

Contrapunto

Revista de Musicología del Programa de Licenciatura en Música

Nº 4, 2024.



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 N° 4, 2024

EDITOR GENERAL

Walter Sánchez Canedo

COMITÉ EDITORIAL

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

FOTOGRAFÍA TAPA:

Campana. Plaza de Pojo. Cochabamba, Bolivia.

PINTURAS SEPARADORES:

Gildaro Antezana

Darío Antezana

FOTOGRAFÍA SEPARADORES:

Campanas

DIAGRAMACIÓN

Marco Antonio Bustamante R.

© 2024 Contrapunto. Revista de Musicología del Programa de Licenciatura en Música

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: N° 992.

Cochabamba, Bolivia.



CONTENIDO

PRESENTACIÓN	<i>Walter Sánchez Canedo</i>	3.
ENTREVISTAS		7.
Sustainability, interdisciplinarity, and activism in Ecomusicology: a conversation with Dr. Aaron S. Allen	<i>Allen Aaron S. y Sebastian Hachmeyer</i>	9.
Sostenibilidad, interdisciplinaridad y activismo en la Ecomusicología: una conversación con el Dr. Aaron S. Allen.		26.
Una vida dedicada a la música y a la cultura boliviana: diálogo con María Teresa Rivera de Stahlie	<i>Adriana Inturias Villarroel</i>	43.
ARTÍCULOS		55.
Contextos musicales en Tiwanaku. Paisajes sonoros y ciclos festivos como entramado de identidades	<i>Richard Mujica Angulo</i>	57.
La efectividad de la música y otros elementos que desencadenan el trance: notas para una etnografía de lo sagrado	<i>Eliane Pinheiro y Silvane Holanda</i>	95.
Práctica mental en música: un estado del arte	<i>Pablo Pérez Donoso</i>	115.
DOCUMENTOS		163.
Retreta de cuartel [1906]	<i>Tomas O' Connor D' Arlach</i>	165.
Conservatorio Musical Cochabamba. Discurso en el Concierto-inauguración [1907]	<i>NN. Salcedo</i>	171.
Necrología. Modesta Sanjines Uriarte [1887]	<i>Natalia Palacios</i>	175.
MEMORIA VISUAL		180.
El maestro Teófilo Vargas Candia	<i>Walter Sánchez Canedo</i>	182.
PARTITURAS		195.
Zapateo indio. Baile de los indígenas de los alrededores de La Paz, puesta al piano por Modesta C. Sanjines. Danza.	<i>Modesta C. Sanginez</i>	197.
Tango.	<i>María Hercilia Mujía</i>	201.
Del altiplano al oriente. Taquirari.	<i>Delio Pacheco (música y letra)</i>	203.
Estampas cruceñas. Polka boliviana.	<i>Enrique Ponce de León (música y letra)</i>	207.
Te olvidaré. Cueca boliviana.	<i>Justino Jaldín M. (música y letra)</i>	211.



Campana de la iglesia de Aramasi-Cochabamba. Autor: Walter Sánchez C.

PRESENTACIÓN



Darío Antezana. *Después de la batalla*. Acuarela.

D. David / 2012
BARRIA



Campana de la iglesia de San Francisco-Sucre.
Autor: Walter Sánchez C.



Presentación

Con este cuarto número, *Contrapunto*, revista de musicología del Programa de Licenciatura en Música (PLM), consolida su presencia en el campo de las publicaciones académicas de la Universidad Mayor de San Simón desde dos esferas que hacen a su competencia: la Ciencia y el Arte. Desde la primera, incorporándose a los debates académicos desde su propia identidad y en diálogo con otras disciplinas científicas universitarias (la Acústica, la Filosofía, la Historia, la Antropología, la Medicina, la Biología, la Ecología, la Comunicación, la Economía); desde la segunda, a partir de un “mundo propio” asociado a las diversas y múltiples músicas y sonoridades —desplegadas a través de la creatividad, la sensibilidad, la interpretación musical estética—, en complicidad y de la mano con otras artes hermanadas: la pintura, el dibujo, el grabado, el diseño gráfico, la fotografía, la literatura. Sale, además, en un momento importante para el PLM: el de su Transformación curricular, enmarcada, ésta, por un entorno de profundos y rápidos cambios a nivel global (societales, tecnológicos, ecológicos, económicos, políticos, culturales, científicos, artísticos), una crisis política, económica, ecológica, cultural, moral nacional, paralela a una creciente devaluación de la institucionalidad y el debate académico. Todos estos contextos, internos y externos, hacen de la presencia de *Contrapunto*, importante.

Abre la revista su sección Entrevistas, con un fecundo y rico diálogo de Sebastián Hachmeyer con Aaron Allen, uno de los más destacados teóricos de un subcampo de estudio desconocido aún en Bolivia: la ecomusicología. Partiendo de definiciones informales como señalar que es el “estudio de la música y la naturaleza” hasta señalar la complejidad que hace a su abordaje que entrecruza elementos que hacen tanto a la música y la producción del sonido estético, su vínculos con la ‘naturaleza’ y de ahí incluso con las crisis medioambientales, la conversación va interconectando aspectos que hacen a los accionares de personas e instituciones en todos los niveles (académicos, políticos, sociales, económicos, artísticos), frente a una problemática compleja y actual: la crisis ambiental, dejada a los científicos y a los políticos como actores sobresalientes y donde humanistas y artistas —músicos— apenas aparecen en un papel más bien relegado. La idea de cambio es central en el núcleo del diálogo e interpela a todos —en el caso de los “músicos”, en esa relación entre “música” y “naturaleza”—: cambio en el sentido de cómo “hacemos las cosas, pensamos y existimos en el mundo”. La conversación de Adriana Inturias Villarroel con Teresa Rivera de Stahlie, la personalidad más importante en la publicación de música de tradición escrita en Bolivia durante el último tercio del siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI, muestra de cómo las acciones de las personas de talento y de servicio, más allá de cualquier institucionalidad, tienen la capacidad de impactar de manera positiva dentro de las personas, las instituciones y la misma sociedad; en el caso de la entrevistada, la boliviana. Pianista y gestora artística, cultural y musical, reconocida con los más altos galardones que puede ofrecerle la sociedad y el gobierno boliviano, este diálogo es la expresión de una sensibilidad que va más allá del despliegue profesional; está repleta de nombres y apellidos propios, de vínculos humanos y, también, de un entorno familiar prospectivo.



En la sección **Artículos**, se presentan tres trabajos del más alto nivel. El primero, de Richard Mujica Angulo, titulado *Contextos musicales en Tiwanaku. Paisajes sonoros y ciclos festivos como entramado de identidades*, circula entre un abordaje realizado en la primera década del 2000 en la localidad aymara de Tiwanaku (La Paz, Bolivia) y los nuevos contextos paisajísticos sonoros actuales, en un intento de comprender las narrativas musicales como dispositivos para vehicular identidades entre los pobladores de Tiwanaku. Describe estas narrativas lingüísticas y no lingüísticas (sonoro-musicales) dentro de las festividades —ubicadas al interior de un “calendario”—, como dispositivos mediante los cuales, los distintos grupos que participan, despliegan sus identidades que no son estáticas, sino cambiantes. A partir de ahí, diseña paisajes sonoros contrastantes, tanto anteriores como aquellas “actualizados” por los nuevos adelantos tecnológicos pero que, en ambos casos, siguen siendo formulaciones narrativas identitarias musicales en disputa. Eliane Pinheiro y Silvano Holanda, en su artículo *La efectividad de la música y otros elementos que desencadenan el trance: notas para una etnografía de lo sagrado*, mediante un acercamiento etnomusicológico, señalan que el fenómeno del trance no se produce de forma aislada, sino que resulta de una serie de elementos intrínsecamente relacionados. En esa línea, esbozan un intento de comprender el proceso por el cual, la música actúa sobre el individuo, llevándolo a un estado de trance, en un ritual donde el ritmo, la danza y el canto pueden despertar la conciencia de lo divino, a través de la identificación de los elementos que componen el performance durante el culto a la posesión del Candomblé. El texto de Pablo Pérez Donoso, llamado *Práctica mental en música: un estado del arte*, analiza estudios previos sobre novedosos métodos que abarcan temáticas como la enseñanza, el aprendizaje y la mejora de la performance musical en la práctica instrumental. Para tal efecto, utiliza diversas metodologías, destacando los estudios experimentales y cualitativos. Sus resultados indican que la práctica mental, combinada con la práctica física, puede ser tan efectiva para mejorar habilidades musicales, como la práctica física aislada. Sus conclusiones sugieren la necesidad de investigaciones adicionales que exploren nuevas variables y enfoques y la importancia de fomentar la circulación de investigaciones sobre esta temática tanto en español como portugués con el fin de incorporarlos en contextos educativos latinoamericanos. En síntesis, el artículo presenta una revisión de literatura integrativa sobre la práctica mental en la educación musical, proporcionando un modelo metodológico para futuras revisiones sistemáticas en esta área.

