El trabajo de campo muestra que sonidos tónicos, señales y marcas dentro del cementerio son, cada vez, instituidos e instituyentes de densos entramados que remiten a una constelación de elementos y dispositivos culturales, pero también sentimentales, emocionales y que hacen igualmente a los ámbitos de la memoria cercana y aquella que deviene de su profundidad. La gran diversidad de sonoridades no es irreductible a una sola lógica ni es unidireccional; remite a múltiples lugares, objetos, personas, presentes, pasados, futuros. Ya sea como sonido instrumental o como sonoridad/palabra, se constituye además en la urdimbre audible e invisible de relacionamiento de las diversas esferas que hacen a la realidad. En términos de lo que se conoce como “pensamiento andino”, con, p. ej. el *mast´aku* y todos sus elementos asociados (los dulces; la comida; la bebida; la *t´anta wawa*-ancestro; la serpiente, sapo, lagartija, llama, etc.), que vinculan a múltiples elementos de “nuestro mundo” (*kay pacha*: la arquitectura, los nichos, las calles, los árboles, las aves) y, de éste con el submundo oscuro de la *manqha pacha* o *uqhu pacha*: los difuntos actuales y pasados, Illapa, “todos los santos”) y con el “mundo gloria” (*alaj pacha* o *hanaq pacha*: los santos, la iglesia, Dios, etc.).

En todos estos remitires, la sonoridad de los cantos/rezos, músicas, timbres, géneros musicales, textos, articulan también lo inefable que hace a lo poético del alma humana y que se expresa ese día en el dolor, en la alegría, la tristeza, el olvido, el recuerdo, la presencia, ausencia, la risa y el llanto.

REFERENCIAS

AAVV

1964 *Symposium in transcription an Análisis: a Huwke Song with Musical Bow*. *Etnomusicology* 8/3, 223-277.

Acosta, P. José de

1954 *Historia natural y moral de las indias*. T. LXXIII. Madrid: BAE.

Albornóz, Cristóbal de

[1583-1584] 1988 *Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas*. En: *Fábulas y mitos de los incas* (Enrique Urbano y Pierre Duviols, Edit.). España: Graficas Nilo. 161-198.

Anaya de Urquidi, Mercedes.

1969 *La virgen de Melgarejo. La Tradición en Cochabamba: Antología*. (Héctor Cossio Salinas, compilador). Cochabamba: Los Amigos del Libro, 305-320.

Aretz, Isabel

1952 *Músicas pentatónicas en Sudamérica. Separata de Archivos Venezolanos de Folclor, Años 1 y 2*, Caracas.

Autoridad del Concilio

[1583] 1584 *Doctrina Christiana, y Catecismo para instrucción de los Indios, y de las mas personas, que han de fer enseñadas en nuestra fancta Fé. Con vn Confesionario, y otras cosas neceffarias para los que doctrinana, que fe contienen en la pagina siguiente. Compuesto por Avtoridad del Concilio Provincial, que fe celebró en la Ciudad de los Reyes, el año de 1583. Y por la misma traducido en las dos lenguas generales, de este Reyno, Quichua, y Aymara. Piru: Impreffo con licencia de la Real Audiencia, en la Ciudad de los Reyes, por Antonio Ricardo primero, Impreffor en estos Reynos del Piru.*

Baumann, Max Peter

1980 *Música andina de Bolivia*. (Comentario). Cochabamba: CPCM. Incluye un disco LP. Lauro & Cía.

Calendario. 1837. *Calendario y guía de forasteros de la república boliviana para el año de 1837*. Chuquisaca: Imprenta Chuquisaqueña.

Cantero Serena Francisco, José y Font Rotchés Dolors

2009 *Protocolo para el análisis melódico del habla*. EFE, XVIII, 17-32.

Cámara de Landa, Enrique

2003 *Etnomusicología*. España: ICCMU.

Cárdenas-Soler, R. N., & Martínez-Chaparro, D.

2015 *EL Paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica*. *Revista de investigación desarrollo innovación*, 5 (2), 129-140. (Disponible en internet: <file:///C:/Users/MARIA/Downloads/Dialnet-ElPaisajeSonoroUnaAproximacionTeoricaDesdeLaSemiota-6763096.pdf>)

Chacón, Miriam

1981 *Fiesta de Todos Santos en Sacaca*. Trabajo presentado para optar el título de Profesora de Educación Física de la Normal Superior de Educación Física. La Paz-Bolivia. Manuscrito.

Correa Duarte, José Alejandro

2014 *Manual de análisis acústico del habla con PRAAT*. Series minor 49. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.

Delgado B. Freddy, Tapia P., Nelson y Ricaldi, Denis (Compiladores)

2012 *Dialogo intercultural sobre la vida la muerte: wañuywan kawsaywan ulla kanku. La vida y la muerte son uno y el mismo*. La Paz: AGRUCO.

Diman Menéndez, B.

2021 *Simón y Garrfunkel: Cómo "The Sound of Silence simbolizó el nacimiento del hombre occidental moderno"*. INDIEHOY. Disponible en internet en: <https://indieho.com/indieayer/simon-garfunkel-como-the-sound-of-silence-simbolizo-el-nacimiento-del-hombre-occidental-moderno/> (Consulta: 23.XI.2021).

D´Orbigny, Alcides

[1839] 1944 *El hombre americano*. Buenos Aires: Editorial Futuro.

Fernández Federico y Garza Merodio Gustavo

2006 *La pintura geográfica en el siglo XVI y su relación con una propuesta actual de la definición de "paisaje"*. *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Vol. X, N° 218 (69), Universidad de Barcelona, Consulta: 3 de octubre de 2021. <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-218-69.htm>

García Romero, A., y Muñoz Jiménez J.

2002 *El paisaje en el ámbito de la geografía*. México: Colección Temas Selectos de Geografía de México, Instituto de Geografía-UNAM.

Gisbert, Teresa

[1980] 2017 *Santiago e Illapa. Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Bolivia: CIS-Biblioteca del Bicentenario de Bolivia. 65-67.

Grijalba-Obando, J. A., & Paúl-Carril, V.

2018 *La influencia del paisaje sonoro en la calidad del entorno urbano. Un estudio en la ciudad de Popayán (Colombia)*. *Urbano*, 70-83.

Guaman Poma de Ayala, Felipe

[1615] 1980 *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, (Franklin Pease, comp.). 2 Vol. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

Harris, Olivia

1983 *Los muertos y los diablos entre los Laymi de Bolivia*. *Chungara* N° 11. Chile: Universidad de Tarapacá. 135-152.

Harris, Olivia y Bouysson-Cassagne Thérèse.

1988 *Pacha: en torno al pensamiento aymara*. En: *Raíces de América. El mundo aymara*. (Xavier Albó, editor). Madrid: Alianza, 217-281.

Informe

1891 Informe administrativo que presenta al Supremo Gobierno el Prefecto y Comandante General del Departamento de Cochabamba Dr. Juan Francisco Velarde. Cochabamba: Imprenta El Heraldo.

Ingold, Tim

1993 *The temporality of the space*. En: *World Archaeology. Conceptions of Time and Ancient Society*, Vol. 25, No. 2. Publicado por: Taylor & Francis, Ltd., 152-174.

Iriarte Saavedra, Luis

2022 *Monografía del Curato de Tarata 1605-1825 y la Villa de Tarata 1825-2022*. Cochabamba: Imprenta y Editora "Diseño & Publicidad Creando Ideas".

Instrucción

[1583] 1585 Instrucción contra las ceremonias, y ritos que usan los Indios conforme al tiempo de su infidelidad. Confessionario para los curas de indios. Con la instrucción contra sus Ritos: y Exhoración para ayudar a bien morir: y fomma de sus privilegios: y fomma de Impedimentos del Matrimonio. Compuesto y traducido en las lenguas Qhichua, y Aymara. Por autoridad del Concilio Provincial de Lima, del año de 1583. Ciudad de los Reyes: Impreso con licencia de la Real Audiencia, en la ciudad de los Reyes, por Antonio Ricardo primera impreffor en estos Reynos del Piru. 6 pp. (anverso y reverso).

Jiménez Claros, Sonia E.

2019 *Miradas a la fiesta de Todos Santos de Cochabamba-Bolivia*. XX Encuentro "cementeros patrimoniales. Los cementeros como recurso cultural, turístico y educativo. 11-16 de XI, 2019. Málaga-España: Red Española de Cementerios Patrimoniales.

La Rue, J.

1989 *Análisis de Estilo Musical*. Barcelona - España: Editorial Labor S.A.

Lévi-Strauss, Claude

1987 *La estructura de los mitos*. Antropología Estructural. Buenos Aires: Paidós. 229-252.

1977^a *Antropología estructural*. Buenos Aires: Paidós.

Lope, I. V.

2015 *El análisis prolongacional y el análisis paradigmático en el aula: Dos propuestas metodológicas para el grado profesional*. Escuela musical de Cataluña.

Luna Toni y Valverde Isabel (directores)

2011 *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra-Observatorio del Paisaje de Cataluña. 25-42.

Matas Musso, Josefina (coordinación)

2019 *Misiones franciscanas en imágenes*. La Paz-Bolivia: UCB.

Menéndez Diman Bernardo

2021. *Simón y Garfunkel: Cómo "The Sound of Silence simbolizó el nacimiento del hombre occidental moderno"*. INDIEHOY: <https://indie-hoy.com/indieayer/simon-garfunkel-como-the-sound-of-silence-simbolizo-el-nacimiento-del-hombre-occidental-moderno/>

Metraux, Alfred

1946 *El Dios Supremo, los creadores y héroes culturales en la mitología Sudamericana*. América Indígena. Vol., VI, N° 1.

Moreno, Gabriel René. 1940. *Últimos días coloniales en el Alto Perú*. Biblioteca Boliviana N° 9. La Paz-Bolivia: Publicación del Ministerio de Educación, Bellas Artes y Asuntos Indígenas.

Miyara, F.

(s. f.) *Niveles Sonoros*. Consulta: 24 de noviembre del 2021. Disponible en internet en: <https://www.fceia.unr.edu.ar/acustica/biblio/niveles.htm>

Moreno, Gabriel René

1940 *Últimos días coloniales en el Alto Perú*. Colección Biblioteca Boliviana 9. La Paz: Editorial Renacimiento

Muñoz Morán, Óscar

2017 *Todos los Santos*. Tradición y ayllu andino. Chungara, revista de Antropología Chilena. Vol. 49, N° 2, 227-239.

Müller Seborga, Juliane A.

2019 *Entre lo católico y lo andino: Todos Santos, día de Difuntos y Alma Kacharpaya en la ciudad de Potosí (Bolivia)*. XX Encuentro "cementeros patrimoniales. Los cementeros como recurso cultural, turístico y educativo. 11-16 de XI, 2019. Málaga-España: Red Española de Cementerios Patrimoniales.

11-16 de XI, 2019. Málaga-España: Red Española de Cementerios Patrimoniales.

Nattiez, Jean-Jacques

2013 *Mito, Óperas y vanguardias*. La música en la obra de Lévi-Strauss (Leiling Chang, trad.). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones. Nogué, Joan (ed.)

2007 *La construcción social del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva

Pacheco Jiménez, René Carlos

2015 *Diferencias entre el alabado franciscano y el agustino*. Perspectiva históricas y filosóficas del Discurso Novohispano (María Isabel Terán Elizondo, Alberto Ortiz, Víctor Manuel Chávez Ríos, María del Carmen Fernández Galán Montemayor, Coordinadores), Zacatecas-México: Texere Editores, 29-52. (2da. Edición).

Paredes Candia, Antonio

[1949-1955] 1997 *Folklore de Cochabamba*. La Paz: Ediciones ISLA.

- Pacheco Arauco, Diego.
2010 *La música en la fiesta de Todos Santos. Las nuevas prácticas y representaciones musicales en la despedida de las almas en Ovejuyo*. Tesis de pre-grado. UMSS-FCS-Carrera de Antropología y Arqueología, La Paz.
- Pinto, Rodolfo y Lijerón Casanovas, Arnaldo
[1976] 2022 *El órgano de tubos de la iglesia de Tarata*. En: *Monografía del Curato de Tarata 1605-1825 y la Villa de Tarata 1825-2022* (Luís Iriarte Saavedra, comp.). Cochabamba: Imprenta y Editora "Diseño & Publicidad Creando Ideas". 59-65.
- Tristan, Platt,
1976 *Especios y maíz: temas de la estructura simbólica andina*. Cuadernos de Investigación N° 10. La Paz: CIPCA.
Recopilación
- 1841 *Recopilación de leyes de los reinos de las Indias: mandadas imprimir y publicar por la magestad católica del rey Don Carlos II, nuestro señor*. Madrid: Boix, editor, 4 Vol.
- Rigol Savio, Isabel.
2004 *Gestión de Paisajes culturales*. La Habana: UNESCO-CCBP-Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe.
Rodrigo Mercado, Guillermo
1989 *La cueca: innovaciones de Guillermo Rodrigo Mercado*. Boletín 16. Cochabamba: CPCP/CENDOC-MB.
- Ruiz, Miguel Mateo
2010 *Protocolo para la extracción de datos tonales y curva estándar en análisis melódico del habla (AMH)*. PHONICA, vol. 6, 2010
- Ruwet, Nicolas
1972 *Método de análisis en musicología* (Guadalupe Lucero, trad. francés). Langage, musique, poésie. París: Seuil, 100-134.
- Sánchez Canedo, Walter.
1998 *Música autóctona del norte de Potosí. El calendario musical e instrumental*. Boletín 6. Cochabamba: CPCP/CENDOC-MB.
1998^a *Música autóctona del norte de Potosí. El proceso de creación musical*. Boletín 7. Cochabamba: CPCP/CENDOC-MB.
1989 *El calendario musical e instrumenta del norte de Potosí*. Boletín 12. Cochabamba: CPCP/CENDOC-MB.
1989^a *Apuntes sobre la música aymara en el periodo colonial*. Boletín 10. Cochabamba: CPCP/CENDOC-MB.
- Sánchez Canedo Walter, Bustamante Rojas, Marco y Villanueva Criales Juan.
2016 *La Chuwa del Cielo. Los animales celestiales y el ciclo anual altiplánico desde la biografía social de un objeto*. La Paz: MUSEF, 2016.-1a. ed.
- Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Juan de
[1613] 1968 *Relación de antigüedades deste reyno del Peru*. Biblioteca de Autores Espanoles, T. 209 (Crónicas Peruanas de Interés Indígena). Madrid: Ediciones Atlas. 279-319.
- Sauer, Carl O.
1925 *La morfología del paisaje*. (Guillermo Castro H. Trad.). University of California Publications in Geography 2 (2), 19-53.
- Seeger, Charles
1958 *Prescriptive an descriptive music writing*. The Musical Quarterly. 184-195.
- Schafer, Murray
2013 [1993] *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* (Traducción de Vanesa G. Cazorla). Barcelona-España: INTERMEDIO Prodimag S.L. Tercera Edición.
- Suarez Arnez Faustino
1953 *Todos Santos en Aiquile. Costumbres de los Valles de Cochabamba*. Aiquile-Bolivia: Talleres Gráficos Bolivianos, 71-74.
- Suárez Saavedra, Fernando
2013 *Desenterramientos en Charcas y Bolivia desde la época prehispánica al siglo XX*. Estudios Bolivianos 19, UMSA. 19-34
- Torrío Pacheco Mario Napoleón
2020 *1877-1879. Bolivia soportó sequía, epidemias y conflictos durante los tres años más oscuros*. Historia 46, 107-125.
- Unir
2021 *¿Qué es el Espectrograma y cuáles son sus usos en el análisis musical?* Ecuador: Universidad Internacional de la Rioja. Disponible en internet en: <https://ecuador.unir.net/actualidad-unir/espectrograma/> (Consulta: 14.XII.2021).
- Valle de Lope I.
2015 *El análisis prolongación y el análisis paradigmático en el aula: Dos propuestas metodológicas para el Grado Profesional*. Escuela musical de Música de Cataluña.
- Velázquez Contreras, Cruz Alfredo.
2017 *Alabados y otros cantos religiosos de Rancho Nuevo, Zacatecas*. Revista de Literaturas Populares XVII-2, 334-354
- Viedma, Francisco de
[1794] 1836 *Descripción geográfica y estadística de la provincia de Santa Cruz de la Sierra*. Buenos Aires-Argentina: Imprenta del Estado. 1^a edic.
- Westerkamp, Hildegard
1988 *Listening and sound making: a study of music-as-environment*. Thesis submitted impartial fulfillment of the requirement for the degree of master of arts (communication) in the department of Communication. Simon Fraser University.
- Woodside, Julian
2008 *La historicidad del paisaje sonoro y la música popular*. Trans. Revista Transcultural de Música, (12), [fecha de Consulta 25 de octubre de 2021]. ISSN: Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201221>