Dos argumentos son recurrentes en los reclamos de los músicos intérpretes a la academia universitaria en Bolivia: 1. la inexistencia de repositorios y fondos musicales que permitan el acceso a obras y materiales ya publicados en distintos soportes (impresos, en audio y video) y 2. la “falta de información” sobre temáticas vinculadas a la diversidad musical y musicológica. Ambos argumentos tienen esencia de relatividad, aunque sí, es evidente una falta de tradición investigativa y divulgativa sistemática, así como la inexistencia de repositorios especializados en música y en temáticas musicológicas en Cochabamba (uno destacado en esta ciudad fue el ex Centro de Documentación de Música Boliviana convertido luego en el Archivo Sonoro del Centro Simón I. Patiño, actualmente desmantelado). Por tales motivos, la sección **Documentos** es un



espacio para dar a conocer importantes escritos hoy poco accesibles. El primero que se presenta, es un artículo periodístico del escritor Tomas O'Connor D'Arlach titulado *Retreta de cuartel*, que describe, por un lado, los repertorios de la banda militar y, por otro, los espacios de popularización de la diversidad de músicas en Bolivia a fines del siglo XIX y principios del XX. El segundo documento es un discurso pronunciado por un tal "Sr. Salcedo", en 1907, con motivo de la inauguración del Conservatorio Musical Cochabamba, el primero de este tipo en Bolivia. Cierra esta sección, un destacado folleto titulado *Necrología*, escrito por la literata Natalia Palacios con motivo del fallecimiento de su gran amiga, la pianista y compositora Modesta Sanjines Uriarte (La Paz, 1832 — Pau (Francia), II.1887. En todos ellos se ha mantenido la grafía de la época; en algunas letras (vocal o consonante), se ha hecho un ajuste diplomático.

La sección **Memoria visual**, concebida como un proyecto de musicología visual de largo alcance, está dedicado a coleccionar la mayor cantidad de documentación fotográfica e ilustrativa sobre personalidades e instituciones vinculadas al mundo musical. En este número, esta sección ha sido dedicada al maestro de Capilla, violinista y compositor, Teófilo Vargas Candia.

La sección **Partituras** contienen obras históricas de compositores bolivianos poco conocidos y divulgados. Para su elección se ha seguido con un criterio más propositivo que selectivo, en el entendido que existe una gran cantidad de repertorios que no son conocidos por los músicos intérpretes; por tal motivo, ese cúmulo de obras impresas e incluso manuscritas nunca han sido ejecutadas o han sido mostradas dentro de pequeños círculos de audición y con una recepción mínima. Cinco obras dan forma a esta sección; pertenecen a cinco músicos: Modesta C. Sangines Uriarte, María Hercilia Mujía, Delio Pacheco, Enrique Ponce de León y Justino Jaldín M.

Siendo que vivimos en un mundo de hipervisualidad y donde lo sonoro es parte confluyente con otras artes de manera multidimensional, este número de *Contrapunto* tiene presentaciones de otros artistas. Desde la plástica, la revista nutre de la narrativa sensible y plena de arte de los maestros Darío Antezana, Gíldaro Antezana y Javier Pino. El arte fotográfico, cuyos sentidos van en paralelo con los textos, pertenece a las miradas sensibles y a las colecciones de Aaron Allen, Sebastián Hachmeyer, Richard Mujica, Teresa Rivera de Stahlie, Adriana Inturias Villarroel y Walter Sánchez Canedo. El diseño del arte gráfico y la diagramación de toda la revista, es obra creativa de Marco Bustamante R.



Como siempre, el máximo agradecimiento a todas las personalidades y pares académicos que han participado en este número, leyendo, comentando y proponiendo mejoras no solo en los artículos sino también en la revista misma. A la coordinación del Programa de Licenciatura en Música, en la persona de Pablo Pérez Donoso, cuyo apoyo fue central.

Walter Sánchez Canedo¹
Editor General

¹El arte de tallado en piedra, presente en la arquitectura colonial del pueblo de Totora-Cochabamba, es la temática de las fotografías de esta sección.



Darío Antezana. *Desnudo*. Tinta y acuarela.



Sustainability,
Interdisciplinarity, and
Activism in Ecomusicology: A
Conversation with Dr.
Aaron S. Allen

Sostenibilidad,
interdisciplinaridad y activismo
en la Ecomusicología: una
conversación con el Dr. Aaron S.
Allen

Allen, Aaron S.¹ y Sebastian Hachmeyer²



¹Associate Professor of Musicology in the School of Music (College of Visual and Performing Arts), and Director of the Environment & Sustainability Program in the Department of Geography, Environment, and Sustainability (College of Arts and Sciences), UNC Greensboro.
²Center for World Music, at the University of Hildesheim.

Some parts of the interview are reproduced, edited, and updated from: Allen, Aaron S., Andreas Engström, and Juha Torvinen. 2013. "The Study of the Music & Culture of the Environmental Crisis: Interview with Aaron S. Allen." *Ecomusicology Newsletter* 2 (2): 3, 20–23.

aron S. Allen, Ph.D., F.A.A.R., is director of the Environment & Sustainability Program in the Department of Geography, Environment and Sustainability and associate professor of musicology in the School of Music at the University of North Carolina Greensboro (UNCG). He earned his B.S. (environmental studies) and B.A. (music) at Tulane University. Dr. Allen then earned a Ph.D. in music at Harvard University. He received the Paul Mellon Post-Doctoral Rome Prize for 2011-12 and is a Fellow of the American Academy in Rome. As a leading scholar in the field of ecomusicology, Dr. Allen published *Current Directions in Ecomusicology: Music, Culture, Nature* (Routledge 2016, co-edited with Dr. Kevin Dawe), which received the 2018 Ellen Koskoff Edited Volume Prize from the Society for Ethnomusicology. With Dr. Jeff Todd Titon, he recently co-edited *Sounds, Ecologies, Musics* (Oxford University Press 2023). And with Mark Pedelty, Chiao-Wen Chiang, Rebecca Dirksen, and Tyler Kinner, he recently wrote the extensive open-access article "Ecomusicology: Tributaries and Distributaries of an Integrative Field"³. Dr. Allen co-founded and for five years chaired the Ecocriticism Study Group (ESG) of the American Musicological Society, and he co-founded and chaired the Ecomusicology Special Interest Group (ESIG) of the Society for Ethnomusicology. He currently edits the *Ecomusicology Review*.

Before being appointed the director of the Environment & Sustainability Program in 2015, Dr. Allen served as UNCG's first Academic Sustainability Coordinator. He worked with faculty to increase and improve sustainability throughout UNCG, especially through workshops on how to incorporate sustainability into the curriculum. Dr. Allen worked with the Office of Sustainability to bridge academic and operations efforts, created the "Introduction to Sustainability Studies" course, established the Sustainability Faculty Fellows Program, helped to institutionalize the UNCG Green Fund, and co-led the merger of UNCG's Department of Geography and its "Environmental & Sustainability Studies Program" to create the new (as of leadership in higher education began when he was an undergraduate and for three years was president of the student environmental organization at Tulane, where he led efforts to institutionalize sustainability).

After completing a dissertation on Beethoven reception in nineteenth-century Italy, Dr. Allen has continued to develop this unusual field of reception studies. He has delivered conference presentations and invited talks and has published papers on the

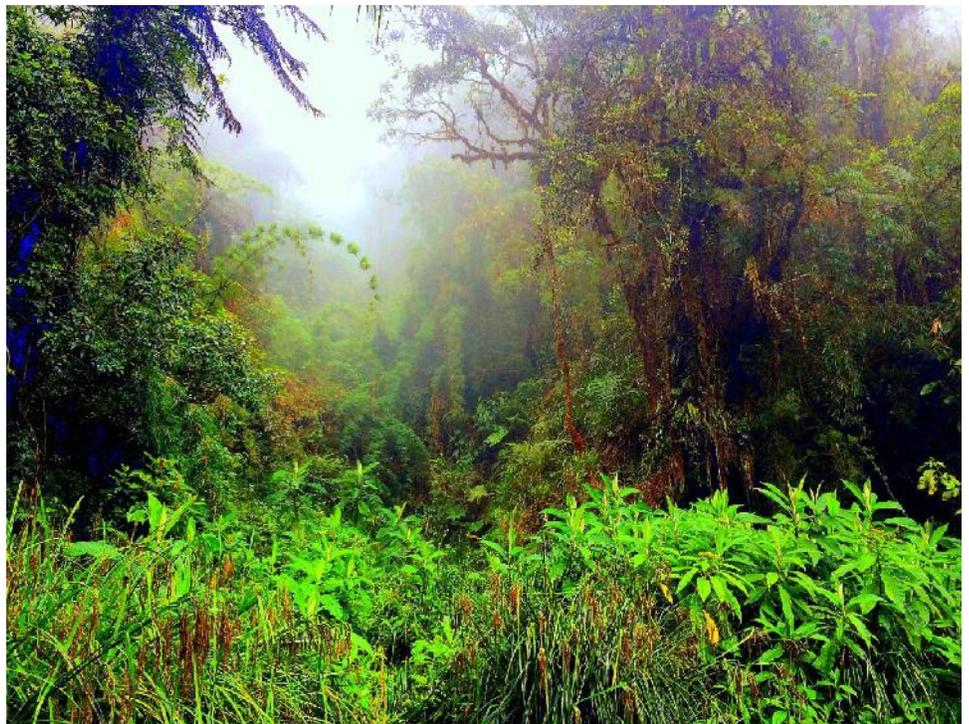
³Mark Pedelty *et al.*, "Ecomusicology: Tributaries and Distributaries of an Integrative Field", *Music Research Annual* 3 (2022): 1–36, <https://doi.org/10.48336/y84g-7n30>.

Yungas Cloud Forest in
Chuspipata, La Paz Department.
Autor: S. Hachmeyer

topic. He is slowly working on a book tentatively entitled *Fidelio in Italy: Beethoven Reception, Historiography, and the Crisis of 19th-Century Opera*.

SH: Hi, Aaron. We are happy you agreed on having a conversation with us for our fourth issue of “Contrapuntos. Revista de Musicología de Bolivia”, a Bolivian open-source and online musicology journal published by the Music Faculty of Cochabamba University (Universidad Mayor de San Simón). The journal is a project to open spaces (academic and non-academic, scientific and artistic) for new discussions surrounding music and music making, especially for Bolivian audiences. The field of study called ecomusicology is still relatively unknown in Bolivia. Back in 2011 you mentioned in an article that you were “reluctant to define an emerging subfield as yet lacking in consensus”⁴. What has changed over the last decade plus? Would you try to define ecomusicology for us today?

AA: Thank you for the invitation to share some ideas. I am now comfortable with the short-hand definition of ecomusicology as *music and environmental studies*. That, at least, is the way I define it in any casual conversation. But as soon as I can go a little deeper, I like to open it up and say that ecomusicology considers both music and sound, that it’s about “nature” (however problematically construed) and pressing environmental crises, and that it connects with myriad cultural and social issues. In that three-part conception of ecomusicology, there are several permutations possible: music+culture+nature, sound+society+environment, music+society+nature, etc. And of course, each of those six terms is huge – bigger than any discipline itself! Consider, for instance, that environment is everything; humans aren’t the only ones who have culture; and sound is ubiquitous.

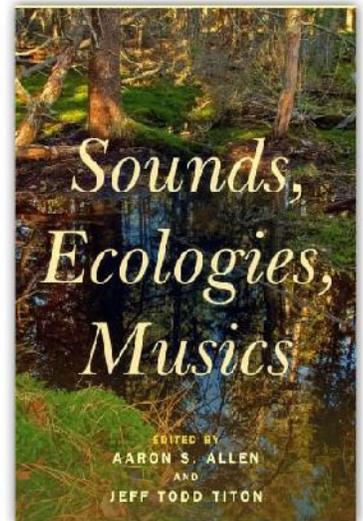
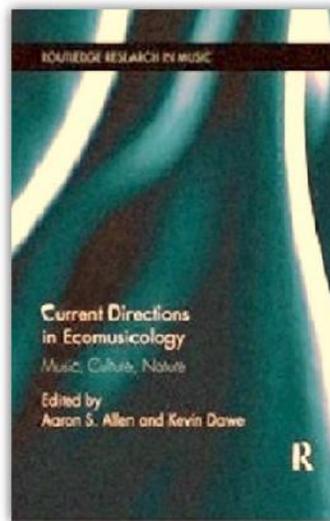
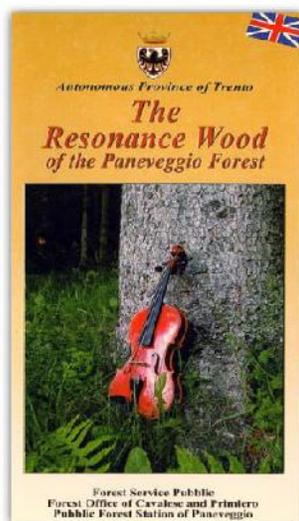
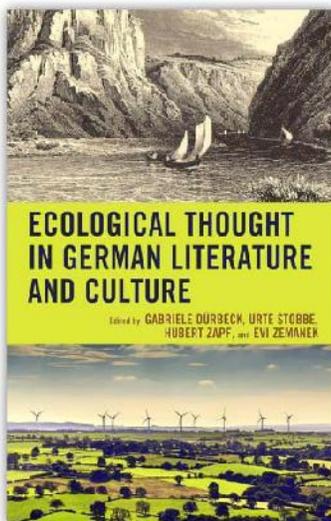


⁴Aaron S. Allen, “Ecomusicology: Ecocriticism and Musicology,” *Journal of the American Musicological Society* 64, no. 2 (2011): 391–394, 392.

SH: What would you describe as important characteristics of the field of ecomusicology?

AA: I find three important characteristics, all of which are connected. 1) Ecomusicology includes a wonderful diversity of ideas and issues. 2) Ecomusicology strives toward providing less anthropocentric and more ecocentric ways of doing humanistic study. 3) Ecomusicology resists dogma, simplification, and institutionalization. The natural world of life on earth (including humans and our physical and mental constructs) is diverse, and in such planetary biodiversity we find strength, resilience, and futures (even if we also find confusion, disagreement, and extinction). I think it will forever be a wide-ranging field with lots of work going on that is not specifically named ecomusicology, not specifically in dialogue with other ecomusicological work, and not drawing on the same sources or constructs or ideas – and yet there will be work nevertheless recognizable as ecomusicology. There are so many other fields, disciplines, and sub-disciplines doing related things from performative and scientific angles, such as acoustic ecology and soundscape ecology. There are journalistic, *fan-based*, activist, and other popular approaches that may not be in conversation with academics. And then there are fields like “ecological musicology” that sound similar but are quite different (relying more on an approach to Gibsonian psychology and not dealing with environmental issues as they concern as they concern the interconnection of people and the natural world).. Perhaps there are disciplinary parallels in the environmental humanities disciplines of environmental literature (ecocriticism) and environmental history that can help clarify ecomusicology by comparison: both ecocriticism and environmental history took an established and well understood discipline (literature and history, respectively), and combined it with the complex study of the environment. Ecomusicology is similar. Largely due to my role as an academic in a Western university running an Environment & Sustainability program, I increasingly see ecomusicology as part of the project of the environmental humanities, which seeks also to be less anthropocentric than the traditional humanities are and have been.

Allen's selected publications



SH: The field has developed a lot over time, and contributors – “ecomusicologists” if this is an appropriate designation – seem to be more confident today in defining ecomusicology and its role in academia and beyond. You see it as a bridge between social and natural sciences as well as arts and humanities, don’t you?

AA: Yes indeed: ecomusicology is a compelling bridge amongst quite diverse fields in academia⁵. I’m not convinced that I’m an “ecomusicologist,” but I guess it’s appropriate; yet, at the same time, I would say that part of the power of ecomusicology in being a bridge builder is to eschew such new labels and instead maintain some disciplinary identity to and from which the bridge is built. Being somewhere out in the middle of the bridge is, in contemporary academia, a tough place to be: most university departments study either nature or humans, with only those rare interdisciplinary environmental and sustainability programs connecting the two. At the same, however, those interdisciplinary programs have such important and pressing work to do – Save the planet! Save humans! Save the rainforest! Save our backyards! Save our neighbors! – that the arts are often left out. Hence the environmental humanities have tried to fill that gap, with literature, visual arts and media, theatre, dance, music, etc., all providing important contributions to the larger, very diverse agenda. I believe that those diverse, increasingly ecocentric, and dogmatically resistant agendas are important for teaching and cultural change. It is of profound importance that scholars of human culture contribute to understanding and, when possible, alleviating environmental crises. We all have a role to play, and even if the usual approach to environmental concerns is a scientific one, humanists must not step aside entirely. We can help do many important things: to understand history, to communicate effectively, to empower emotionally, to raise consciousness, to revel in beauty, to give attention to subjects previously ignored, and so on. As I and others have argued, the environmental crisis is fundamentally a crisis of culture; scientific approaches are central to the problems and solutions, but so are humanistic approaches. And lest we forget, humans are fallible and ever striving – and it’s humans who do science.

SH: Let us talk about sustainability. It is of course a very troublesome concept, which has been used in very different ways. What is sustainability from an environmental humanist, and particularly ecomusicological perspective?

AA: I understand and teach sustainability as a framework for analyzing problems, understanding them, and proposing solutions. For me, sustainability is a process, not a goal. It is a lens through which I can perceive, hear, critique, and comprehend the world. It’s also a challenge to create change. That’s rather ironic, isn’t it? In order to sustain, we change. Sustainability is about change, about changing the way we do things and think and exist in the world – but it comes full circle, because it’s about changing so we can continue to do, to think, to exist, and to maintain some place on Earth. Standard definitions of sustainability draw on the work of the United Nations and Gro Harlem

⁵Aaron S. Allen, “Ecomusicology: Bridging the Sciences, Arts, and Humanities,” in *Environmental Leadership: A Reference Handbook*, ed. Deborah Rigling Gallagher, vol. 2, 2 vols. (Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2012), 373–381.