Zusman, Perla

2009 Reseña de "La construcción social del paisaje" de Joan Nogué (edit.). *Revista de Geografía Norte Grande*, 44. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 143-147

Bibliografía electrónica

Ley Bolivia. 23 de agosto de 1826. (Incipit: *Secularización de regulares por el ordinario*). <https://www.lexivox.org/norms/BO-L-18260823.xhtml>

Decreto Supremo Bolivia. N° 25-01-1826, del 25 de Enero de 1826. (Incipit: *se ordena el establecimiento de cementerios*) <https://www.derecho-teca.com/gacetabolivia/decreto-supremo-25-01-1826-del-25-enero-1826/>

Archivos

AHMC = Archivo Histórico Municipal de Cochabamba. Testamento de Pedro Chirima, cacique principal hurinsaya de los Cotas. AHMC. MEC. (1561-1590). No foliado.

Videos You Tube

Todos Santos/Rezando en Tarata Bolivia. <https://www.youtube.com/watch?v=V8EtiqH-X5o>

Alabado sea el Santísimo. (Tradicional del siglo XVIII). <https://www.youtube.com/watch?v=-gYQrOIamXQ&t=102s> (2013)

Alabado sea el Santísimo. (Tradicional del siglo XVIII). <https://www.youtube.com/watch?v=G1xJ09wPQY>





eybid

DOCUMENTOS



Historia de las bandas militares y su evolución hasta nuestros días

Rigoberto Sainz Castro

Los orígenes de la música yacen en una oscuridad históricamente aún más profunda que la del lenguaje, cuyos monumentos sobrepasan en edad, por prodigiosos espacios de tiempo, a los de la música.

El único medio de aclarar, en cierto modo, este misterio es el de la observación del desarrollo del niño y el de la música de los pueblos primitivos, por lo que ambos tienen algo de similar en su evolución. Para el hombre de los tiempos prehistóricos que percibió por primera vez un sonido musical originado por golpes dados sobre un cuerpo hueco o por la oscilación de una caña bajo el viento, el hecho debía resultar algo incomprensible y, por lo tanto, misterioso y mágico.

Por el conjuro del simple golpe de los instrumentos de percusión, llegó este hombre primitivo a excitarse hasta la embriaguez. En el choque seco producido por ese instrumento, experimentó también el poder sugestionador del ritmo. De ese ritmo que encendía y animaba el culto de la danza coordinando el trabajo, que así parecía aliviarse como bajo el influjo de un poder mágico.

Simultáneamente pudo ejercitarse el hombre de las tribus guerreras en el uso de la graduación de los sonidos fuertes, que se diferenciaban esencialmente por su claridad, de los vagos e indeterminados del lenguaje. Pudo haber llegado así a manifestar una preferencia por los intervalos más sonoros y más “fáciles”, la cuarta y la quinta.

El ritmo y el sonido que se aliaban a un texto más o menos sensato, tenían el papel inmediato de una fórmula mágica de conjunto, utilizada por el sacerdote en el culto, por el canto en la danza, o en el trabajo. Pues las notas musicales de contenido alegre o triste tenían la virtud de lograr, en esos hombres aislados, el impulso que libraría sus necesidades emocionales.

Al concepto de música primitiva pertenece igualmente la monotonía, esto es, la repetición interminable de una frase breve. Como también le pertenecen la improvisación y el insistente *ritornelo*, el coro y los solos, elementos todos de sus formas más remotas.

Es característico de la melodía primitiva la existencia de escasos y pequeños intervalos y además vagos y variables. Lo que diferencia a la música de los pueblos primitivos de la música de la naturaleza, es el conocimiento de la existencia de la octava; el impulso y el esfuerzo teórico, los naturales puntos fuertes de su división en tonos y semitonos, la quinta, que reforzaba la melodía.

Una señal de la música Incaica, del esfuerzo en esos tiempos primitivos, es la pentatonía, la limitación de la octava a cinco grados, sobre una escala en la



Compositor y Director de Banda.

El manuscrito original de este texto (escrito en 1945) fue entregado en 1986 por el maestro Rigoberto Saínz a Walter Sánchez C. y circuló mimeografiado en el Boletín del Centro de Documentación de Música Boliviana (CENDOC-MB) dependiente del, por entonces, Centro pedagógico y cultural de Portales.

que se ha eludido la difícil interpretación de los semitonos, de los intervalos, al igual que el niño que evita una difícil expresión del lenguaje por reemplazarla por otra más sencilla y accesible a él. A la ejecución fantástica o melancólica de la expresión significativa de los sonidos aislados y conductores, se unía la verdaderamente matemática sonometría, la cual llegaba, fuera de las naturales reparticiones de la octava, al mecanismo artístico.

Sobre estos extraños y heterogéneos sistemas conductores, los cuales, más que como obrados elementales, se pueden contemplar como la convención de degeneraciones sagradas de la escala natural, se han establecido especies altamente refinadas de melodías, cuyo arte tiene por impreso el sello que, para nuestro sentimiento expresa simultáneamente: estancamiento y madurez.

Los dos aspectos de la música: la orgiástica elemental -excitante- y la espiritual, estaban corporizados para los Incas en la lucha del aulos y zampoña; (sicu, como los sonidos del órgano) en la adoración al sol, en la quejumbrosa quena (cuyos sonidos son dulces como los de la flauta), el pinquillo -tal los del flayolé-; y el manchay puito (que tiene sonido lúgubre); la luz de la civilización y del Evangelio los va redimiendo de su miseria.

Los cantos nacionales del pueblo son muchos. La parte ilustrada y las bandas militares hacen uso de instrumentos músicos europeos que no cesan de importarse; la música de salón, la vocal e instrumental y la dramática, tienen hoy eximios cultores en la juventud boliviana que se afana por hacer progresos en este sentido.

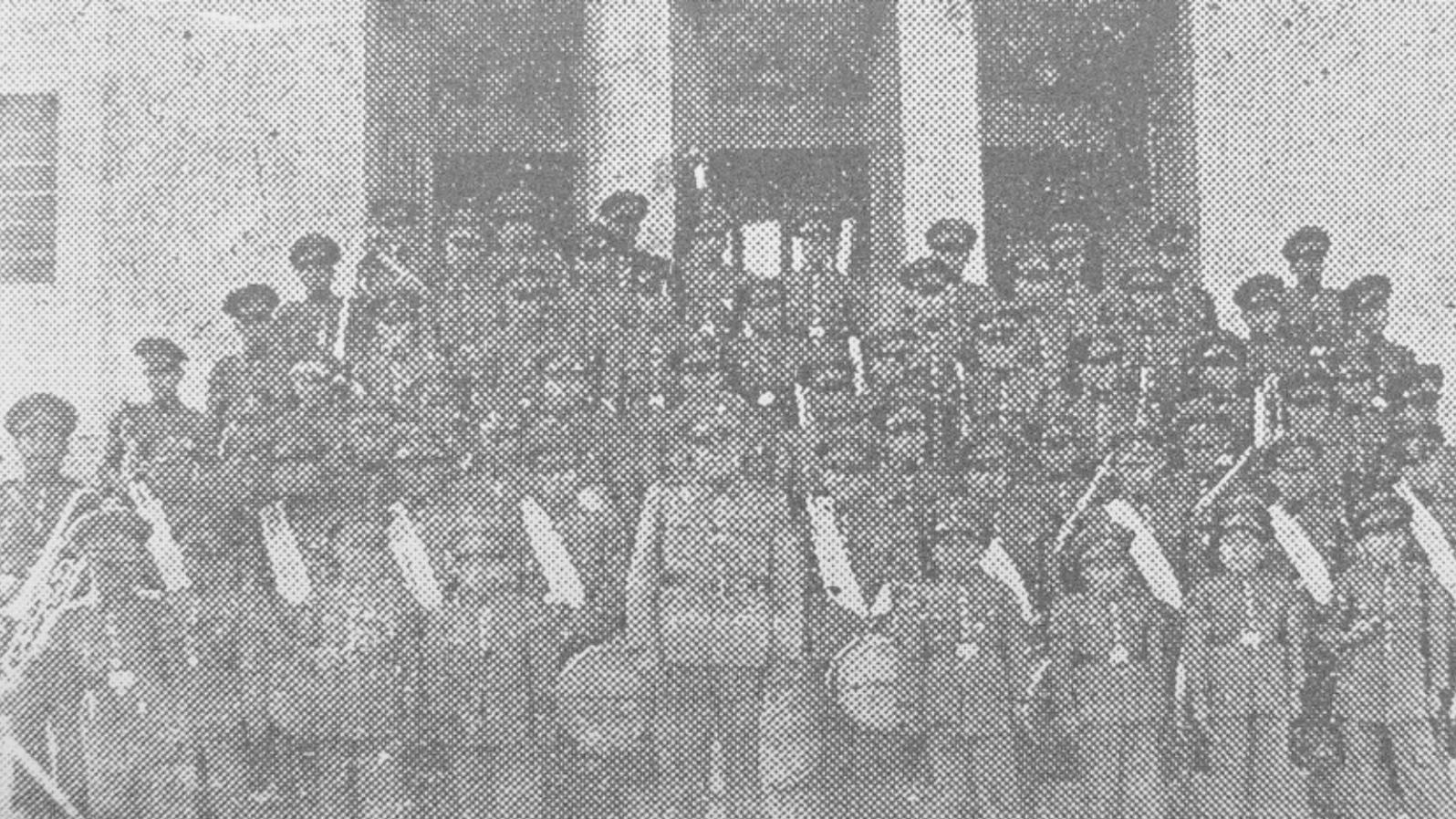
Hasta hoy nuestros pocos artistas lo deben todo a sus propios esfuerzos, que se agrandan más ante una montaña de obstáculos y la carencia de estímulos...

La música nacional lleva el sello de singular melancolía y un pronunciado tono sentimental en los tres tipos que constituyen la sociabilidad boliviana: el indio, el cholo y el español americano. Finalmente hoy se deja ya sentir la inmigración europea en Bolivia.

La organización de las "bandas militares en Bolivia" ha sido y aún siguen siendo los núcleos más importantes de la actividad musical. Desde el coloniaje hasta hoy, el pueblo ha cultivado su espíritu a la vera de las retretas y de los aires populares en la puerta del cuartel. Los conciertos de orquestas con su solemnidad artificiosa, son relativamente nuevos en nuestro ambiente. Se conoció primero a los grandes maestros escuchando sus composiciones en la Plaza junto a los atriles, o en íntimo contacto con los músicos sirviéndoles de candelabros. De tal auditorio y de tales bandas han salido los mejores músicos (directores de bandas de música, instrumentistas y como también compositores).

Empero, las bandas de música del Ejército, tan ligadas a nuestra historia, a nuestras alegrías y a nuestros dolores. Ellas son del pueblo, forman un todo con él; le conmueven, le convencen, le cultiva. Los regimientos con sus bandas de música seducían tanto que a su paso arrastraban a mujeres, hombres y niños en pos de ellas, marcando todos el compás. El "Loa", con sus marchas, el "Abaroa" con sus boleros, despertaban al guerrero que duerme en el fondo de cada boliviano.

Dícese generalmente, y es esta la pura verdad, que los arrullos del Arte sólo



Rigoberto Sainz y la banda de la Escuela Militar de Música. 1914.

acarician la frente de los pueblos civilizados que llegan, por este medio, a denominarse “cultos”.

La música militar recrea el espíritu y educa el sentimiento patriótico en los cuarteles y fuera de ellos. La música es la más fiel compañera del infortunio y la estrecha e íntima amiga de la prosperidad y del tiempo.

Huye con la derrota suavizando sus amargas y detiene los salvajes bríos de la victoria, haciéndola humana. La música afirma el sentimiento nacional y vence las nostalgias.

La música militar llega a los recodos más íntimos del alma, despertando inefables sentimientos y haciendo surgir una riquísima gama de sensaciones. El soldado que escucha en las marchas forzadas los aires nacionales, recuerda la misión sagrada que le incumbe.

En el combate, las bandas militares desempeñan dos funciones igualmente importantes: contribuyen a exaltar el sentimiento nacional, transportando a los hombres a los

límites del paroxismo del cual nacen las acciones heroicas, fruto de la exacerbación y misticismo, mezcla de supremo valor y suprema resignación.

Tácticamente, los componentes de las bandas son utilizados como camilleros, pues reciben la instrucción adecuada.

Psicológicamente, la música patriótica, ejecutada por las bandas militares, juega un papel decisivo en la instrucción militar y en la preparación del recluta, así como también en la preparación del niño en la instrucción pre-militar.

Ella aminora la fatiga, tomando el pensamiento a los dulces recuerdos de Patria, de hogar, etc., a las añoranzas que hacen amable la vida. Estos sentimientos conducen directamente a la esperanza y por la gran fuerza vital que hay en potencia en toda juventud, el optimismo de la vida, a la confianza en las propias fuerzas y a la exaltación de los nombres, sentimientos de Patria, amor, de solidaridad.