Brundtland, and they emphasize natural resources, the present and future, and human needs. I find that rather limiting. I like David Orr’s simultaneous embrace and critique of sustainability that understands it as a challenge we must address and overcome. With all that in mind, my approach to sustainability is informed significantly by my institution’s definition, which says that sustainability is the “enduring interconnectedness of social equity, the environment, economy, and aesthetics”⁶. My goal is to connect all four aspects of the sustainability lens, but I certainly have an emphasis on the aesthetic component⁷. In fact, without re-framing sustainability as a four-leaf rather than the more common three-leaf approach, we environmental humanists and ecomusicologists – and musicologists, ethnomusicologists, and artists in general – don’t have much place in the rather exclusive world of sustainability.

SH: I find it interesting that you mention the world of sustainability is exclusive (by which you mean “academically” I suppose), while it should rather be the

Beethoven composes the Pastorale, anonymous etching, possibly an interpretation by Franz Hegi (circa 1839). Courtesy of Beethoven-Haus Bonn, <https://www.beethoven.de/de/media/view/5626219848531968/>. See Allen’s articles “Beethoven’s Natures” (2017) and “Symphonic Pastorals Redux” (2017).

⁶<https://sustainability.uncg.edu/>

⁷See Aaron S. Allen, “Aesthetics and Sustainability,” in *Encyclopedia of Sustainability in Higher Education*, ed. Walter Leal Filho (Springer, 2019); *ibid.*, “Sounding Sustainable; or, The Challenge of Sustainability,” in *Cultural Sustainabilities: Music, Media, Language, Advocacy*, ed. Timothy J. Cooley (Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 2019), 43–59; *ibid.*, “Diverse Ecomusicologies: Making a Difference with the Environmental Liberal Arts,” in *Performing Environmentalisms: Expressive Culture and Ecological Change*, edited by John Holmes McDowell, Katherine Borland, Rebecca Dirksen, and Sue Tuohy, 89–115 (Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 2021).

opposite. I like your idea to add aesthetics into the common three-pillar sustainability framework, because it is aesthetics which societally frames what we perceive of as desirable. Consider, for example, Schumacher's book "Small is Beautiful"⁸. What do you think contributes to this enclosure of the world of sustainability, not only in academia, but also perhaps beyond it?

AA: Indeed, I think the world of sustainability is rather exclusive both in between the academic and the non-academic worlds and also within the academic world. Between these worlds, it seems that there are different sustainabilities: the public may think of sustainability as recycling or energy efficiency, while academicians might conceive of it about development, climate change, quantitative work in economics, or social justice advocacy. And, of course, the opposites can hold. It can mean too much to too many different people, and I think that results in too many enclosures trying to cordon off sustainability for narrow purposes. So, in that sense, sustainability is an exclusive world because it's chimeric, elusive, and chameleonic. But it shouldn't be! A robust sustainability matters to everyone, and it should be for everyone. I think that's part of the subversive power of adding the fourth leaf to sustainability: everyone engages in aesthetics, whether we know it or not (even non-humans), because everyone uses their senses to exist in this world. Aesthetics is not just about visual beauty; it's about how we perceive and engage with our environments. Those sensory activities lead to connections with other beings that ultimately inform our ethics: we perceive what we like (or don't like), connect with others about it, and develop judgments about others and the world. It's a democratizing aspect of sustainability. Sure, we are all inextricable from the environment, we all engage in economic transactions, and we all (should!) care about justice – but those realms have been made rather rarified in terms of technical language. The same could be said of the philosophical realm of aesthetics, but I think that our manifold sensing the world in myriad ways ends up making aesthetics a useful entry point into sustainability.

SH: You mentioned earlier that you primarily understand the environmental crisis as a crisis of culture, by which I assume you mean a particular one, namely the dominant anthropocentric Western culture?

AA: Yes and no. Yes, because that dominant anthropocentric Western culture is at the forefront of destroying the planet, consuming places, creating toxic pollution, exterminating species, and destroying people. Neoliberal economics, which has influenced local and global political systems as well as individual actions, is very much at the root of the problematic path we're on – neoliberalism is why that dominant, anthropocentric culture is destructive. But by "no" I also mean that the environmental crisis is not just a crisis caused by neoliberalism. Rather, I mean that it is learned behaviors and ideas that are transmitted and that lead to and derive from neoliberalism. It is that process that I understand as culture: actions, ways of thinking, systems of feedback, ideologies, etc. It's not just neoliberalism that is at the root. One could go back to the Industrial Revolution (which certainly helped capitalism along, or perhaps it's vice versa?),

⁸Ernst Friedrich Schumacher, *Small is Beautiful. (A Study of) Economics as if People Mattered* (London: Blond & Bricks, 1973).



Chhalla Bamboo, Inicua Bajo, Alto Beni. Autor: S. Hachmeyer

as for example Naomi Klein did in her excoriation of neoliberalism⁹. Or perhaps Christianity's influence on science, as Lynn White Jr. did in citing it as the roots of our ecologic crisis¹⁰. Or even back to the dawns of agriculture itself, as Daniel Quinn did¹¹. The point is that the environmental crisis is not just a crisis of scientific mistakes, technology misapplications, engineering failures, policy blunders, and economic exploitations – the environmental crisis is because of all of those (and more), and all of those are culture: science, technology, engineering, policy, and economics are all created by humans who have culture. For social scientists and humanists, that's an inroad to understanding that it's not just the scientific study of nature that's relevant to confronting sustainability challenges – we humanists, too, finally have something to offer.

SH: Why did music scholars not pursue environmental agendas in former times?

AA: I think there are a variety of reasons. One is that the environmental crisis (as, we might say, distinct from an awareness of and/or connection to nature) has been a subject of concern for only a few decades; there are of course important precedents, but many major upheavals in the way humans relate to the world changed in the second half of the twentieth century. It's taken, perhaps, some time for those changes and the resulting concerns to filter into

the relatively isolated world of music scholarship. Another reason might be institutional, in that universities have long struggled to reward and encourage inter-, cross- and transdisciplinary work. Although I don't have the data to substantiate the following claim, I might hypothesize that a significant reason why music scholars didn't wake up to environmental issues is the perception of politics. Musicology in Europe and the United States in the early part of the twentieth century was conservative and tried to develop its status as a legitimate scientific pursuit worthy of status as an academic discipline (and hence as a university department or faculty). As a result, change has been slow. The split (in the United States at least) between historical musicology and ethnomusicology—which I understand but nevertheless think is tremendously unfortunate and counterproductive—shows some of that conservatism, as do

⁹Naomi Klein, *This Changes Everything: Capitalism vs. the Climate* (New York: Simon & Schuster, 2014).

¹⁰Lynn White, "The Historical Roots of Our Ecologic Crisis," *Science* 155, no. 3767, New Series (March 10, 1967): 1203–1207.

¹¹Daniel Quinn, *Ishmael* (New York: Bantam/Turner Book, 1992).

reactions to the “new musicology” in the last few decades of the previous century. But I think many music scholars have been concerned not to represent themselves too politically. Environmental issues are seen as political, even though I think they are fundamental and about our very existence itself. Here also we see the cultural status of environmental issues. The openness of ethnomusicology and the groundwork laid by the “new musicology” have both contributed to clearing the ground for ecomusicology, but so has, I think, the urgency of twenty-first century environmental crises.

SH: However, you don’t consider ecomusicology as “new”, do you? What are some of its historical antecedents?

AA: Thinkers have long made connections between music (or sound), the environment (or nature, however its construed), and human society/culture—even if not as an explicit ecomusicology. Consider, for example, in Western culture, the ancient Greek “Harmony of the Spheres,” or medieval treatises on the status of bird song and musicians who imitate it, or 18th-century engagements with the natural, or Romantic fascination with nature, etc. This is to say nothing of the rest of the world, where in some cases, as in Asia, there is a long-written tradition of such connections, while in other cases there may be oral traditions and present understandings (rather than “scholarship” per se) and musicking (rather than “compositions”). So, while I do see some barriers to the contemporary development of ecomusicology (particularly regarding institutional support for interdisciplinarity), I also understand it as a longer, if not explicitly named, tradition. Nevertheless, as I have argued elsewhere, I think we need to deepen our historical engagement in ecomusicology¹². There is a sort of historical myopia when it comes to environmental issues and music: most ecomusicological work is regarding the current, 20th, and 19th centuries. We may like to think that what ecomusicology is doing is new, but it’s not, and that short historical frame may contribute to thinking that ecomusicology might be new.

SH: Aaron, you are a leading scholar in ecomusicology. How did you come across it during your professional career?

AA: I think ecomusicology was a natural progression for me given my background in both environmental studies and music. I was born on a farm in rural Appalachia, and after growing up there, in Key West, Florida (an island that is the southernmost city in the USA), on the Gulf Coast of Mississippi, and in New Orleans, I had a first-hand knowledge of profoundly beautiful and threatened environments. As an undergraduate student at Tulane (in New Orleans), I told my advisor that I wanted to declare a joint BA in music and BS in environmental studies; he responded, “Why? So, you can play your flute out in the swamp?” Neither flutes nor swamps were of particular interest to me, but his response of incredulity combined with sarcasm encouraged me to seek out

¹²Allen, Aaron S. “Greening the Curriculum: Beyond a Short Music History in Ecomusicology.” *Journal of Music History Pedagogy* 8, no. 1 (2017).

connections that were meaningful and not at all frivolous. When it came time to choose a path after college, I decided that I needed a break from my years of environmental activism, so I followed my interests in musicology. Combining both the professional and personal elements are the intellectual and individual challenges of ecomusicology. In essence, it's difficult to connect these different fields (environmental studies and music) in rigorous, robust, and intellectually sound ways. I didn't get to do a Ph.D. in ecomusicology, so it was only after taking a job as an assistant professor of musicology that I was able to begin working in it. I don't think that ecomusicology will ever become mainstream, and that's okay. (Ethnomusicology and musicology will not become mainstream either!) I do think, however, that ecomusicology can be very gratifying for those who engage in it and those who benefit from it.

SH: Considering what you mention about the historical context of ecomusicology and your own personal career, it is important to reflect on ecomusicology's aim to be an interdisciplinary field of study. You are currently the director of the Environment & Sustainability Program in UNCG's College of Arts & Sciences (CAS), and at the same time associate professor of musicology in the School of Music at UNCG's College of Visual and Performing Arts (CVPA). I think many students following an ecomusicological agenda do not really know where to end up. Is there a particular place for ecomusicology in contemporary academia? Do you personally teach ecomusicology in both institutions? Where do you feel more comfortable?

AA: Indeed, this is both the problem and benefit of disciplined institutions! I don't think there's a good place for truly interdisciplinary fields in contemporary academia, and that's both bad and good. It's bad because it makes it difficult for those of us who do bridge disciplines to find a home. It's good because disciplines help us develop some grounding so we can at least adapt to contemporary institutions. And, of course, we wouldn't have "interdisciplinary" movements if we didn't have "disciplines" to rebel against! But I do have to say that mine is not a perfect solution. I have taught ecomusicology in both the CAS and CVPA, and I have appointments now in both. I think the students in both places are interested, but perhaps those in the CVPA are more focused on their performance studies while those in CAS are a bit jaded when it comes to interesting connections in their subjects of study. Personally, I feel differently comfortable: In the CVPA, I'm confident about my disciplinary training and home there, and I like the work of promoting a progressive interdisciplinary field in an otherwise conservative conservatory-like context. In the CAS, I'm comfortable with my grounding in environmental studies and the interdisciplinary mixing that it involves and that I do, and I like bringing some music and sound studies to students who normally focus only with their eyes. Right now, I'm doing most of my work in the CAS, and I really prefer it. I think students pursuing ecomusicology will have to build on their experiences and preferences in determining where they should end up; it's going to depend on the individual and the individual's context, and both of which may change over the course of studies, employment, and research.



Allen hiking in the Paneveggio Forest, Italy. See his "Fatto di Fiemme" (2012).

SH: One of my own experiences in the Bolivian higher education system is that national universities and researchers preserve and perpetuate disciplinary boundaries. There are structural reasons for this, and colonialism and Western modernity in higher education have been subject to critique by Indigenous thinkers and intellectuals in recent decades. Sometimes I think that competitiveness over jobs and economic resources engenders a strong binding to disciplines within networks of researchers and within universities. In relation to interdisciplinarity in ecomusicology, or in general, you have coined the term “disciplinary homelessness”¹⁵. Which circumstances in the modern university do you want to raise consciousness about?

AA: By “disciplinary homelessness”, I mean two different things, intellectually and practically, which are both beneficial and problematic. In raising this issue, I want to emphasize the hypocrisy (or, more generously, the paradox) of the modern university. The idea of disciplinary homelessness bubbled up during the period 2017-19, when I was in a particularly awkward state of limbo. As director of a popular interdisciplinary program, I was necessarily in a place between departments. I was doing all my work for the College of Arts and Sciences, but my tenure line is in the College of Visual and Performing Arts in the School of Music. The School still did my annual evaluations – even though I did no teaching, service, or administration for them. Even on a good day there, my performer and scholar colleagues didn’t understand ecomusicology; but now that I was doing all my work for classes with other prefixes, in other departments, in other buildings, they really had no idea what I was doing. It was awkward attending College and Geography Department meetings as an outsider and while I was working out the governance documents for the creation of the new Department. For two years I attended meetings and taught classes in their space; they were quite welcoming and collegial, but I still could not vote at the meetings, evaluate colleagues there or be evaluated by them, nor could I even pretend to be a part of the place – what was a musicologist doing in their midst!? So neither administrative unit knew what to do with me, and both groups of colleagues didn’t know what to do with me, yet I was fundamental in both: in one I had my tenure line and disciplinary credentials, and in the other I did all the work for the interdisciplinary program. In 2018, we formed the new department, and in fall 2019, I was finally appointed jointly in both units. That gives some tenuous officialness to my role, and now I can vote in both places at least, but there are still administrative and reporting challenges. The practical component of disciplinary homelessness is that such entanglements in bureaucracy are the backdrop for what we must do to pursue interdisciplinary scholarship and teaching. So perhaps it comes down to disciplinary homelessness being a feature of interdisciplinary scholarly work. At the same time, it’s also an administrative burden that hampers the potential impact of our work. And yet the university needs this sort of work, because it resonates more with the world as it is. So, as I see it, disciplinary homelessness is both a good thing (for the larger mission) and a bad thing (for the individuals it impacts). The beneficial aspect of this story is that I’m doing my own little part

¹⁵Aaron S. Allen, “Reflections of an Itinerant Ecomusicologist” *SEM Newsletter* 55/1(2021): 20–23.

to breakdown the disciplinary walls that can be so limiting in scholarship and teaching. Moreover, environmental and sustainability work is necessarily breaking down those disciplinary walls because the world doesn't work in disciplines – that is a social construction rather contrary to the way our planetary systems, in which everything is connected. I like taking on that bridging role, but it is hard. And universities don't make it easy: they are almost always organized in disciplines; even if they encourage interdisciplinary work in talk, they find it difficult to support such work in practice. That is the hypocrisy of the university: wanting to connect with the messy world as it is but running itself contrary to that messiness. While there are times when I long for the comfort of an orderly disciplinary existence, especially given the frustrating and often petty roadblocks I encounter, I imagine that I would chafe against its constraints. Maybe there are interdisciplinary utopias out there that run smoothly and support good work, and I would be happy to know of them. Furthermore, I don't think that everyone who pursues ecomusicology needs to confront such problems, as there are many different institutional contexts that could be welcoming and supportive to ecomusicology, including in relatively rigid disciplinary structures. For me, however, I think that the administrative disciplinary homelessness allows for the intellectual disciplinary homelessness that finally feeds the interdisciplinary approach necessary to do ecomusicology.

SH: One contemporary characteristic of ecomusicology is the focus on environmental activism. How can ecomusicology scholars actively engage in change?

AA: Activism is about changing things to increase the capacity for life. Once we modern, Western humans understand that our cultural activities, such as music, impact the environment, humans, and other life in both negative and positive ways, I think we will want to do more of the latter and less of the former. But for now, I don't think enough people are aware that music can do harm as well as good – that it can diminish capacities for life as much as it can affirm and improve it. I think it's necessary for scholars to raise awareness that our instruments come from vegetal and mineral sources that are both sustainable and destructive¹⁴, that our gatherings to make and consume music do impact human and environmental resources in both insignificant and profoundly damaging ways, that our chosen medium of sound is profoundly connective and can be used to harness both positive and negative intra-human and inter-species relationships, and that the metacognitive study of these human-nature interconnections is a valuable way to go about educating young minds in critical, synthetic, and creative ways. So ecomusicology scholars can be researchers and teachers, yes, but we can also be activists to raise awareness through our chosen materials of the pressing problems in the world, such as climate change. We can also lead by example, particularly by thinking carefully about what message we are sending when we fly all over the world and live profligate Western lives. No one can be “perfect,” because this is the irony of all life forms: we must consume

¹⁴Aaron S. Allen, “Dal Bosco al Palco: Timber and Timbre, Nature and Music,” *Chigiana: Rassegna Annuale Di Studi Musicologici* L (2020): 19–34; and *ibid.*, “Fatto Di Fiemme’: Stradivari’s Violins and the Musical Trees of the Paneveggio,” in *Invaluable Trees: Cultures of Nature, 1660-1830*, ed. Laura Auricchio, Elizabeth Heckendorn Cook, and Giulia Pacini (Oxford: Voltaire Foundation, 2012), 301–15.

The logo of UNCG's Environment & Sustainability Program, which teaches sustainability in a four-part framework: environment, equity, economics, and esthetics.



others to live. The issue, I think, is how we produce and consume – and it's not just stuff, but also culture. And once we discover in our research that there are problematic ways of producing or consuming, then we should take that to the producers and consumers to try and change things. My purview is mostly in the academy; others would certainly give a different view with other examples, such as through cultural sustainability efforts, in land stewardship, via community activism, etc. There's no single right way to do it; we need lots of efforts in lots of different ways.