LA MUSICA DEBE HACER BRO-
TAR EL FUEGO EN EL ESPIRITU
DE LOS HOMBRES

Los directores de las bandas militares fomentan el folklore nacional en sus diversas formas recopilando la música nativa, las tradiciones, leyendas, etc., organizando grupos corales y musicales en todos los cuarteles; organizan y difunden la música autóctona al aire libre. Porque la música es como una lengua universal que relata armónicamente todas las sensaciones de la vida y forma parte de la educación del pueblo, porque tiene el germen de todas las razas y virtudes; y no acierto a comparar aquellos a quienes la música no impresiona, sino con pedazos de madera o piedra.

Es una obligación estimular el arte nacional y apreciar en lo que vale la capacidad de los hombres.

Entre los oficiales de música (Directores), instrumentistas y compositores nacionales de más nota, pueden citarse: Tncl. Francisco Suárez, Mayor Néstor Terrazas, Mayor Julio Zabala, Mayor Teodoro Rodríguez,



El director de banda y compositor Rigoberto Saínz, delante de su banda. c. 1940.

Capitán Alfredo Aguirre, Capitán Donato Concha, Tncl. Adrián Patiño, Mayor Alfredo Peláez, Mayor Rigoberto Sainz C., Teniente Máx Aliaga, Subteniente Saturnino Ríos, músicos Mauricio Mansilla y Marcelino Hidalgo.

Las BANDAS DE MÚSICA DEL EJERCITO tuvieron su origen en los primeros años de la República, adquiriendo muy pronto fama y renombre dentro y fuera de ella.

La primera banda fue organizada por el guerrillero Don José Miguel Lanza. La formó con músicos reclutados en las provincias de Inquisivi, Yungas, Sicasica, Ayopaya, Tapacarí y otras poblaciones, y funcionó durante los quince años de lucha constante. Cuando se pasó al establecimiento de la República, los primeros reclutamientos para organizar otras bandas, se verificaban -en aquellos tiempos- siempre con elementos

civiles e instruyendo en cada cuartel del Ejército a todos los niños que se daban de alta en todos los cuarteles o que eran entregados por sus propios padres o tutores.

Con esta forma de reclutamiento y enseñanza musical, las bandas de Música de cada unidad nunca carecían de operarios, rivalizando entre una y otras y arrancando aplausos del público en general, muy especialmente del elemento extranjero, quienes se paraban al contorno del “kiosco” a contemplar y admirar el empuje de los músicos por el arte y el gusto con el que solían interpretar a los grandes genios.

Después del triunfo de Ayacucho, el general Lanza entró a La Paz el 29 de enero de 1825, con su glorioso batallón “Colorados” y su banda de música a la cabeza y bajo la dirección del Sargento Mayor Ismael Crespo.

En el primer período histórico, las Bandas Militares del Ejército Boliviano, fueron organizadas por militares extranjeros: coroneles Agustín Geraldino, Francisco O'Connor, Generales León Galindo y Felipe Braún; como técnico el Comandante Vicente García.

En 1877 se reorganiza el Batallón "Colorados" con el Comandante Idelfonso Murguía, con una Banda de Música compuesta de 30 operarios, cuyos directores eran el Director de Banda Tcnl. Graduado Mateo Medrano y el Sargento Mayor graduado Bernardo Palacios.

Al reorganizarse el Batallón "Sucre" 2do. de la Guardia (amarillos) (1879), el Comandante Coronel Juan Bautista Ayorúa organizó una espléndida banda de música con 33 músicos que vivían con sus rabonas dentro el cuartel. Esta banda se hallaba bajo la dirección del Director de Banda Sargento Mayor Inocencio Vargas; Tte. 1ro. Julián Sánchez; 2do. Director Tte. 2do. Sacarías Gómez, músico; Subteniente Manuel Roca, músico. De esta banda egresaban nuevos Directores que organizaron otras bandas.

En 1879 el director de Banda Comandante Vicente García y Capitán Asim. Pedro Gutiérrez, músico, organizan una Banda de Música de 20 músicos para el ex "Escuadrón Lanceros" que entonces se denominaba Regimiento "Bolívar", cuyo Comandante el mismo año (1879), organiza en el Batallón "Padilla" 4to. de Cochabamba o 6to. de Línea, una Banda de Música con 30 operarios con el Director de Banda Tte. 2do. Manuel Valdez; Tte 2do. Romualdo Tudel, músico; Sbtte. Antolín López, músico; Subtte. Francisco J. Carvajal, músico; Subtte. Hermógenes Navia, músico; Comandante del Regimiento Pedro P. Vargas.

En 1880, el Cap. Asim. Noel Ávila, Director de Banda del Batallón "Viedma" N° 5, tuvo su banda de 30 operarios, con su Comandante Coronel Ramón Gonzáles .

En 1881, para el Colegio Militar se contrató los servicios del músico Lorenzo Andreotti como profesor de música y canto en el grado de Subtte. y al maestro Benedicto Vincenti (autor del *Himno Nacional*) para que organizaran en la mejor forma posible las bandas de música del Ejército.

Después de firmado el Tratado de tregua con Chile en 1884, fue decretada la desmovilización; fueron refundidas varias bandas de música de los batallones "Sucre", "Loa" y "Chorolque", con más las bandas de los escuadrones "Escolta" y "Bolívar" y una de un Regimiento de Artillería.

En los últimos gobiernos, fue el Presidente Arce quien creó por primera vez, en mayo de 1889, una "ACADEMIA DE MÚSICA MILITAR" con el fin de educar instrumentistas que pudieran reemplazar con ventaja a los elementos antiguos que dejaban las filas.

Pero esta Academia no duró mucho tiempo debido a la falta de elementos y fue clausurada antes de la Revolución Federal, bajo la dirección del Director de Banda Tcnl. Graduado Mateo Medrano y Tte. 2do. Noel Ávila. El presidente Pando volvió a reinstalarla en 1902 dictando una Resolución Suprema en fecha 2 de diciembre. Esta Academia fue organizada y dirigida por el competente músico Tcnl. Asimilado Francisco Suárez, pero los acontecimientos del Acre hicieron que fuera clausurada nuevamente.

Pacificado el país, el Presidente Montes al fin pudo reorganizarla dictando un nuevo Decreto Supremo en fecha 4 de noviembre de 1904 con la denominación de "Escuela de Música" como una sección agregada a la Intendencia General de Guerra.

En dicho Decreto se disponía que fueran admitidos niños de 14 y 18 años de edad, los que tendrían un periodo de servicios de 8 años en el aprendizaje de un instrumento, a la vez de educación, instrucción y perfeccionamiento profesional de un arte u oficio en los talleres de la Intendencia; además, cinco años de servicio militar en una de las bandas de música del Ejército como egresado de dicho plantel, después de tres años de aprendizaje.

CUADRO DE DIRECTORES DE BANDAS DE MÚSICA HASTA 1901

- Tcnl. Graduado Mateo Medrano
- Sargento Mayor graduado Bernardo Palacios
- Sargento Mayor Inocencio Vargas
- Teniente 1ro. Hilarión Castillo
- Teniente 1ro. Julián Sánchez, músico
- Teniente 2do. Sacarías Gómez
- Subteniente Manuel Roca
- Teniente 1ro. Graduado Vicente García
- Teniente 1ro. Cipriano Ibáñez
- Capitán Asimilado Noel Ávila
- Teniente 2do. Manuel Valdez, músico
- Teniente 2do. Rumaldo Tudela, músico
- Subteniente Antolín López, músico
- Capitán Asimilado Pedro Gutiérrez, músico
- Subteniente Hermógenes Navia



Rigoberto Saínz y su banda, frente al Palacio Quemado, La Paz, c. 1940. Arch. Walter Sánchez C.

Esta Escuela funcionó con un promedio de 70 a 80 alumnos hasta diciembre de 1912 en que fue clausurada por falta de fondos para su sostenimiento.

En esta época aprendían los alumnos instrumentos de viento y de cuerda. Empero, dada la importancia de este instituto, el Presidente Montes volvió a implantarlo en su segundo periodo presidencial, dictando un Decreto análogo al anterior.

La nueva Escuela funcionó anexa a la Intendencia de Guerra hasta el año 1919 en que pasó a formar parte de la Escuela de Clases, pero en 1920 volvió a depender de la Intendencia hasta que fue clausurada a raíz de la campaña del Chaco.

Pacificado el país, el Presidente Busch dictó un nuevo Decreto en fecha 14 de octubre de 1938, con la denominación de “Escuela Militar de Música”, bajo la dirección del competente músico Tcnl. Adrián Patiño.

Tal es la historia de este instituto militar que hasta hoy sigue proveyendo de músicos artistas a las bandas de música del ejército, la que, desde los primeros tiempos de la República, supieron llamar la atención en todo el extranjero, por su empuje, por su timbre de voz en el instrumento, por su resistencia, competencia, etc.

Los Directores Técnicos que estuvieron a cargo de este instituto fueron los siguientes:

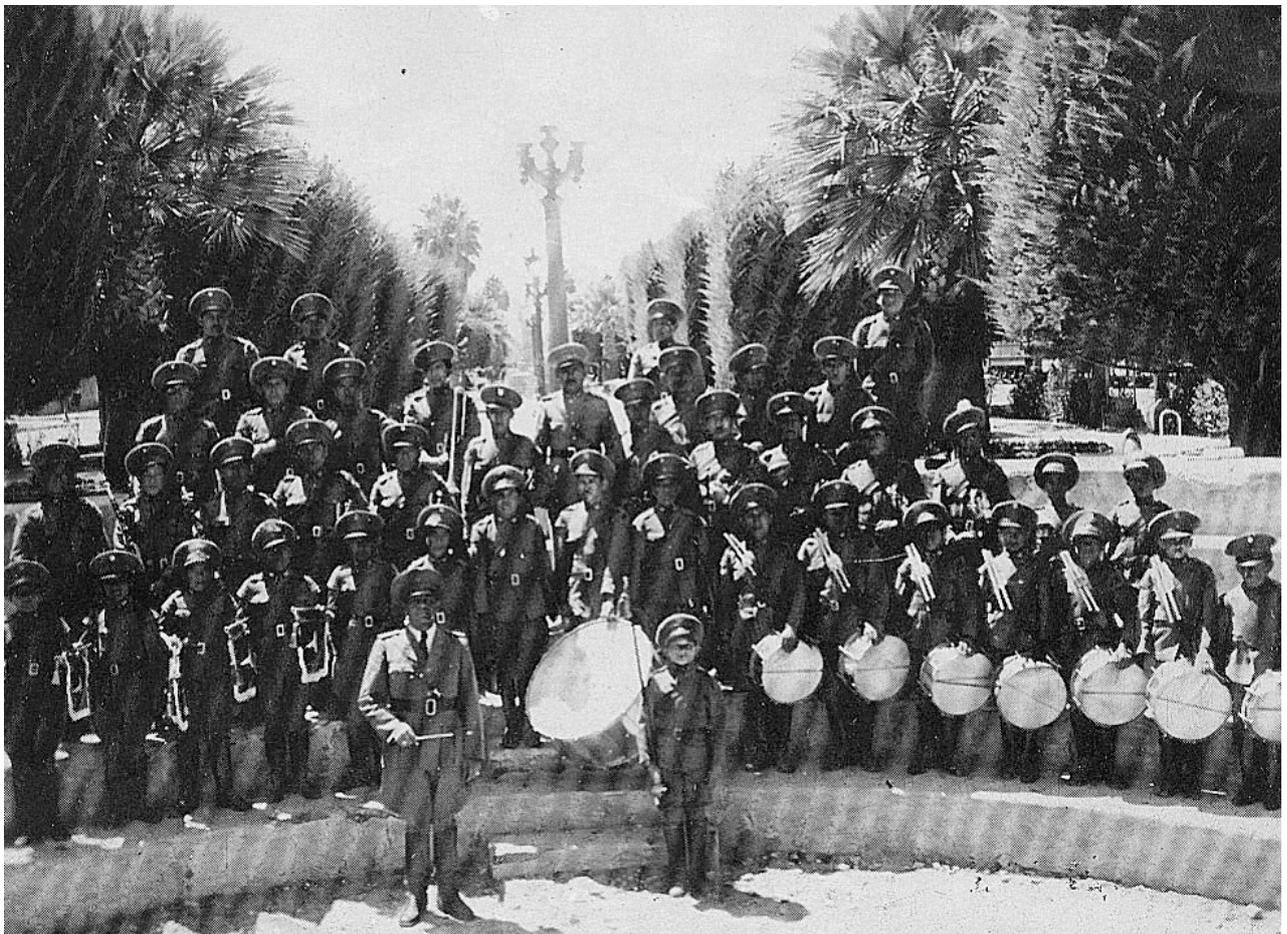
Nombres y Grados	Años
Tcnl. Asim. Francisco Suárez	1902-1910
My. Asim. Néstor Terrazas	1910-1912
My. Asim. Néstor Terrazas	1914-1921
My. Asim. César Achaval	1921-192
Tte. Asim. Alfredo Aguirre	1927-
Tcnl. Asim. Francisco Suárez	1927-1929
Tte. Asim. Adrián Patiño	1929-1932
Tcnl. Asim. Adrián Patiño	1938-1942

Los Directores de Bandas de Música del Ejército, egresados de la “Escuela Militar de Música”, hasta 1920, fueron:

Grado	Nombres y Apellidos
My. Asimilado.	Adolfo Valdéz
Cap. Asimilado.	Primitivo Revollo
Cap. Asimilado.	Alfredo Aguirre
Cap. Asimilado.	Donato Concha
My. Asimilado.	Aurelio Gutiérrez
My. Asimilado.	José A. Vargas
My. Asimilado.	Zenón Eduardo

Y, los alumnos del Mayor Néstor Terrazas:

Grado	Nombres y Apellidos
My. Asimilado	Alfredo Pelaez
Tte. Asimilado	Víctor Arellano
My. Asimilado	Rigoberto Sainz (Profesor Titulado)
Tte Asimilado	Enrique Vargas
Tte. Asimilado	Enrique Barrientos
Subte. Asimilado	Eduardo Mérida
	N. Arrieta
	Germán Morales C.
	Humberto Ríos Aberanga
	Juan de Dios Flores
	Estanislao Salas



Rigoberto Saínz posando junto a su banda. c. 1945. Arch. Walter Sánchez C.

En la segunda presidencia de Montes (1914) se adquirió instrumentos de música de Francia para todas las bandas del Ejército, De ahí que unas veces era la banda del “1ro de línea” que sobresalía sobre las demás; otra era la del 2do. de línea” o la del “Loa 4ta.” Y así, hasta nuestros días (1932), habiendo llegado a tener alguna de ellas hasta 60 operarios. Fuera de los instrumentos usuales había flautines, flautas, clarines, saxos y cornos. Las bandas de Caballería componían de 25 a 30 operarios con un instrumental de Charanga (sin timbales).