SH: I am currently working on issues concerning the use of native woody bamboos for making Andean flutes in Bolivia. My research is inspired by works of leading ecomusicologists like you, Kevin Dawe, Robin Ryan, Helena Simonett and Jennifer Post. Marc Perlman argued back in 2012 that the topic of natural material use in instrument making will play a crucial role in ecomusicological research. What do you think about it today? How do we understand materials and materiality in ecomusicology? Are we maybe too material focused?

AA: Actually, I agree with Marc, and I think we still don't focus on materials enough. So much of our (modern, Western) world runs on pseudo-immateriality in that the infrastructure for technology (the internet, computers), our food (agriculture, distribution), and our lives (homes, cars) is removed from us at a great distance¹⁵. So, when accessing the internet on a computer from home, we don't realize all the wires, boxes, buildings, energy, and people who make that happen. It makes it seem unreal, and therefore we can be divorced from the very real impacts of what we do, the infrastructures we use, and how those actions and things impact people, places, and other life forms. I

¹⁵Aaron S. Allen, "Ecoörganology: Toward the Ecological Study of Musical Instruments," in *Sounds, Ecologies, Musics*, ed. Jeff Todd Titon and Aaron S. Allen (New York: Oxford University Press, 2023), 17–39.

think the same is true of musical instruments: when I give talks about the environmental implications of violins, I regularly hear responses from players, along the lines of “I’ve been playing the violin for 20 [or 30 or 50] years, and I never once thought about the tree it came from, until now.” Music is sort of like like the internet, then: it just seems so immaterial that we don’t realize the long supplychain that’s involved. When we want people (students, audiences) to appreciate all that goes into a concert or a recording, we have them learn about the complex traditions, the histories, the theories, the skill necessary, the time involved, the mechanics of playing, the different roles of conductor and teacher and listener, etc., etc. But we never ask them to think about the minerals, plants, and animals that were used to make it all happen. We should. We should be more material focused.

SH: You mention critical aspects of the modern, Western world. In the Plurinational State of Bolivia, there are 36 recognized Indigenous peoples. In relation to such a diversity of knowledge and being, is there a need to transcend old-fashioned academia to open up different ways of making, understanding and doing research on music in order to find new, more sustainable ways of life?

AA: I find this to be both a simple and a complex, quite challenging question. The simple answer is “yes,” there is a need: old-fashioned academia is part of the problem (where do neoliberals get their education?), as it continues to educate the smartest kids in the room who take the reins of the planet and drive it to destruction. So, yes, absolutely, we need a different way of doing everything in academia to do precisely what you suggest in music but also in other realms. The challenging part of the question, of course, is how do we do that? And I think the answer is based, in part, on the other elements of your question: different contexts will require different answers. For example, the public (and ultimately everyone) benefits from climate science well communicated using music¹⁶. My position as a critic might be to make such a claim, but what about the benefits of those climate scientists using creative expression to open up a different part of their mind, soul, and work? Maybe it’s just fun for them, but maybe such experiences are influential. I see the environmental liberal arts working in a similar way to address a creativity gap in the thinking of American students¹⁷. In Bolivia the answer is likely different, and one Bolivians will need to answer. I believe in the foundational importance of diversity of all life, human and non-human, and that in biodiversity there is strength and resilience. There may be something in such a tenet that is useful for a plurinational society like Bolivia (but that something might not be as valuable in a more homogenous society). Likewise, there are many ways to engage in musicking: as listeners, as dancers, as makers, as analysts, as performers, etc. In one context a choral society may be a historically resonant and useful approach to organizing musical activism around, for example, the climate crisis. In another, it might be audiences for concert music, and in another it could be via small, informal Old-Time ensembles. So, I would only suggest that there is

¹⁶Aaron S. Allen, “A ‘Stubbornly Persistent Illusion’?: Climate Crisis and the North, Ecomusicology and Academic Discourse,” *European Journal of Musicology* 18, no. 1 (2019): 16–35

¹⁷See Allen, “Diverse Ecomusicologies,” op. cit.



Aaron Allen holding a pernambuco bow and a piece of spruce wood on the UNCG campus. See his "Fatto di Fiemme" (2012).

something potentially useful in thinking of many different ways to find more sustainable lifeways, both in musicking contexts and in other cultural and non-artistic contexts¹⁸.

SH: What do you think ecomusicology as a field of study and its representative scholars still lack today?

AA: I think music scholars in general lack the connecting capacity to link concerns for the environment, understanding of people, and expressive craft. I don't doubt that it's possible to cultivate such connections, and I think many are finding ways to do it, although it's certainly not mainstream. But for ecomusicology scholars, in particular, I think we need to find ways to make our work applied: to show that it is relevant to everyday lives existing in the world (not just in the heady intellectual world of theory or history)¹⁹. And to do that, I think we need two things. The first would be focus on a sense of justice for people and the planet – so not just social justice but also environmental justice, non-human rights and justice. The second is a need to connect broadly across the “two cultures” of arts-humanities and the sciences (natural, physical, and social). Musical practice and scholarship is already so rarified, technical, and involved that it is perhaps too much to ask for yet more to be included, but I think that we need to make sure ecomusicology is not “an inch deep and a mile wide” but that it can be “miles wide and deep” even if circumscribed.

SH: Thank you very much for this interview. I really appreciated our conversation. Good luck for future projects!

AA: Thank you for asking such probing questions! It was a pleasure.

¹⁸See a series of examples in Aaron S. Allen *et al.*, “Diverse Environmentalisms: Ordinary Musicians Making a Difference,” *SEM Newsletter* 56, no. 4 (Fall 2022): 10–18.

¹⁹Aaron S. Allen, Taylor Leapaltdt, Mark Pedelty, and Jeff Todd Titon, “The Sound Commons and Applied Ecomusicologies,” in *The Routledge Companion to Applied Musicology*, edited by Christopher Dromey (Routledge 2023): 143–59.

Algunas partes de la entrevista han sido reproducidas, editadas y actualizadas a partir de: Allen, Aaron S., Andreas Engström y Juha Torvinen. 2013. "The Study of the Music & Culture of the Environmental Crisis: Interview with Aaron S. Allen." *Ecomusicology Newsletter* 2 (2): 3, 20–23.

RE El Dr. Aaron S. Allen es director del Programa de Medio Ambiente y Sostenibilidad del Departamento de Geografía, Medio Ambiente y Sostenibilidad, y profesor asociado de Musicología en la Escuela de Música de la Universidad de Carolina del Norte, Greensboro (UNCG). Obtuvo su licenciatura en estudios medioambientales y música en la Universidad de Tulane. Posteriormente, se doctoró en música en la Universidad de Harvard. Recibió el Premio Postdoctoral Paul Mellon de Roma en 2011-12 y es miembro de la Academia Americana de Roma. Como especialista destacado en el campo de la ecomusicología, el Dr. Allen ha publicado *Current Directions in Ecomusicology: Music, Culture, Nature*, (Routledge 2016, coeditado con el Dr. Kevin Dawe), que recibió el Premio Ellen Koskoff Edited (Volume 2018) de la Sociedad de Etnomusicología (SEM) de los Estados Unidos. Con Jeff Todd Titon, ha coeditado recientemente *Sounds, Ecologies, Musics* (Oxford University Press 2023), y con Mark Pedelty, Chiao-Wen Chiang, Rebecca Dirksen y Tyler Kinner ha escrito recientemente el extenso artículo, de acceso abierto, *Ecomusicology: Tributaries and Distributaries of an Integrative Field*. Cofundó y presidió durante cinco años el Grupo de Estudio de Ecocriticismo (ESG) de la Sociedad Americana de Musicología, así como el Grupo de Interés Especial de Ecomusicología (ESIG) de la Sociedad de Etnomusicología (SEM). Actualmente dirige la *Revista de Ecomusicología*.

Antes de ser nombrado director del Programa de Medio Ambiente y Sostenibilidad en 2015, fue el primer Coordinador Académico de Sostenibilidad de UNCG. Trabajó con el profesorado para aumentar y mejorar la sostenibilidad en toda la UNCG, especialmente a través de talleres sobre cómo incorporar la sostenibilidad en el plan de estudios. Trabajó con la Oficina de Sostenibilidad para unir los esfuerzos académicos y operativos; creó el curso "Introducción a los Estudios de Sostenibilidad", estableció el Programa de Becarios de la Facultad de Sostenibilidad, ayudó a institucionalizar el Fondo Verde de UNCG y codirigió la fusión del Departamento de Geografía de UNCG y su "Programa de Estudios Ambientales y de Sostenibilidad" para crear el nuevo (a partir de 2018) Departamento de Geografía, Medio Ambiente y Sostenibilidad. Su liderazgo ambiental en la educación superior comenzó cuando era estudiante y durante tres años fue presidente de la organización ambiental estudiantil en Tulane, donde dirigió los esfuerzos para institucionalizar la sostenibilidad.