En este segundo período de civilización cultural musical, en el gobierno del Gral. José Manuel Pando (1900-1904), por la iniciativa del Ministro de Guerra, el entonces Coronel Ismael Montes, se adquirió un instrumental francés para todas las bandas del Ejército.

El Gral. Jacques Sever, Jefe del Estado Mayor (1907), mediante una orden organiza las bandas de música en la forma siguiente:

- 1 Director
- 1 2do. Director (Oficial de Música)
- 1 Tambor Mayor
- 12 Músicos Sargentos
- 10 Músicos Cabo 1ro.
- 10 Músicos Cabo 2do.
- 10 Músicos aprendices
- 16 Conscriptos para Banda de Guerra con 8 tambores y 8 pífanos

Bandas montadas:

- 1 Director
- 1 2do. Director (Oficial de Música)
- 1 Clarín de Ordenes
- 8 Músicos Sargentos
- 6 Músicos Cabo 1ro.
- 4 Músicos Cabo 2do.
- 8 Músicos aprendices
- 4 Clarines conscriptos

Con el cuadro de Directores que sigue:

Grado	Nombres y Apellidos
Cap. Graduado	Francisco Suárez
Tte. Graduado	Néstor Terrazas
Tte. 2do. Graduado	N. Barragán
Tte. 1ro. Graduado	Ilarion Portugal
Cap. Graduado	Belisario Meret
Tte. 2do. Graduado	Eliseo Cossío
Tte. 2do. Graduado	Ciprian Ibáñez
Tte. 2do. Graduado	Julio Zabal
Tte. 1ro. Graduado	N. Medinacelli
Tte. 1ro. Graduado	N. Sermenio
Tte. 1ro. Graduado	Teodoro Rodríguez
Tte. 2do. Graduado	Adolfo Valdez
Tte. 2do. Graduado	Primitivo Revollo
Cap. Graduado	N. Violante
Tte. 1ro. Graduado	N. Paso



Banda de guerra de la Escuela Naval Militar. 2014

En los diferentes cuarteles había niños aprendices de música que desde la hora de la diana estaban ya frente a sus papeles pegados a la pared y con los calzones abajo, en previsión del castigo a cada falta. En 1912, el Gral. Hans Kundt, Jefe de Estado Mayor General, organiza las bandas de música y las de guerra a la táctica Alemana, y en la forma siguiente:

BANDAS DE INFANTERÍA	BANDAS DE CABALLERIA
<ul style="list-style-type: none"> 1 Director Asimilado a un grado militar 1 Sargento Tambor Maestro (Guaripolero) 1 Sargento Músico Mayor 14 Músicos de primera clase 10 Músicos de Segunda Clase 8 Músicos de Tercera Clase 8 Tambores conscriptos 8 Cornetas conscriptos o fanfarras 	<ul style="list-style-type: none"> 1 Director Asimilado a un grado militar 1 Clarín Maestro Argentó 1 Músico Mayor 12 Músicos de Primera clase 8 Músicos de Segunda Clase 6 Músicos de Tercera Clase 4 Clarines conscriptos

Al mismo tiempo, el Gral. Kundt ordenó que todos los niños aprendices de música que se encuentran en los diferentes cuarteles, pasen a la Escuela de Música para mejores resultados y en provecho del Ejército. Suprimió que los músicos contratados vivan en los cuarteles con sus rabonas e hijos. Llegó a abolir los pífanos de la banda de guerra, reemplazándolos con cornetas y fanfarra. Fue suprimido el Oficial de Música (2do. Director de Banda, que entonces tocaba un instrumento dentro de la banda misma). También cambió la lira por la guaripola que actualmente sigue en uso para todos los movimientos de la banda cuando ésta está tocando.

Desde entonces, la banda militar está constituida del modo siguiente:

- Flautín, en Re bemol
- Flauta
- Clarinetes Re Quinto en Mi Bemol
- Clarinetes Principal, Primero y Segundo en Si bemol
- Saxofones, en Mi bemol
- Saxofones, en Si bemol
- Cornetines primeros y segundos en Si bemol
- Fliscornos primeros y segundos (Bagles)
- Trompas, en Mi bemol
- Barítonos (acompañando, armonizando)
- Trombones primero y segundos
- Bombardino primero cantante (Bajo1)
- Bombardino segundo (Bajo 2do.)
- Bombardino en Mi bemol (Bombardón)
- Contrabajo en Si bemol
- Batería (percusión, bombo, tambor militar, platillos)

Tal ha sido la evolución de la música en nuestras bandas militares que mencionaremos todavía los siguientes efectos de la Orquesta Sinfónica que no pueden ser reemplazados: el *pizzicato* de los instrumentos de cuerda y los sonidos de la percusión (el motivo de omisión del timbal en la banda militar no se comprende ya que actualmente se podrían construir timbales fácilmente portátiles). La repetición rápida de los sonidos (fácil para instrumentos de madera así como de metal), por conjuntos numerosos de instrumentos de viento, constituye una sustitución fascinadora del trémolo alto y bajo de los instrumentos de cuerda. Para el redoble de los timbales y los golpes sordos de los mismos, tienen que actuar el tambor pequeño o el bombo.

Es injusto exigir de la banda equivalentes para todos los efectos de la Orquesta Sinfónica; si se quiere escribir para banda militar hay que partir de un punto de vista diferente. Aunque el nombre antiguo (música de armonía) se refiere al efecto esencial de los instrumentos de viento en la orquesta actualmente -y no se puede considerar apropiado pues los instrumentos de madera como los instrumentos altos de metal no dejan nada que desear, además de su fácil movilidad-, es sin embargo, equivocado escribir para banda militar como para orquesta sinfónica. En ésta última tiene que dominar el sonido de las cuerdas hasta en los *tutti*; en cambio, en la banda militar, todo depende de la brillantez del metal, de la cual los clarinetes apenas contrastan. Con esto está dicho todo. La transcripción de obras sinfónicas para banda militar viene a ser como la traducción a otro idioma.

Fue en este sentido que el Tte. Coronel José A. Villegas, destinado a comandar el “Campero”, en julio de 1922, quien dotó nuevamente al Regimiento de una banda de música conforme a la Resolución Suprema de 27 de septiembre del mismo año “por ser necesaria su existencia en los cuarteles para estimular el desarrollo de la pasión patriótica en el soldado y para coadyuvar a la educación artística en el pueblo”. Hasta 1921 las bandas de los regimientos “Loa” 4to. y “Sucre” 2do. de Infantería, fueron las mejores organizadas, con todo el personal de alumnos egresados de la Escuela de Música durante los años 1917 y 1920; aún contaban con la familia de flautas, clarines y fagots, y rivalizaban la una con la otra. Especialmente se distinguían en la buena ejecución de nuestros “aires nacionales” ejecutados en las puertas de los cuarteles después de las Retretas nocturnas en las Plazas de Armas. El público seguía



Detalle de pintura de soldado llamado “clarín”, con este instrumento. 1880.



Banda de la Escuela Militar Naval acompañando a la Virgen de la Merced, 2014. Foto: Walter Sánchez C.

a la banda al cuartel, en aglomeración, por oír tocar dichos “aires”. En el gobierno del Dr. Bautista Saavedra y del Jefe de Estado Mayor General, Gral. Hans Kundt (1925), con motivo del Centenario, se renovó en su totalidad el instrumental de música de todas las bandas del Ejército Nacional, adquiridos de una de las fábricas de Alemania. Con la nueva distribución de instrumentos, las bandas militares de los Regimientos de Infantería tenían un efectivo de 34 operarios y las bandas de Caballería 24 operarios, organizadas de la siguiente forma.

EN INFANTERÍA

1 Clarinete Requinto en Mi bemol
 6 Clarinetes en Si bemol
 4 Bugles
 6 Cornetines en Si bemol
 3 Trompas en Mi bemol
 3 Trombones
 2 Barítonos
 2 Bajos en Si bemol
 2 Bombardones en Mi bemol
 2 Contrabajos en Si bemol
 1 Bombo
 1 Tambor
 1 Par de platillos

34 instrumentos en Total

EN CABALLERÍA

1 Bugle Requinto en Mi bemol
 6 Cornetines en Si bemol
 3 Bugles
 3 Trompas en Mi bemol
 3 Trombones
 2 Barítonos
 2 Bajos en Si bemol
 2 Bombardones en Mi bemol
 2 Contrabajos en Si bemol

24 instrumentos en Total

Como se verá, en la relación de instrumentos han quedado suprimidos los saxofones, flautas, flautines, clarines, etc.

La organización de las bandas de Música dentro del Ejército, antes de ser inmolado en las selvas chaqueñas, tenían bandas los siguientes regimientos:



Alegoría de las cinco patrias liberadas, con el busto del libertador José Antonio de Sucre. c. 1890. Arch. Walter Sánchez C.

PRIMERA DIVISIÓN

Regimiento “Sucre” 2do. De Infantería
 Regimiento “Pérez” 3ro. De Infantería
 Regimiento “Campero” 5to. de Infantería
 Regimiento “Ballivián” 2do. De Caballería
 Regimiento “Camacho” 1ro. De Artillería

SEGUNDA DIVISIÓN

Regimiento “Azurduy” 7mo. De Infantería
 Regimiento “Abaroa” 1ro. De Caballería
 Regimiento “Bolívar” 2do. De Artillería

TERCERA DIVISIÓN

Regimiento “Colorados” 1ro de Infantería
 Regimiento “Ingavi” 4to. de Caballería

CUARTA DIVISIÓN

Regimiento “Loa” 4to. de Infantería

QUINTA DIVISIÓN

Regimiento “Warnes” 9no. De Infantería

SEXTA DIVISIÓN

Regimiento “Bagué” 11vo. De Infantería

El total de efectivos músicos en las seis divisiones que guarnecían el vasto territorio nacional, que alegraban y reanimaban a los soldados desde las fronteras del Acre hasta las del Pilcomayo, no sumaban sino 464 músicos, en la siguiente proporción:

En las bandas de Infantería	162 músicos de Primera Clase 88 músicos de Segunda Clase 64 músicos de Tercera Clase 314 músicos de Infantería
En las bandas de Caballería	66 músicos de Primera Clase 48 músicos de Segunda Clase 36 músicos de Tercera Clase
	150 músicos de Caballería

Tal era la organización de nuestras bandas militares antes del estallido bélico en el Chaco. Estallada la guerra el 12 de julio de 1932, la mayoría de las bandas militares fueron movilizadas al Chaco, dejando de pertenecer a sus unidades, y pasaron a depender de los Comandos de División, Cuerpo y Alto Comando.

En la ciudad de Cochabamba se organizó una Banda de Música con todos los voluntarios del valle, lo mismo que en el pueblo de Uyuni con los músicos de Llica, Salinas y Garcí Mendoza; estas dos bandas fueron movilizadas al Chaco.

En el combate, las bandas desempeñan dos funciones igualmente importantes: contribuyen a exaltar el sentimiento nacional, transportando a los hombres guerreros del Chaco a los límites del paroxismo del cual nacen las acciones heroicas, fruto de la exacerbación, misticismo, mezcla de supremo valor y suprema resignación. Tácticamente, los músicos componentes de las bandas del Chaco eran utilizados como camilleros, como proveedores de munición y como personal de abastecimiento.

Ha habido bandas que han entrado hasta la misma línea de fuego a alegrar a nuestros combatientes con aires netamente nacionales, como la banda de la 9na. División que iba hasta la línea de fuego dos veces a la semana, dando cumplimiento a la orden del Comandante de la división (Cañada Chile).

El capitán Asimilado Aurelio Gutiérrez, Director de Banda, cayó prisionero en "Alehuatá", como Comandante de Compañía. El Capitán Asimilado Gerardo Torres Ruiz, se enloqueció, en el sector "Kilómetro 7". Habiéndose medido al monte fue capturado por los "pilas" y descuartizado en "Tres Cruces".

He aquí la nómina de los Directores de Bandas Militares que asistieron a la campaña del Chaco:

Grado	Nombres y Apellidos
Cap. Asimilado	Alfredo Aguirre
Cap. Asimilado	Donato Concha
Cap. Asimilado	Gerardo Torres Ruiz
Cap. Asimilado	Aurelio Gutiérrez
Tte. Asimilado	Zenón Zardón
Subtte. Asimilado	Rigoberto Sainz
Stubtte. Asimilado	Max Aliaga
Cap. Asimilado	Alfredo Peláez



El maestro Leopoldo Benedetto Vicenti.

Terminada la campaña del Chaco, las Bandas de Música volvieron a sus respectivas unidades y a sus diferentes guarniciones, quedando en el Chaco las Bandas del Primer Cuerpo de Ejército, Primera, Tercera y Cuarta Divisiones, hasta fines del año 1939, época en que, de las cuatro bandas, se redujo a una, organizada por el Capitán Asimilado Rigoberto Sainz para la Región Militar N° 4.

En este período de post-guerra, las bandas fueron reducidas a su mínima expresión, sin reunir las condiciones de conjunto de banda de música; sobre esto, además, los instrumentos se encontraban deteriorados (con muchas soldaduras).

En 1938 se compró de Francia cinco instrumentales de música y un instrumental completo para banda de Concierto.

En nuestros días (1945), las Bandas del Ejército cuentan con un efectivo de 22 operarios que técnicamente no reúnen las condiciones armónicas para poder interpretar como antes a los grandes autores.

Cuadro de Oficiales de Música. 1949

Grado	Nombres y Apellidos
Tcnl. De música	Adrián Patiño C.
My. De música	Alfredo Pelaez
My. De música	Zenón Eduardo
My. De música	José A. Vargas
My. De música	Rigoberto Sainz
Cap. De música	Teófilo Molina
Tte. De música	Max Aliaga
Cap. De música	Antonio Calderón
Cap. De música	Enrique Vargas
Cap. De música	Enrique Barrientos
Tte. De música	Severo Castro
Tte. De música	Víctor Arellano
Tte. De música	Francisco Arias
Sbttte. De música	Ernesto La Fuente
Tte. De música	Eduardo Mérida
Sbttte. De música	Adrián Patiño T.
Sbttte. De música	Germán Morales
Sbttte. De música	Humberto Ríos A.
Sbttte. De música	Felipe Monroy
Sbttte. De música	Roberto Molina
Sbttte. De música	Humberto Michel



El maestro y director de banda Francisco Suarez.

II. Recopilación de las marchas militares, boleros y otros “aires nacionales” históricos

Ningún estudio, por muy sabiamente que se haya dirigido, bastará para hacer un verdadero compositor de quien no está dotado nativamente de este instinto que ha recibido diversos nombres según el grado en que se manifiesta: tener ideas, poseer la facultad creadora, sentir el fuego sagrado, tener inspiración, ser un verdadero genio -pues no hay duda de que se puede tener un poco de genio, facilidad, originalidad, chispazos de genio o mucho genio-. Se puede tener genio ignorándolo, aunque, desgraciadamente, es más frecuente el caso contrario. En algunos individuos es un don natural, como lo es en otros el talento de los números; y en ellos llega a ser como una función. Saint-Saens dice de sí mismo, sin pensar ni remotamente en alabarse y sin asomo de vanidad: “produzco música como un manzano produce manzanas, por la sola razón de que he nacido para esto”.