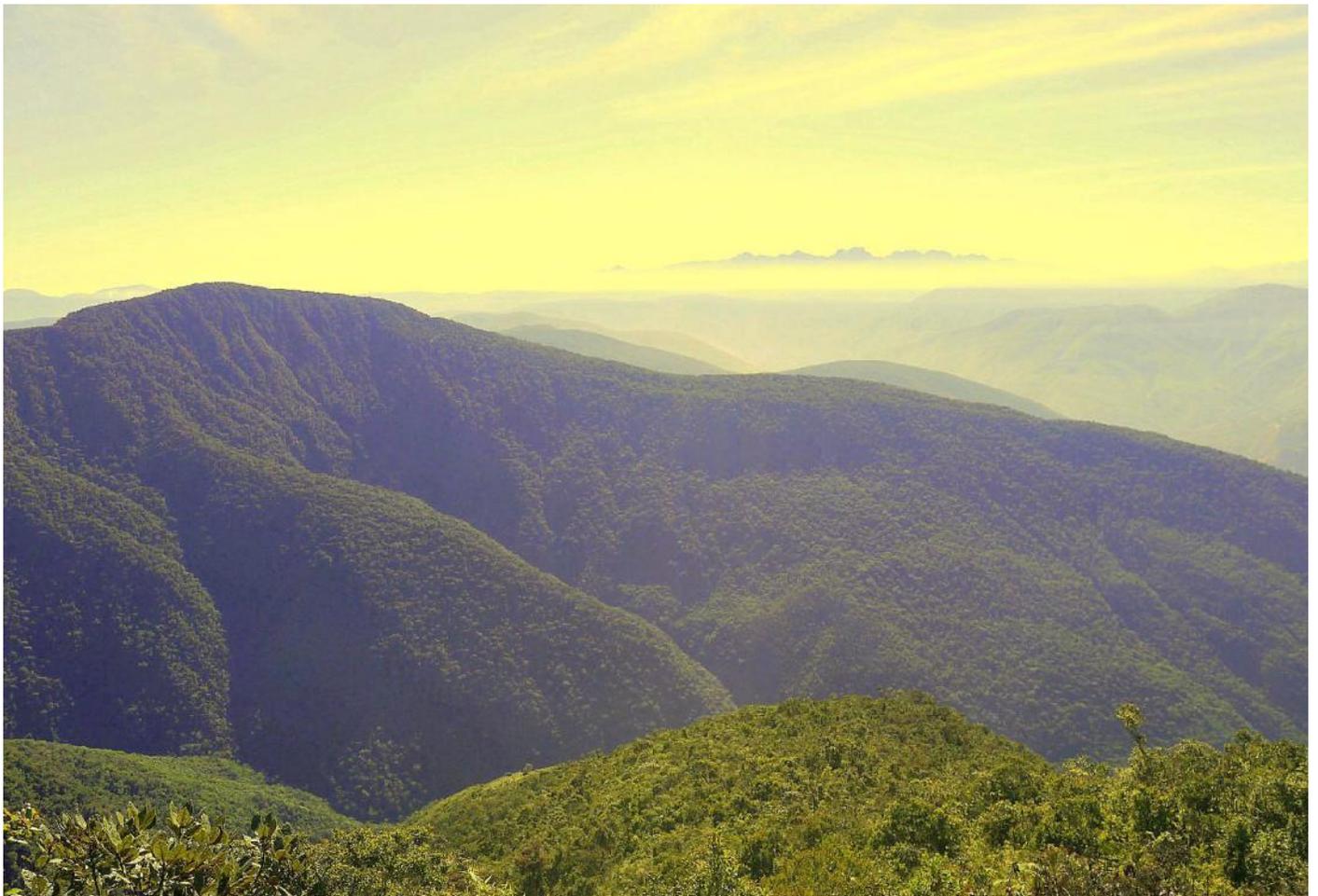
Tras completar una tesis sobre la recepción de Beethoven en la Italia del siglo XIX, el Dr. Allen ha seguido desarrollando este campo de los estudios de recepción. Ha impartido conferencias y charlas como invitado y ha publicado

Páramo Yungueño entre
Choquetanga y Palomani,
Departamento de La Paz.
Autor: S. Hachmeyer

artículos sobre el tema. Actualmente está trabajando en un libro titulado *Fidelio in Italy: Beethoven Reception, Historiography, and the Crisis of 19th-Century Opera*.

SH: Hola, Aaron. Nos alegra que hayas aceptado conversar con nosotros para nuestro cuarto número de *Contrapunto*, una revista boliviana de musicología abierta y en línea publicada por el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad Mayor de San Simón de Cochabamba. La revista es un proyecto para abrir espacios (académicos y no académicos, científicos y artísticos) para nuevos debates en torno a la música y la creación musical, especialmente para el público boliviano. El campo de estudio llamado ecomusicología, es aun relativamente desconocido en Bolivia. Ya en 2011 mencionabas en un artículo que eras “reacio a definir un subcampo emergente aún sin consenso”⁵. ¿Qué ha cambiado en la última década? ¿Intentarías definir la ecomusicología para nosotros hoy?

AA: Gracias por la invitación a compartir algunas ideas. Ahora me siento cómodo con la definición corta, que, la ecomusicología es el estudio sobre la música y el medio ambiente. Así, al menos es como la defino en cualquier conversación informal. Pero en cuanto puedo profundizar un poco más, me gusta abrirla y decir que la ecomusicología toma en cuenta tanto la música



⁵Aaron S. Allen, “Ecomusicology: Ecocriticism and Musicology,” *Journal of the American Musicological Society* 64, no. 2 (2011): 391–394, 392.

Llank'eadó (tallado) sobre un
bloque de madera para charango.
Autor: Walter Sánchez C.

como el sonido, trata de la "naturaleza" y de las crisis medioambientales, y conecta con innumerables cuestiones culturales y sociales. En esta concepción tripartita de la ecomusicología existen varias permutaciones: música+cultura+naturaleza, sonido+sociedad+medio-ambiente, música+sociedad+naturaleza, etc. Y, por supuesto, cada uno de esos seis términos es enorme, ¡más grande que cualquier disciplina en sí misma! Pensemos, por ejemplo, que el medio ambiente es todo, que los humanos no son los únicos que tienen cultura y que el sonido es omnipresente.

SH: ¿Qué características destacarías dentro del campo de la ecomusicología?

AA: Encuentro tres características importantes, todas ellas relacionadas entre sí. 1) La ecomusicología incluye una maravillosa diversidad de ideas y temas. 2) La ecomusicología se esfuerza por ofrecer formas menos antropocéntricas y más ecocéntricas de realizar estudios humanísticos. 3) La ecomusicología se resiste al dogma, la simplificación y la institucionalización. El mundo natural de la vida en la Tierra (incluidos los humanos y nuestras construcciones físicas y mentales) es diverso, y en esa biodiversidad planetaria encontramos fuerza, resistencia y futuro (aunque también encontremos confusión, desacuerdo y extinción). Creo que siempre será un campo muy amplio, con muchos trabajos que no se denominan específicamente ecomusicológicos, que no dialogan específicamente con otros trabajos ecomusicológicos y que no se basan en las mismas fuentes, *constructos* o ideas y, sin embargo, habrá trabajos reconocibles como ecomusicología. Hay muchos otros campos, disciplinas y subdisciplinas que hacen cosas relacionadas desde ángulos performativos y científicos, como la ecología acústica y la ecología del paisaje sonoro. Hay enfoques periodísticos, basados en los *fans*, activistas y otros enfoques populares que pueden no estar en conversación con los académicos. Y luego hay campos como la "musicología ecológica" que suenan parecidos, pero son bastante diferentes (se basan más en un enfoque de la psicología gibsoniana y no se ocupan de cuestiones medioambientales en lo que concierne al mundo natural y a las personas). Tal vez haya paralelismos disciplinarios en las disciplinas de humanidades medioambientales, de la literatura medioambiental (ecocrítica) y la historia medioambiental que puedan ayudar a aclarar la ecomusicología por comparación: tanto la ecocrítica como la historia medioambiental tomaron una disciplina establecida y bien entendida (la literatura y la historia, respectivamente), y la combinaron con el complejo estudio del medio ambiente.



La ecomusicología es similar. En gran parte, debido a mi papel como académico en una universidad occidental que dirige un programa de Medio Ambiente y Sostenibilidad, cada vez veo más la ecomusicología como parte del proyecto de las humanidades medioambientales, que pretenden ser menos antropocéntricas de lo que son y han sido las humanidades tradicionales.

SH: El campo se ha desarrollado mucho con el tiempo y los colaboradores -"ecomusicólogos" si ésta es una designación apropiada- parecen tener hoy más confianza a la hora de definir la ecomusicología y su papel en el mundo académico y más allá. Lo consideras un puente entre las ciencias sociales y naturales, así como las artes y humanidades ¿Verdad?