El maestro Rigoberto Saínz junto a otros directores de banda y músicos. c. 1933. Arch: Walter Sánchez C.

El que está dotado para esta facultad, experimenta, en efecto, el deseo irresistible de producir, de crear música, obedeciendo a un instinto imperioso al que le es imposible sustraerse. Igual exactamente que el asesino de profesión experimenta la necesidad de matar o el perro de torranoba de sacar del agua a un hombre que se ahoga.

Esto explica porque tantos jóvenes compositores nacionales y militares músicos revelen desde la infancia su vocación. Como hemos dicho antes, por la propensión a volcar sus ideas sobre el papel, aun cuando no posean otros conocimientos teóricos que los que han podido estudiar debido a su esfuerzo personal.

Pero sí es verdad que algunos son impotentes para crear a voluntad por no tener estas facultades. En cambio podemos, dentro de cierto grado, intentar por medio de la educación, desenvolver el germen, a condición, por supuesto, de que éste germen exista, y aunque sea siquiera minúsculo también podríamos intentar ahogarlo o impedir su brote. Aunque sí es cierto que no es posible aniquilar e impedir que se manifieste lo que no ofrece duda.

Entre las peores condiciones, puede colocarse al músico militar y compositor, por su vida de guarniciones. De manera indefectible, tiene que vivir lejos de todo centro intelectual, en el aislamiento o el trato continuo de gentes vulgares e ignorantes, y la ausencia de toda afición, en la práctica de un oficio manual de aquellos que no exigen ningún esfuerzo de inteligencia, la ignorancia de toda manifestación de un arte cualquiera. Es, en una palabra, todo lo que constituye una vida embrutecedora.

Creemos firmemente que todo joven educado desde su infancia hasta la edad de veinticinco años en estas condiciones -que es difícil pero no imposible hallar reunida-, jamás preocupará a su familia, revelando firmes propósitos de no dedicarse a la composición dramática sino a componer marchas militares, cuecas, huayños, kaluyos, mecapaqueñas, pasacalles, bailecitos de la tierra, boleros y el folklore incásico.

Ahora bien, si se quiere facilitar a la divina facultad creadora todos los

medios de revelarse, de afirmarse; si se quiere proporcionar a esta tierna semilla buen terreno y el abono intelectual necesario, nada más indicado y necesario que oponer, y del modo más absoluto y completo, a esa educación en bruto, el contrapeso debido haciendo que en la Escuela Militar de Música, en cierto período del año deban concentrarse los Oficiales de Música, al igual que los Oficiales profesionales para llevar cursos de información.

Como nada hay escrito sobre nuestra música autóctona y folklórica, presento al lector algunas composiciones de valor intrínseco y de intelectualidad artística e histórica:

Cuadro de Compositores del Ejército Nacional

Tncl. FRANCISCO SUARES:

Nombre de la pieza	Género
Ravelo	Marcha
Coronel Murguía	Marcha
Campo Raso	Marcha
Tiahuanaco	Marcha
Talacocha	Marcha
Ayacucho	Marcha
Sangre Boliviana	Marcha
Entrada de los Colorados de Bolivia a Tacna	Marcha
Canterías	Marcha

Todas estas marchas fueron inspiradas cuando la guerra del año 1879. Fue Suares un hombre de honda vida interior, arrojada en medio de una época confusa y sombría; de fina sensibilidad humana y artísticamente aislado. Fue una de las figuras más atrayentes y típicas de la historia del arte.

Mayor: NESTOR TERRAZAS

Nombre de la pieza	Género
Combate y Victoria en el Riosinio	Marcha
Pabellón Boliviano	Marcha
A Orillas del Río Acre	Vals
Parada Militar	Marcha

Terrazas es uno de los maestros de los cuales cada tiempo y cada individuo tratará de detallar sin poder alcanzar, con justicia, la medida de su grandeza.

Mayor: TEODORO RODRIGUEZ

Nombre de la pieza	Género
6 de Mayo	Marcha
1ra. Compañía	Marcha
6 de Agosto	Marcha
Soldados en Instrucción	Marcha
Mi Esperanza	Marcha
Rojos y Azules	Marcha
Maniobras del 12	Fantasía
Combates en Gondra	Fantasía

Fue Rodríguez el que tuvo la suerte de hallar para el entusiasmo desbordante de su Patria, en los años de su liberación, la expresión ardiente y artística que lo tradujera. Fue también este músico quien marcó con más pureza un aspecto de la existencia boliviana en sus aires populares. Rodríguez acabó su carrera brillante en Villa Montes, donde murió el año de 1934.

Capitán: ALFREDO AGUIRRE

Nombre de la pieza	Género
Valor Francés	Marcha
Punto y Coma	Marcha
Strong's	Marcha
Emblema Nacional	Marcha
Padres de la Patria	Marcha
Hacia el Mar	Marcha
Yacuma	Marcha
Denodado Loa	Marcha
Campo Jordán	
Caballería de Viena	Bolero
Hasta Asunción	Marcha
Gran E.M.G.	Marcha
Coronel Peñaranda	
Coronel Toro	Marcha
General Kundt	Marcha
Coronel Marzana	Marcha
Héroes de Boquerón	Marcha
Aliguatá	Marcha
Retorno de Charagua	Marcha

Aguirre trabajaba lenta y reflexivamente. Su primera marcha conocida fue escrita a los veintisiete años; en los siguientes, fue produciendo fecundamente marchas y más marchas. Cada una de ellas es el testimonio de serias luchas, aspiraciones y ensayos.



Regimiento de caballería delante del portal del paseo del Prado en Cochabamba. Foto: Rodolfo Torrico Z. c 1920.



Capitán: DONATO CONCHA

Nombre de la pieza	Género
Camaradas Idealistas	Marcha
General Lanza	Marcha
Destacamento	Marcha
General Peñaranda	Marcha
Kilómetro 7	Marcha
Escuadras con compás...!Mar!	Marcha

Concha no tuvo a su disposición el tiempo para el desarrollo continuo y lento que le fue concedido a la creación de Aguirre. Y podemos decir, ciertamente, que para cumplir su encargo artístico en la tierra, su “demonio”, es decir, ese impulso de lo sobrenatural que vive en todo artista, realizó todo lo que estuvo a su alcance. .

Teniente Coronel: ADRIAN PATIÑO

Nombre de la pieza	Género
Sargento Tejerían	Marcha
Miraflores	Marcha
Laureles	Marcha
Una Estrella Más	Marcha
Coronel Quintanilla	Marcha
Marcha Presidencial	Marcha

Patiño penetra hasta la profundidad de la emoción, da forma a los sufrimientos y a las pasiones y triunfa en la conformación. Si bien la forma de la música autóctona lo hacía esperar, llega ahora entre sus manos a crear en grandeza hasta agigantarse y lograr una plenitud de vida poética, como nunca la consiguiera. Siendo el único entre todos los directores de Bandas del Ejército que toca piano.



Mayor: RIGOBERTO SAINZ

Nombre de la pieza	Género
5 y 10 de Julio	Marcha
27 de Noviembre	Marcha
Coronel Julio Quiroga	Marcha
Himno al Chaco	Himno
Capitán Castrillo	Marcha
CICE	Marcha
Primera División	Marcha
Defensores del Chaco	Marcha
Bolivia Querida	Marcha
Sendas de Gloria	Marcha
Regimiento Cochabamba	Marcha
Plegaria del Soldado Boliviano	Marcha
14 de Septiembre	Marcha
Caballería al Paso, Trote y Galope	Marcha
17 de Mayo	Marcha
Jinetes Campeones	Marcha
Escuela de Armas	Himno
Las Tres Armas	Marcha
Amor Indio	Fantasia Incaica
Alegría Campestre	Recreación
Inti Ñusttas	Fantasia Incaica
Achalay	Capricho Incaico
A Orillas del Pilcomayo	Vals
Murmulllos del Bosque	Vals
Lejos de mi Hogar	Canción
Noches de Invierno	Vals
Cañada Chile	Rumba
Ni un Paso Atrás	Rumba Canción
Llajta Masi	Fox-trot Incaico
Sangre y Fuego	Tango
Ibibo	Tango

Sainz, que en sus bellas producciones de temperamento militar y folklórico, sabe imprimir con su sello inconfundible, único, que caracteriza a la música incaica, llena de emotividad y sentimiento; pero que, sensiblemente, poco se fomenta en nuestro ambiente artístico (Copia del matutino de Cochabamba: “La Mañana”).

Mayor: ALFREDO PELAEZ

Nombre de la pieza	Género
Héroes del Chaco (y otras)	Marcha

Capitán: ZENON SARDON

Nombre de la pieza	Género
Chaco Trágico y Hostil	Vals
Flor de Luchán	Fox-Trot
Illimani	Marcha
Victoria de Bayonetas	Romanza



Subteniente: SATURNINO RIOS

Nombre de la pieza	Género
Despedida de Tarija Voluntario (y un sin número de "aires nacionales")	Bolero de Caballería Marcha

Teniente: MAX ALIAGA

Nombre de la pieza	Género
Coronel Bilbao Rioja	Marcha
Regimiento Paucarpata	Marcha
Defensa de Villa Montes	Marcha
Méndez Arcos	Marcha

MARCELINO HIDALGO (Músico Mayor)

Nombre de la pieza	Género
Himno a Sucre	Himno

MAURICIO MANZILLA (Músico de Primera Clase)

Nombre de la pieza	Género
Llamada de Ordenanza del Batallón "Colorados" Marcha Militar "Colorados de Bolivia" (1879)	Marcha



El Himno Nacional de Bolivia, símbolo de la Patria, es como tal sagrado. No siendo por el Congreso, nadie puede modificar ni alterar una letra del verso y menos aún una nota de la música. Data del Gobierno de Santa Cruz (1832). El Himno Nacional fue compuesto por el vate Don Ignacio Sanjinéz, con música del maestro italiano Benedetto Vincenti. Tiene un cuarteto del coro general y otros ocho. Es pletórico de civismo; recuerda el glorioso pasado y es juramento de morir defendiendo la Patria y la Libertad; canto de paz y combate, homenaje a los guerreros libertadores y defensores del Suelo Patrio, ofrece notablemente su caro suelo al hombre boliviano que busca bienestar.

Dentro el cuatro de compositores de música militar, anteriormente expuesto, el origen de inspiración está claramente indicado por el año y la fecha, el título que llevan todas las composiciones inspiradas seguramente en acciones gloriosas y en los diferentes combates, lo que demuestra claramente la veracidad de las composiciones musicales que hoy en día ejecutan -todas esta piezas- nuestras bandas del Ejército Nacional.

14 de octubre de 1945

AVE LIRA









La cueca

Innovaciones de Guillermo Rodrigo Mercado¹

Guillermo Rodrigo Mercado



Guillermo Rodrigo M. Compositor, pianista y guitarrista.

La cueca es una composición corta de 12 compases que se repiten en 4 vueltas o períodos: primera, segunda, quimba y jaleo. En casos de entusiasmo, se impone el “aro”, oportunidad en la cual se repite la parte del jaleo, en cuyo caso la cueca llega a tener entonces, 5 vueltas.

Forma tradicional

Los 12 compases de la composición se dividen en 3 frases de 4 compases cada una. La primera frase constituye una especie de entrada y la segunda su complemento que luego se repite, llenado así el periodo de la vuelta.

Considerando los 4 períodos o vueltas que abarca el total de la cueca cantada o bailada, resulta que dicha segunda frase se repite 8 veces, lo que, en rigor, hace que la composición que consideramos sea una música monótona, cuya pesada regularidad es necesario corregir.

Primera modificación

Las dos primeras vueltas continúan en la forma tradicional, pero la quimba constituye ya una melodía distinta. Entonces, la cueca disminuye en monotonía ya que la segunda frase sólo se repite por 6 veces. La quimba continua siendo una melodía distinta de 12 compases divididos en la forma tradicional.

Segunda modificación

En esta nueva modalidad, la composición no se divide ya en 3 frases de 4 compases cada una, sino que constituye un solo tema más amplio, de 12 compases que abarcan la totalidad de la composición. Esto, además de dar mayor variedad en el desarrollo, robustece el conjunto, además de disminuir aún más la monotonía ya que la repetición del tema se reduce a 3 veces. La quimba sigue siendo una melodía distinta, pero ya de 12 compases.



Víctor Rodrigo M. Compositor, violinista y pedagogo musical.



Guillermo Rodrigo M. Profesor de música del Instituto Americano. c. 1975.

¹ El manuscrito original (escrito en la primera mitad de la década de 1960) fue entregado a Walter Sánchez C. por el maestro Guillermo Rodrigo en 1988. Fue publicado en el Boletín N° 16, 1989, "Cochabamba y su música. Maestros: Baldomero Rodrigo C. (1874-1916) Víctor Rodrigo M. (1896-1979) Guillermo Rodrigo M. (1899). Cochabamba: Centro pedagógico y cultural de Portales.



Tapa de una partitura de zamacuecas de fines del siglo XIX.

Tercera modificación. Iniciativa del Sr. Víctor Rodrigo Mercado

Para dar mayor variedad a la música, y a fin de reducir al mínimo la monotonía a la que se ha estado haciendo referencia, el Sr. Víctor Rodrigo propone que, sobre la base de la segunda modificación, la parte del jaleo constituya a su vez, una melodía distinta de las primeras vueltas, con lo que las repeticiones disminuirían a sólo 2. Esta forma constituye la culminación de las innovaciones, asegurando a la cueca el máximo de amenidad y brillo.

La cueca.- Esquema demostrativo²

Forma tradicional

1ª vuelta	-----	-----	-----
2ª vuelta	-----	-----	-----
Quimba	-----	-----	-----
Jaleo	-----	-----	-----

La frase en rojo se repite 8 veces

Primera modificación

1ª vuelta	-----	-----	-----
2ª vuelta	-----	-----	-----
Quimba	-----	Quimba distinta	-----
Jaleo	-----	-----	-----

La frase en rojo se repite 6 veces.

Segunda modificación

1ª vuelta	-----
2ª vuelta	-----
Quimba	Quimba distinta
Jaleo	-----

El tema en rojo, ya de 12 compases, se lo repite 3 veces

Tercera modificación. Iniciativa del Sr. Víctor Rodrigo Mercado

1ª vuelta	-----
2ª vuelta	-----
Quimba	Quimba distinta
Jaleo	-----

El tema inicial en rojo, de 12 compases, sólo se repite 2 veces

² Los colores se han mantenido del original.



Guillermo Rodrigo M. 1933. Como soldado en la guerra del Chaco. Arch. Walter Sánchez C.



MEMORIA FOTOGRAFICA



Encarnación Lazarte

Tania Suarez S.¹

Encarnación Lazarte Zurita, nació el 27.III.1938, en la provincia Germán Jordán-Cliza (Cochabamba-Bolivia). Hija de una pareja de pongos o colonos habitantes en una hacienda (pre-1953) de la zona llamada Porvenir. No sabe leer ni escribir; apenas escribe su firma, ya que no tuvo la oportunidad de asistir a la escuela ni le permitieron estudiar. Está casada con Ángel Ochoa y tiene tres hijos: Teresa, Hortensia y Pedro. Actualmente, su hogar se encuentra en la comunidad de Porvenir, a 2 km del pueblo de Tolata, capital de la Tercera sección municipal de la provincia Germán Jordán. La mayor parte de su tiempo le dedica al cuidado de sus animales y a la agricultura.

Doña Encarnación Lazarte es una de las copleras más reconocidas del Valle Alto de Cochabamba y de Bolivia. Admirada y respetada por todas las copleras y los copleros, es llamada cariñosamente “mama Encarna” ya que es considerada como la “madre de las coplas”. Muchos la conocen también como la “cholita cliceña”, aquella que fue y aún es capaz de movilizar multitudes en todo Bolivia para poder escucharla. Como mujer campesina, hizo vibrar el sentimiento quechua en todo el país desde la década de 1960, a través de sus discos de 33 rpm, casetes y, actualmente, con sus CD. Hoy, con sus 85 años, aún participa de festivales y ferias, como invitada de honor, cantando también en fiestas particulares.

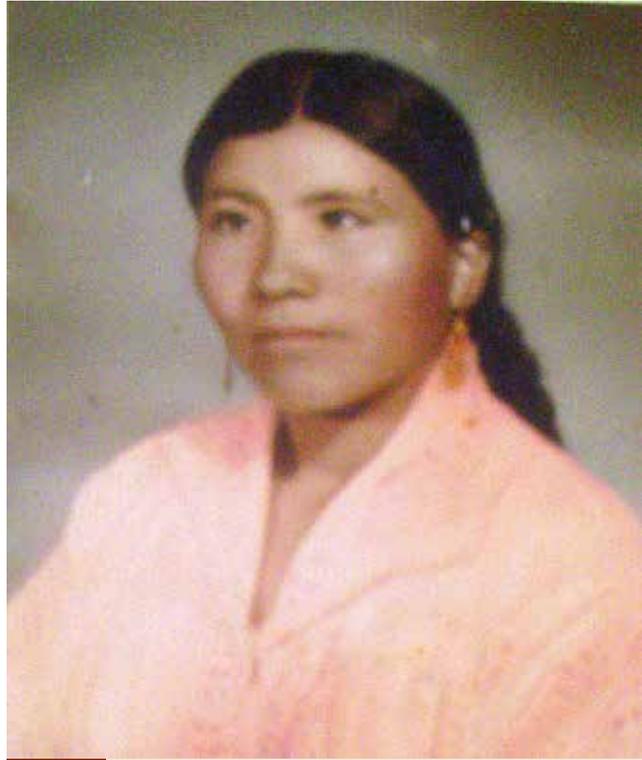
Encarnación es la primera mujer quechua boliviana que comenzó a grabar discos (desde 1963) con música campesina del valle cochabambino —principalmente coplas de Carnaval (*takipayanakus*), de Pascua, Santa Vera Cruz,

Espíritu, Todos Santos (*Wiphaylas* o *Wiphaylalitas*) y San Andrés. Así mismo, es considerada como la iniciadora de un amplio movimiento artístico-musical rural —donde la presencia de la mujer es destacada—, ya que hasta entonces sólo los artistas urbanos habían tenido la posibilidad de grabar y difundir su música en discos y de presentar sus creaciones hacia un público amplio.

Su historia dentro de la música boliviana se inicia un 2 de mayo de 1963. Como asistente de la fiesta regional y campesina de Santo Wila Cruz en Cochabamba, durante toda la noche se había dedicado a cantar coplas dedicadas al "Tatala" Wila Cruz, acompañada por el acordeonista Ananías Soto, sin enterarse de que su canto estaba siendo registrado en una grabadora portátil, grabaciones que posteriormente fueron llevadas a los ejecutivos y técnicos de la empresa "Pro Disco", una disquera apenas fundada, llamada más tarde "Lauro y Cía". El dueño de la disquera, Laureano Rojas, al escuchar la grabación determinó que debían grabar un disco con la misma cholita. Al no saber su nombre ni el lugar de su procedencia, tuvieron que buscarla hasta encontrarla por medio de una radio emisora, ofreciendo una recompensa económica. Ubicada, el dueño de la disquera le ofreció la grabación de un disco.

Cantar en un estudio de grabación para ella no fue fácil ya que no estaba acostumbrada a cantar con un micrófono al frente. Ella cuenta que se olvidaba de la letra o descompensaba al grabar, lo cual llevó a pensar a Laureano Rojas que era por falta de pago. Hecha la propuesta, ella se enojó y tuvo la intención de abandonar la grabación, argumentando que "nunca había cobrado por cantar para el Tatala de Santa Vela Cruz". Lo que necesitaba era más bien una buena chicha para *ch'allar* (brindar) y así poder cantar.

El primer disco fue un gran éxito



Retrato a sus aproximadamente 25 años.

entre los habitantes del área rural ya que entre sus temas se encontraban aquellos dedicados a "Santa Vera Cruz", "Tata Espíritu" y "Todos Santos". Posteriormente, sumó varios otros discos y canciones, entre las que se hallan aquellas dedicadas a la fiesta de la Pascua. Desde entonces, sus discos y sus casetes serán vendidos en Bolivia, Argentina, Perú y los Estados Unidos. El que la descubrió como artista en la fiesta de Santa Wila Cruz, Francisco ("Panchito") Sosa, mencionó una vez: "ningún artista que grabó en Lauro logró batir los records de ventas" que logró doña Encarnación Lazarte.

Todo este gran impacto fue bien aprovechado por la empresa disquera ya que le abrió las puertas hacia un mercado masivo, proporcionándole grandes ganancias, como lo afirma el mismo dueño: "me dio buenas utilidades para amortiguar las deudas que contraí para instalar una industria disquera con la tecnología del microsuro, que era nueva en Bolivia".



“Mama Encarna”, en su casa.

Lamentablemente, para ella no fue nada favorable. Con la venta de sus primeros discos apenas pudo comprar “tres arrobadas de tierra, tres vacas lecheras y algunos bienes” indispensables para vivir. Dicho de otra manera, su arte no fue compensado de manera justa en el contrato que firmó. Sin embargo, no dejó de insistir en una remuneración económica por sus discos y casetes que se vendían “como pan caliente”, sin encontrar una respuesta favorable a sus demandas, a excepción de pequeñas compensaciones en material escolar para sus hijos, hecha por la empresa.

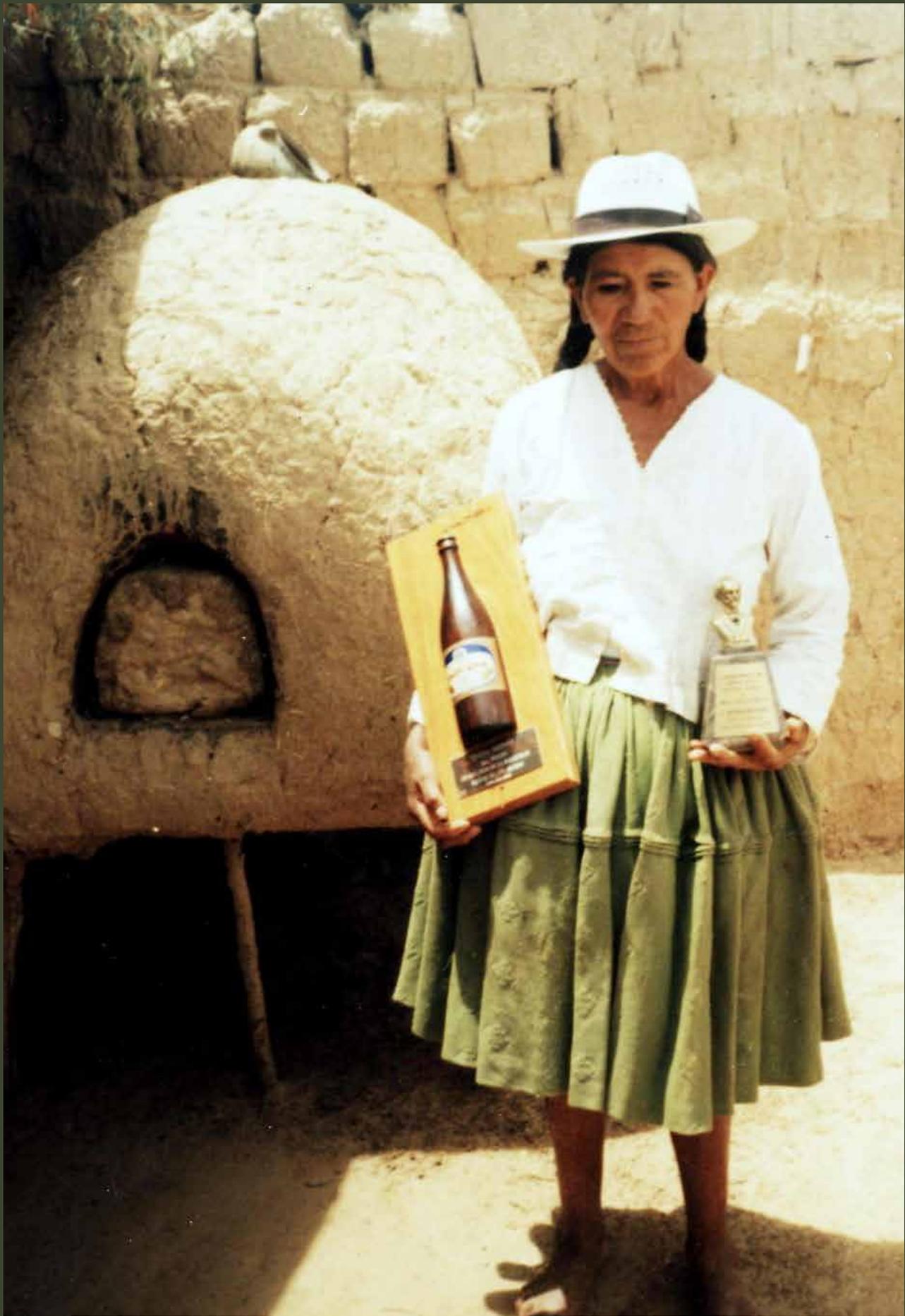
Con sus éxitos disqueros comenzaron las giras artísticas por varias ciudades de Bolivia, como Oruro, Potosí y varios distritos mineros potosinos. Destacadas fueron sus presentaciones en la ciudad de Potosí. Ante la exigencia del público, sus presentaciones en el Teatro Omiste fueron realizadas en tres turnos: Matiné, Tanda y Noche, para que todos los mineros pudieran oírla.

El radialista Raúl Cardona de la ciudad de Cochabamba, conocido por traer cantantes del exterior para presentarse en Bolivia, fue quien le dio este impulso. En dos oportunidades la llevó como primera “estrella de caravana de artistas” de la más alta calidad, y era ella quien cerraba el espectáculo. Esta irrupción de doña Encarna en el mundo del espectáculo, puede resumirse en el testimonio de Cardona: “He traído artistas del exterior, como a Rosita Quintana, Libertad Lamarque. Con ninguna logré las recaudaciones de los espectáculos que presenta la cholita”.

Después de muchos años, recientemente se ha lanzado al mercado un disco compacto con una selección de sus temas de éxito —como Homenaje a sus más de 60 años de vida artística—, ante la gran insistencia de esta artista, ya que el dueño de la empresa “Lauro & Cia” se había negado, durante décadas, a reeditar sus discos en los nuevos soportes, con el pretexto de que las cintas maestras se habrían quemado en un incendio.



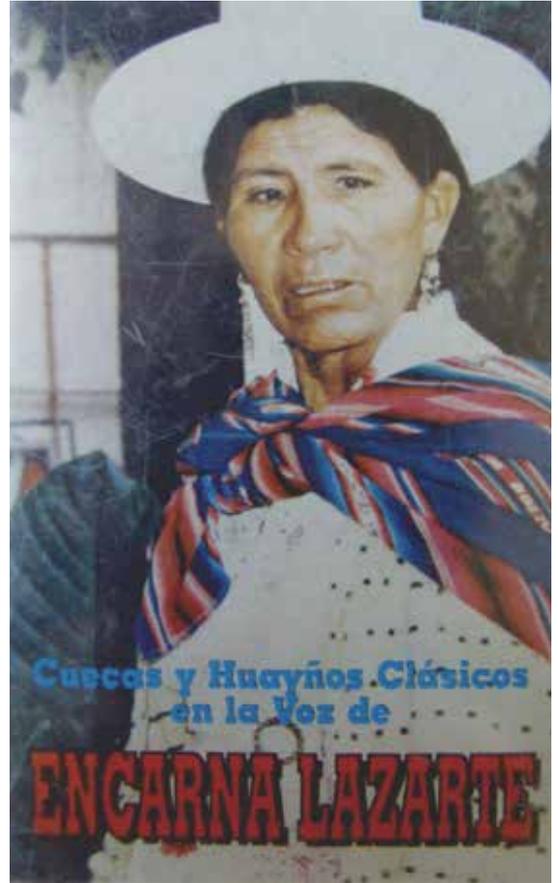
En su casa, durante su cumpleaños 75.



Posando con el reconocimiento de la empresa cervecera Taquiña y el Premio del Municipio de Cochabamba a la música "Teófilo Vargas".



Junto a Raul Cordova, con la estatuilla de música "Teófilo Vargas".



Tapa de casete de una de sus producciones editadas por "Lauro & Cia", Cochabamba.



Junto a su esposo Angel Ochoa, en su casa de la comunidad El Porvenir.



El día de su cumpleaños, 2017.



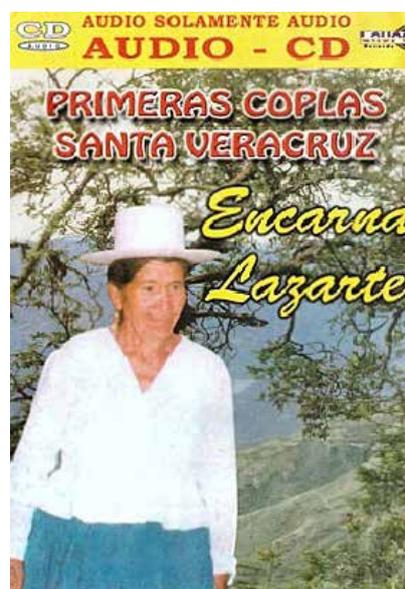
En su casa.



Cantando coplas vallunas en Quillacollo-Cochabamba.



Invitando choclo, papa y quesillo de su producción.

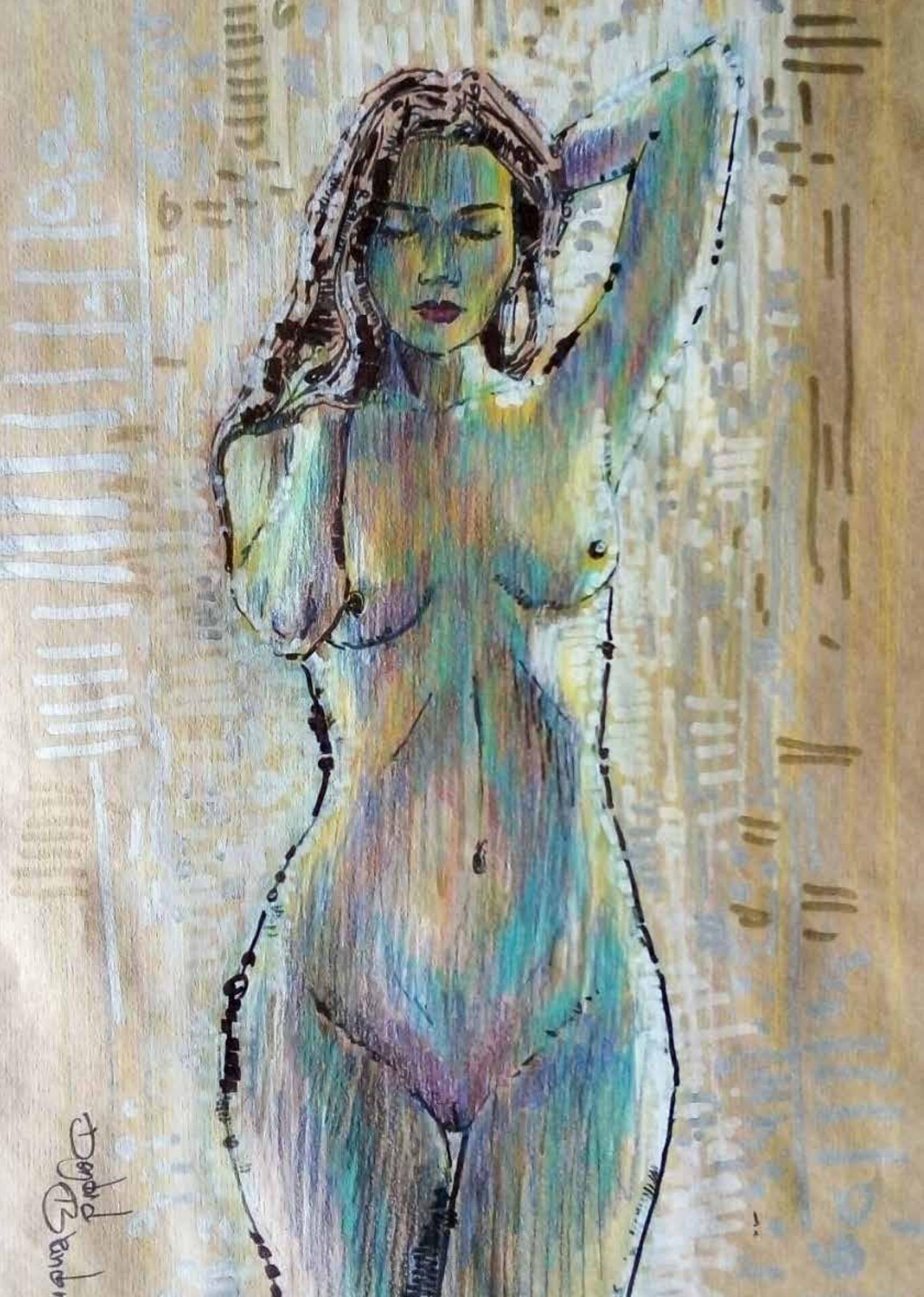


Empresa "Lauro & Cia"

1. LAURO CDLR 5093. ENCARNA LAZARTE. 'Tonada Tradicional De Santa Veracruz'. 1965. Primer disco.
2. LAURO CDLR 5116. ENCARNA LAZARTE. 'Cuecas y Carnaval'. 1966.
3. LAURO CDLR 5130. ENCARNA LAZARTE. 'Huaynos' - Producción 1966.
4. LAURO CDLR 5141. ENCARNA LAZARTE. 'Mas Cuecas Por Encarna Lazarte 'La Cholita Clieña' - Producción 1967.
5. LAURO CDLR 5214. ENCARNA LAZARTE Y SU CONJUNTO. 'Cuecas y Huaynos (Saxo de Pascual Cano) - Producción 1968.
6. LAURO CDLR 5274. ENCARNA LAZARTE. 'Carnaval Alegre' con Encarna Lazarte - (Cueca Torcaza) - Producción 1969.
7. LAURO CDLR 5291. ENCARNA LAZARTE. 'Huaynos y Tonada Santa Veracruz' - Producción 1969.
8. LAURO CDLR 5390. ENCARNA LAZARTE. 'Santa Veracruz & Tonada de Carnaval' Producción 1970.
9. LAURO CDLR 5486. ENCARNA LAZARTE. 'Carnaval con... Encarna Lazarte'.
10. LAURO CDLR 5649. ENCARNA LAZARTE. 'Cueca, Huayno y Carnaval' (con Saxo).
11. LAURO CDLR 5690. ENCARNA LAZARTE. 'Tres Botellas De Cerveza' Tonadas de Santa Veracruz - Producción 1973.
12. LAURO CDLR /////. ENCARNA LAZARTE. Todos Santos Con Ramiro Alcocer.
13. LAURO CDLR 5872. ENCARNA LAZARTE. 'Cuecas, Huayno y Carnaval'.
14. LAURO CDLR 5762. ENCARNA LAZARTE. 'Cueca, Huayno y Alverja T'ikita' Todos Santos.
15. LAURO CDLR 5790. ENCARNA LAZARTE. 'Cueca, Huayno y Carnaval'.
16. LAURO CDLR 5902. ENCARNA LAZARTE. 'Cueca, Huayno y Tonada de Santa Veracruz'.
17. LAURO CDLR 6485. ENCARNA LAZARTE. Cueca, Huayno y Carnaval.
18. LAURO CDLR 6509. ENCARNA LAZARTE. 'Santa Veracruz y Todos Santos'.
19. LAURO CDLR 6545. ENCARNA LAZARTE. 'Todos Santos y Tonada De Santa Veracruz'.
20. LAURO BO/LLC 028. ENCARNA LAZARTE. Sunch'u Panpaman Risunchu' (6 Temas de Larga Duración).
21. LAURO BO/LLC-0090. ENCARNA LAZARTE. Carnaval Del Valle Cochabambino (8 Temas de Larga Duración).
22. LAURO BO/LLC-0092. ENCARNA LAZARTE. Cuecas y Huaynos Clásicos (12 canciones).
23. LAURO BO/LLC 0098. ENCARNA LAZARTE. 'Santa Veracruz' (6 canciones de Larga Duración).
24. LAURO BO/LLC 242. ENCARNA LAZARTE. Encarna Lazarte & Marina López 'Santa Veracruz' (6 temas).
25. LAURO BO/LLC 232. ENCARNA LAZARTE. 'Coplas De Todos Santos' (Audio)
26. LAURO BO/DVD. ENCARNA LAZARTE. 'Coplas de Todos Santos (Video).
27. LAURO BO-LCD 0730. ENCARNA LAZARTE. 'Coplas de Santa Veracruz' 50 Años De Coplas.
28. LAURO BO-LCD 0782. ENCARNA LAZARTE. 'Primeras Coplas De Santa Veracruz'.
29. LAURO BO-LCD 0944. ENCARNA LAZARTE. 'Coplas De Santa Veracruz'
30. LAURO BO-LCD 1043. ENCARNA LAZARTE. 'Coplas De Todos Santos' - Producción 2016.
31. LAURO BO-DVD 1043. ENCARNA LAZARTE. 'Coplas De Todos Santos' - Producción 2016.
32. LAURO BO/DVD 1176. ENCARNA LAZARTE. 'Coplas De Santa Veracruz 2013' con Gerardo Blanco (Video).
33. LAURO BO/DVD 1215. ENCARNA LAZARTE. 'Coplas De Santa Veracruz 2015' (Video).
34. LAURO BO/ LCD. ALEGRES CARNAVALES. (Audio) con Encarna Lazarte & Fanor Guamán - Producción 2016.
35. LAURO BO/DVD. ALEGRES CARNAVALES. (Video) Encarna Lazarte & Fanor Guamán - Producción 2016.

Otras empresas discográficas

- 36.- CG RECORDS CCG 122. ENCARNA LAZARTE. 'La Cholita De Ayer, Hoy Siempre'. Cuecas Huayños (Audio).
- 37.- CG RECORDS CCG 122. ENCARNA LAZARTE. 'La Cholita De Ayer, Hoy Siempre'. Cuecas Huayños (Video).
- 38.- JAVIER RECORDS N/D. ENCARNA LAZARTE. Carnaval (8 Temas de Larga Duración).
- 39.- JAVIER RECORDS 351. ENCARNA LAZARTE. Coplas Todos Santos (8 Temas de Larga Duración).
- 40.- ARISPE RECORDS S/N. ENCARNA LAZARTE. Santa Veracruz (6 Temas de Larga Duración).
- 41.- EN VIVO-AUDIO 89. ENCARNA LAZARTE en Capinota. (6 Temas de Larga Duración).
- 42.- JF RECORDS S/N. ENCARNA LAZARTE. 'Coplas De Santa Veracruz' (8 Temas de Larga Duración).
- 43.- JF RECORDS CJF 57. ENCARNA LAZARTE. 'Coplas De Todos Santos y Cuecas' (8 temas de Larga Duración).



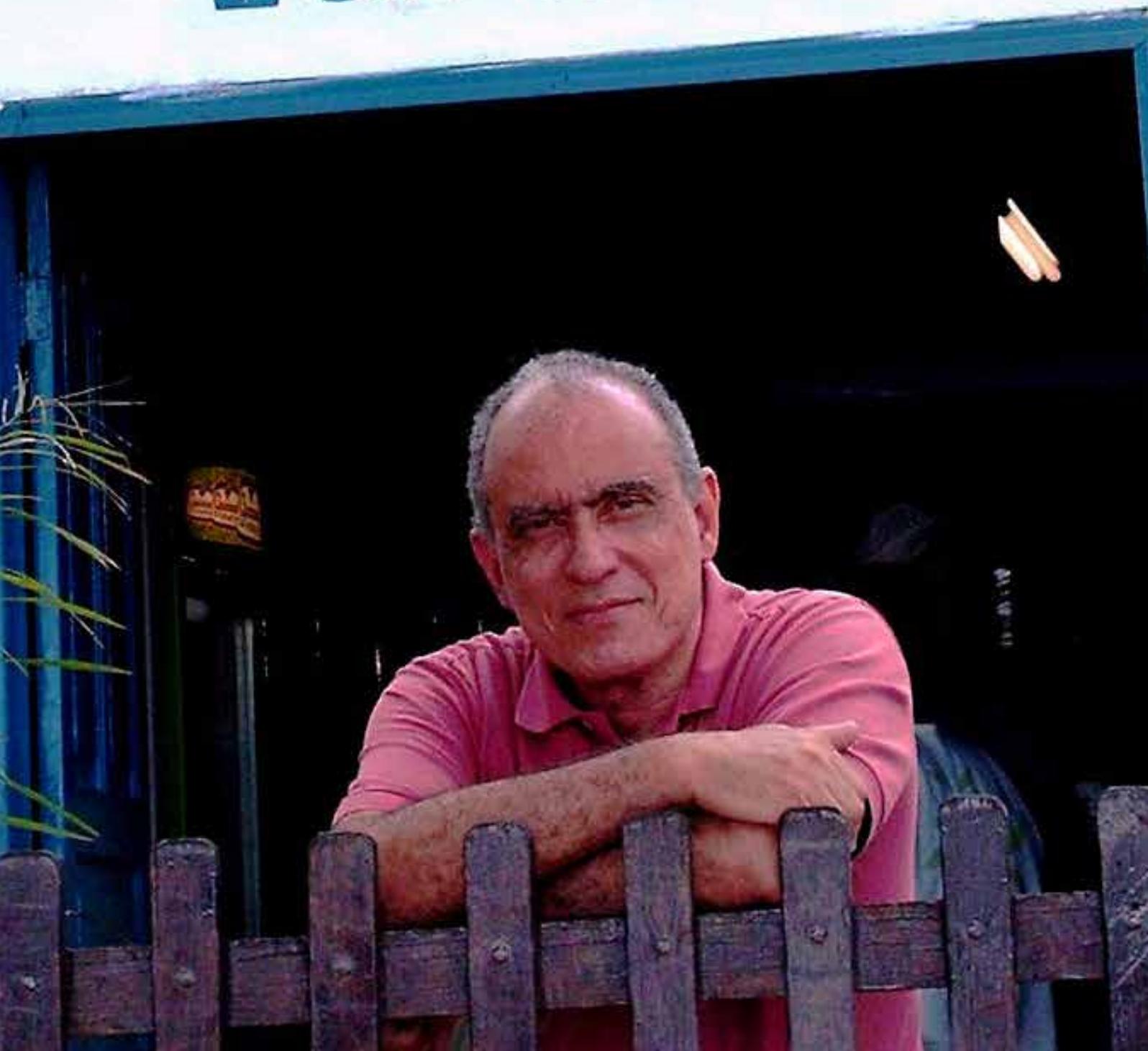
Dipak P. Sankar

OBRAS MUSICALES

BAR E RESTAURANTE



LUA & MAR



LEONARDO SECIOSO DE SÁ

HOJA DE VIDA

Leonardo Sá (1954 – †2011). Compositor, musicólogo, lingüista y profesor. Entre 1982 y 1990, coordinó el Núcleo de Estudios Musicales y Musicología del Instituto Nacional de Música de la Fundación Nacional de Música – FUNARTE -, Brasil.

Director Artístico de la Orquesta Sinfónica Brasileira. Participó en programas de investigación en países de Sud América. Fue investigador en la Universidad Mayor de San Simón, profesor del Instituto Eduardo Laredo y de la Normal de Música (Bolivia).

Agradecimiento a la violinista Noemí Uzeda por promover su publicación y proporcionar a *Contrapunto* la partitura.

Score

Rito

Leonardo de Sá.

Compuesto en 1983

The score is for the piece "Rito" by Leonardo de Sá, composed in 1983. It is written in 4/4 time and features a variety of instruments. The score includes parts for Clarinet in C, Triangle, Cymbals, Wood Blocks, Snare Drum, Tomtones I-II, Bombo I-II, Soprano, Tenor, Violin, Viola, Cello, and two Pianos (Piano 1 and Piano 2). The Clarinet part begins with a *rit.* (ritardando) and then returns to *a tempo* with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The Cymbals and Wood Blocks parts include *p* (piano) dynamics. The Tomtones I-II part features a *p* dynamic. The Piano parts feature *f* (forte) and *mf* dynamics, with a *rit.* marking and a *** symbol at the end of the piece.

©Noemi Uzeda 2018

2
14

Cl. *mf* *piu mosso* Rito

Trgl.

Cym.

W. Bl.

S. Dr.

Tom I-II

ombo I-II *pp*

S.

T.

Vln. *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Pno. 1

Pno. 2

Ritò

3

25

Cl.

Trgl.

Cym.

W. Bl.

S. Dr.

Tom I-II

Bombo I-II

S.

T.

Vln.

Vla.

Vc.

Pno. 1

Pno. 2

mf

f

4
33

Cl. *f* > *mf* *Lento* *Rito* *Andante*

Trgl.

Cym.

W. Bl.

S. Dr.

Tom 1-II

Bombo 1-II

S.

T.

Vln.

Vla.

Vc.

Pno. 1

Pno. 2

Detailed description of the musical score: The score is for a symphony orchestra and vocal soloists. It begins at measure 4, with a rehearsal mark at measure 33. The tempo markings are *Lento*, *Rito*, and *Andante*. The dynamics are *f* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The instruments and their parts are: Clarinet (Cl.), Trigon (Trgl.), Cymbal (Cym.), Wood Block (W. Bl.), Snare Drum (S. Dr.), Tom 1-II, Bombo 1-II, Soprano (S.), Tenor (T.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Piano 1 (Pno. 1), and Piano 2 (Pno. 2). The score is written in 4/4 time and features a key signature of two flats. The vocal parts (S. and T.) are mostly silent, with some activity in the later measures. The instrumental parts are more active, with the strings and piano providing a harmonic foundation. The woodwinds and percussion have specific rhythmic and dynamic markings.

45

Cl.

45

Trgl.

Cym.

W. Bl.

45

S. Dr.

Tom I-II

Bombo I-II

S.

T.

45

Vln.

Vla.

Vc.

45

Pno. 1

45

Pno. 2

(Borde)

(Borde)

(Borde)

p

6
33

Rito

Cl.

Trgl.

Cym.

W. Bl.

S. Dr.

Tom 1-II

Bombo 1-II

S.

T.

Vln.

Vla.

Vc.

Pno. 1

Pno. 2

p

pp

mp

pp

pp

pp

mf^h

Rito

61

Cl.

Trgl.

Cym.

W. Bl.

S. Dr.

Tom 1-II

Bombo 1-II

S.

T.

Vln.

Vla.

Vc.

mf

Pno. 1

Pno. 2

8 Rito

Cl.

Trgl.

Cym.

W. Bl.

S. Dr.

Tom I-II

Bombo I-II

S.

T.

Vln.

Vla.

Vc.

Pno. 1

Pno. 2

mf

mf

Musical score for measures 77-82. The score includes the following instruments and parts:

- Cl. (Clarinet):** Measures 77-82, starting with a *p* dynamic.
- Trgl. (Triangle):** Measures 77-82, mostly silent.
- Cym. (Cymbal):** Measures 77-82, with sustained notes.
- W. Bl. (Woodwind):** Measures 77-82, with *pp* and *p* dynamics.
- S. Dr. (Snare Drum):** Measures 77-82, with *pp* and *p* dynamics.
- Tom I-II (Tom-toms):** Measures 77-82, with *pp* and *p* dynamics.
- Bombo I-II (Bongos):** Measures 77-82, with *pp* and *p* dynamics.
- S. (Soprano):** Measures 77-82, mostly silent.
- T. (Tenor):** Measures 77-82, starting with a *mf* dynamic.
- Vln. (Violin):** Measures 77-82, starting with a *p* dynamic.
- Vla. (Viola):** Measures 77-82, mostly silent.
- Vc. (Violoncello):** Measures 77-82, mostly silent.
- Pno. 1 (Piano 1):** Measures 77-82, mostly silent.
- Pno. 2 (Piano 2):** Measures 77-82, mostly silent.

10 Rito

Cl.

Trgl.

Cym.

W. Bl.

S. Dr.

Tom I-II

Bombo I-II

S.

T.

Vln.

Vla.

Vc.

Pno. 1

Pno. 2

Musical score for Rito, page 11, measures 93-98. The score includes parts for Cl., Trgl., Cym., W. Bl., S. Dr., Tom I-II, Bombo I-II, S., T., Vln., Vla., Vc., Pno. 1, and Pno. 2. The score is written in 4/4 time and features a variety of instruments and percussion. The woodwinds (Cl., W. Bl.) and strings (Vln., Vla., Vc.) play melodic lines, while the percussion (Trgl., Cym., S. Dr., Tom I-II, Bombo I-II) provides a rhythmic accompaniment. The piano parts (Pno. 1, Pno. 2) are mostly silent in this section.

12 ¹⁰¹ Rito

Cl. ¹⁰¹

Trgl. ¹⁰¹

Cym.

W. Bl. ¹⁰¹

S. Dr. ¹⁰¹

Tom 1-II ¹⁰¹

Bombo 1-II ¹⁰¹

S. ¹⁰¹

T. ¹⁰¹

Vln. ¹⁰¹

Vla. ¹⁰¹

Vc. ¹⁰¹

Pno. 1 ¹⁰⁸

Pno. 2 ¹⁰¹

Rito

13

Musical score for page 13, featuring various instruments including Cl., Trgl., Cym., W. Bl., S. Dr., Tom I-II, Bombo I-II, S., T., Vln., Vla., Vc., Pno. 1, and Pno. 2. The score includes measures 109 and 108, with a 'Rito' marking and a 'ff' dynamic.

Cl. ¹⁰⁹

Trgl. ¹⁰⁹

Cym. ¹⁰⁹

W. Bl. ¹⁰⁹

S. Dr. ¹⁰⁹ *ff*

Tom I-II ¹⁰⁹ *ff*

Bombo I-II ¹⁰⁹ *ff*

S. ¹⁰⁹

T. ¹⁰⁹

Vln. ¹⁰⁹

Vla. ¹⁰⁹

Vc. ¹⁰⁹

Pno. 1 ¹⁰⁸

Pno. 2 ¹⁰⁹

14 Rito

Cl.

Trgl.

Cym.

W. Bl.

S. Dr.

Tom I-II

Bombo I-II

S

T

Vln.

Vla.

Vc.

Pno. 1

Pno. 2

Musical score for measures 123-128. The score is written for a variety of instruments and includes a 'Rito' (ritardando) marking. The instruments and their parts are:

- Cl. (Clarinet):** Melodic line with a key signature of one flat and a 3/4 time signature.
- Trgl. (Triangle):** Rhythmic pattern of eighth notes.
- Cym. (Cymbal):** Sustained notes with a curved line indicating a cymbal effect.
- W. Bl. (Wood Block):** Rhythmic pattern of eighth notes.
- S. Dr. (Snare Drum):** Rhythmic pattern of eighth notes.
- Tom 1-II (Tom-toms):** Rhythmic pattern of eighth notes.
- Bombo 1-II (Bass Drum):** Rhythmic pattern of eighth notes.
- S. (Soprano) and T. (Tenor):** Vocal staves, currently empty.
- Vln. (Violin):** Melodic line.
- Vla. (Viola):** Melodic line.
- Vc. (Violoncello):** Melodic line.
- Pno. 1 (Piano 1):** Right hand part of the piano accompaniment.
- Pno. 2 (Piano 2):** Left hand part of the piano accompaniment.

The score begins at measure 123 and ends at measure 128. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The 'Rito' marking is placed above the first measure of the second system.

16 Rito

Cl. *mf*

Trgl.

Cym. *mf*

W. Bl.

S. Dr.

Tom I-II

Bombo I-II

S.

T.

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Pno. 1 *mf*

Pno. 2 *mf*

141 Allegro Rito 17

Cl.

Trgl.

Cym. (B. Duff) *ff*

W. Bl. *ff*

S. Dr. *ff*

Tom I-II *ff*

Bombo I-II *ff*

S.

T.

Vln.

Vla.

Vc.

Pno. 1

Pno. 2

18 *149* Rito

Cl.

Trgl.

Cym.

W. Bl.

S. Dr.

Tom I-II

Bombo I-II

S.

T.

Vln.

Vla.

Vc.

Pno. 1

Pno. 2

Rito

19

157 *f*

157 *ff*

Cl.

Trgl.

Cym.

W. Bl.

S. Dr.

Tom 1-II

Bombo 1-II

S.

T.

Vln.

Vla.

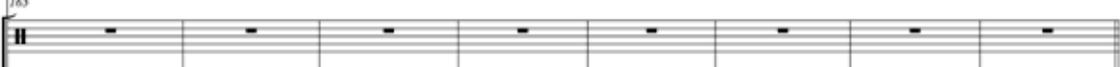
Vc.

Pno. 1

Pno. 2

20 Rito

Cl. 

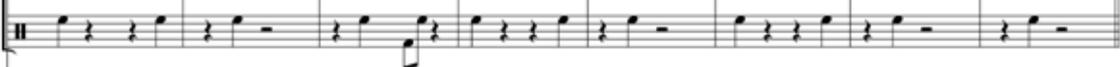
Trgl. 

Cym. 

W. Bl. 

S. Dr. 

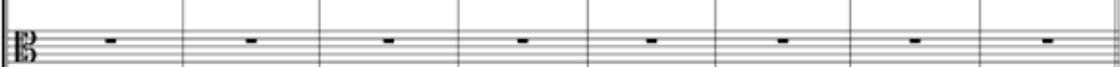
Tom I-II 

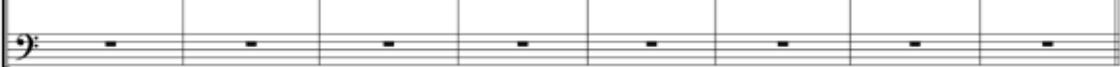
Bombo I-II 

S. 

T. 

Vln. 

Vla. 

Vc. 

Pno. 1 

Pno. 2 

Rito

21

173

Cl. *f*

Trgl.

Cym.

W. Bl.

173

S. Dr.

Tom I-II

Bombo I-II

173

S.

T.

173

Vln. *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

173

Pno. 1

173

Pno. 2

22 ¹⁸¹ Rito

Cl.

Trgl.

Cym.

W. Bl.

S. Dr.

Tom 1-II

Bombo 1-II

S.

T.

Vln.

Vla.

Vc.

Pno. 1

Pno. 2

Rito

23

Musical score for measures 189-23. The score includes parts for Cl., Trgl., Cym., W. Bl., S. Dr., Tom 1-II, Bombo 1-II, S., T., Vln., Vla., Vc., Pno. 1, and Pno. 2. The Cl. part starts with a dynamic marking of *f*. The S. Dr. part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Tom 1-II and Bombo 1-II parts have a consistent eighth-note pattern. The Vln., Vla., and Vc. parts play a melodic line with a mix of eighth and quarter notes. The Pno. 1 part is mostly silent, while the Pno. 2 part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tempo marking "Rito" is positioned above the Cl. staff, and the measure number "23" is at the top right.

24 ¹⁹⁷ Ritò

Cl.

Trgl.

Cym.

W. Bl.

S. Dr.

Tom 1-II

Bombo 1-II

S.

T.

Vln.

Vla.

Vc.

Pno. 1

Pno. 2

Musical score for page 25, featuring various instruments including Cl., Trgl., Cym., W. Bl., S. Dr., Tom 1-II, Bombo 1-II, S., T., Vln., Vla., Vc., Pno. 1, and Pno. 2. The score includes dynamic markings such as *f* and rehearsal marks starting at measure 205.

26 Rito

Cl. 213

Trgl. 214

Cym. 213

W. Bl. 213

S. Dr. 213

Tom I-II 213

Bombo I-II 213

S. 213

T. 213

Vin. 213

Vla. 213

Vc. 213

Pno. 1 213

Pno. 2 213

28 Rito

229

Cl.

Trgl.

Cym.

W. Bl.

229

S. Dr.

Tom I-II

Bombo I-II

229

S.

T.

Vln.

Vla.

Vc.

229

Pno. 1

229

Pno. 2

Rito

29

237

Cl.

237

Trgl.
(yo)

Cym.

W. Bl.
(yo)

237

S. Dr.
(yo)

Tom I-II
(yo)

Bombo I-II
(yo)

237

S.
(yo)

T.
(yo)

237

Vln.

Vla.

Vc.

238

Pno. 1

237

Pno. 2

ff

PRESENTACIÓN		PÁGINA
<i>Walter Sánchez Canedo</i>	Presentación.	9
ENTREVISTAS		
<i>Sebastian Hachmeyer</i>	“Crónicas del mohoseño y la vida musical de Mariano Quispe Quispe”. Entrevista al maestro <i>luriri</i> de Walata Grande Ignacio Quispe Catunta.	14
<i>Luís Moya Salguero</i>	Entrevista al pianista Emilio Aliss Paredes: “la labor docente tiene momentos muy gratificantes y hasta mágicos...”.	28
DISCURSOS		
<i>Alberto Villalpando Buitrago</i>	Discurso de recibimiento de la investidura Doctor Honoris Causa otorgada por la Universidad Mayor de San Simón. (Cochabamba-Bolivia. 2018).	42
ARTÍCULOS		
<i>Pablo Pérez Donoso</i> <i>Ricardo de Melo Arôxa</i>	Imágenes mentales en la enseñanza y aprendizaje de instrumentos musicales.	50
<i>Leonardo Secioso De Sá</i>	Música: realização e irrealização (traducción al castellano Pablo Perez D.).	62
<i>Walter Sánchez Canedo</i> <i>Ana Maria Peredo Paz</i> <i>Ana Destiny Perez Montero</i> <i>Camila Castellanos Mancilla</i> <i>Iris Odali Villarroel Jones</i>	Entre trinos de pájaros, sonidos metálicos y cantos/rezos de alabado. Paisajes sonoros del cementerio de Tarata-Cochabamba en la festividad de Todos Santos, 2021.	76
DOCUMENTOS		
<i>Rigoberto Sainz Castro</i>	Historia de las bandas militares y su evolución hasta nuestros días.	178
<i>Guillermo Rodrigo Mercado</i>	La cueca: Innovaciones de Guillermo Rodrigo Mercado.	204
MEMORIA FOTOGRÁFICA		
<i>Tania Suárez S.</i>	Encarnación Lazarte.	210
OBRAS MUSICALES		
<i>Leonardo Secioso De Sá</i>	Rito (Compuesta en 1983).	223