AA: De hecho, sí. La ecomusicología es un puente convincente entre campos académicos muy diversos⁴. No estoy convencido de ser un "ecomusicólogo" pero supongo que es apropiado; sin embargo, al mismo tiempo, diría que parte del poder de la ecomusicología como constructora de puentes consiste en evitar esas nuevas etiquetas y, en su lugar, mantener una identidad disciplinaria hacia el lugar desde donde se construye el puente. Estar en medio del puente es, en el mundo académico contemporáneo, un lugar difícil: la mayoría de los departamentos universitarios estudian la naturaleza o los seres humanos y sólo los escasos programas interdisciplinarios de medio ambiente y sostenibilidad conectan ambas disciplinas. Pero, al mismo tiempo, esos programas interdisciplinarios tienen un trabajo tan importante y urgente: ¡Salvar el planeta! ¡Salvar a los humanos! ¡Salvar la selva tropical! ¡Salvar nuestros jardines! ¡Salvar a nuestros vecinos!, que las artes suelen quedar al margen. De ahí que las humanidades ambientales hayan intentado llenar ese vacío con la literatura, las artes visuales y los medios de comunicación, el teatro, la danza, la música, etc. Todos ellos aportando importantes contribuciones a la agenda más amplia y muy diversa. Creo que esas agendas diversas, cada vez más ecocéntricas y dogmáticamente resistentes, son importantes para la enseñanza y el cambio cultural. Es profundamente importante que los estudiosos de la cultura humana contribuyan a comprender y, cuando sea posible, aliviar las crisis medioambientales. Todos tenemos un papel que desempeñar y, aunque el enfoque habitual de las preocupaciones medioambientales sea científico, los humanistas no debemos quedarnos al margen.

SH: Hablemos de la sostenibilidad. Se trata, por supuesto, de un concepto muy problemático que se ha utilizado de formas muy diferentes ¿Qué es la sostenibilidad desde una perspectiva humanista medioambiental y, en particular, ecomusicológica?

AA: Entiendo y enseño la sostenibilidad como un marco para analizar problemas, comprenderlos y proponer soluciones. Para mí, la sostenibilidad es un proceso, no un objetivo. Es una lente a través de la cual puedo percibir, escuchar, criticar y comprender el mundo. También es un desafío para crear el cambio. Es bastante irónico, ¿no? Para sostener cambiamos. La sostenibilidad

⁴Aaron S. Allen, "Ecomusicology: Bridging the Sciences, Arts, and Humanities," in *Environmental Leadership: A Reference Handbook*, ed. Deborah Rigling Gallagher, vol. 2, 2 vols. (Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2012), 373–381.



tiene que ver con el cambio, con cambiar la forma en que hacemos las cosas, pensamos y existimos en el mundo. Pero cierra el círculo, porque tiene que ver con cambiar para que podamos seguir haciendo, pensando, existiendo y sosteniendo algún lugar en la Tierra. Las definiciones estándar de sostenibilidad se basan en el trabajo de las Naciones Unidas y Gro Harlem Brundtland y enfatizan los recursos naturales, el presente y el futuro y, las necesidades humanas. Me parece bastante limitado. Me gusta el enfoque simultáneo de David Orr, que entiende la sostenibilidad como un reto que debemos abordar y superar. Teniendo todo esto en cuenta, mi enfoque de la sostenibilidad se basa en gran medida en la definición de mi institución, que dice que la sostenibilidad es la “interconexión duradera de la equidad social, el medio ambiente, la economía y la estética”⁵. Mi objetivo es conectar los cuatro aspectos del lente de la sostenibilidad pero, sin duda, enfatizando el componente estético⁶. De hecho, si no reformulamos la sostenibilidad como un enfoque de cuatro pilares

Secando tuquru en Umamarca,
Arcopongo.
Autor: S. Hachmeyer

⁵<https://sustainability.uncg.edu/>

⁶See Aaron S. Allen, “Aesthetics and Sustainability,” in *Encyclopedia of Sustainability in Higher Education*, ed. Walter Leal Filho (Springer, 2019); *ibid.*, “Sounding Sustainable; or, The Challenge of Sustainability,” in *Cultural Sustainabilities: Music, Media, Language, Advocacy*, ed. Timothy J. Cooley (Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 2019), 43–59; *ibid.*, “Diverse Ecomusicologies: Making a Difference with the Environmental Liberal Arts,” in *Performing Environmentalisms: Expressive Culture and Ecological Change*, edited by John Holmes McDowell, Katherine Borland, Rebecca Dirksen, and Sue Tuohy, 89–115 (Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 2021).

en lugar del más común de tres, los humanistas medioambientales y los ecomusicólogos -y los musicólogos, etnomusicólogos y artistas en general- no tenemos mucho sitio en el mundo, más bien exclusivo de la sostenibilidad.

SH: Me parece interesante que menciones que el mundo de la sostenibilidad es excluyente (supongo que te refieres a "académicamente"), cuando debería ser más bien lo contrario. Me gusta tu idea de añadir la estética al marco común de los tres pilares de la sostenibilidad, porque es la estética la que enmarca socialmente lo que percibimos como deseable. Pensemos, por ejemplo, en el libro de Schumacher *Small is Beautiful*⁷. ¿Qué crees que contribuye a este encerramiento del mundo de la sostenibilidad, no sólo en el mundo académico, sino quizá también fuera de él?

AA: De hecho, creo que el mundo de la sostenibilidad es bastante excluyente tanto entre el mundo académico y no académico, como dentro del mundo académico. Entre estos mundos parece que hay diferentes sostenibilidades: el público puede pensar en la sostenibilidad como reciclaje o eficiencia energética mientras que los académicos pueden concebirla como desarrollo, cambio climático, trabajo cuantitativo en economía o defensa de la justicia social. Y, por supuesto, los opuestos pueden mantenerse. Puede significar demasiado para mucha gente distinta y creo que eso da lugar a excesivos encerramientos que intentan acordonar la sostenibilidad con fines estrechos. Así que, en ese sentido, la sostenibilidad es un mundo exclusivo porque es quimérica, elusiva y camaleónica. Pero no debería ser así. Una sostenibilidad sólida es importante para todos y debería ser para todos. Creo que eso forma parte del poder subversivo de añadir el cuarto pilar a la sostenibilidad: todos participamos en la estética, lo sepamos o no (incluso los no humanos), porque todos utilizamos nuestros sentidos para existir en este mundo. La estética no se limita a la belleza visual sino que trata de cómo percibimos nuestro entorno y nos relacionamos con él. Esas actividades sensoriales conducen a conexiones con otros seres que, en última instancia, forman nuestra ética: percibimos lo que nos gusta (o lo que no), conectamos con otros al respecto y desarrollamos juicios sobre los demás y el mundo. Es un aspecto democratizador de la sostenibilidad. Es cierto que todos somos indisociables del medio ambiente, que todos realizamos transacciones económicas y que a todos debería importarnos la justicia. Pero esos ámbitos se han vuelto exclusivos en términos de lenguaje técnico. Lo mismo podría decirse del ámbito filosófico de la estética, aunque creo que el hecho de que percibamos el mundo de múltiples maneras, acaba convirtiendo a la estética en un punto de entrada útil para la sostenibilidad.

SH: Mencionaste que entiendes la crisis medioambiental principalmente como una crisis de la cultura, con lo que supongo que te refieres a una en particular, es decir, la cultura occidental antropocéntrica dominante.

AA: Sí y no. Sí, porque esa cultura occidental antropocéntrica dominante está a la vanguardia de la destrucción del planeta, consumiendo lugares, creando

⁷Ernst Friedrich Schumacher, *Small is Beautiful. (A Study of) Economics as if People Mattered* (London: Blond & Bricks, 1973).



Charango construido con caracola de mar.
Autor: Walter Sánchez C.

contaminación tóxica, exterminando especies y destruyendo a las personas. La economía neoliberal, que ha influido en los sistemas políticos locales y globales, así como en las acciones individuales, está en gran medida detrás del camino problemático en el que nos encontramos: el neoliberalismo es la razón por la que esa cultura antropocéntrica dominante es destructiva. Pero con "no" también quiero decir que la crisis medioambiental no es sólo una crisis causada por el neoliberalismo. Me refiero más bien a que se trata de comportamientos e ideas aprendidas que se transmiten y que conducen al neoliberalismo y derivan de él. Es ese proceso lo que entiendo por cultura: acciones, formas de pensar, sistemas de retroalimentación, ideologías, etc. No sólo el neoliberalismo está en el fondo. Podríamos remontarnos a la Revolución Industrial (que sin duda ayudó al capitalismo, ¿o tal vez sea al revés?), como por ejemplo argumentó Naomi Klein en su excoiación del neoliberalismo⁸. O quizá a la influencia del cristianismo en la ciencia, como argumentó Lynn White Jr. al citarlo como raíz de nuestra crisis ecológica⁹. O incluso a los inicios de la propia agricultura, como argumentó Daniel Quinn¹⁰. La cuestión es que la crisis medioambiental no es sólo una crisis de errores científicos, aplicaciones tecnológicas erróneas, fallos de ingeniería, errores políticos y explotaciones económicas. La crisis medioambiental se debe a todo eso (y

más), y todo eso es cultura: la ciencia, la tecnología, la ingeniería, la política y la economía, son creadas por seres humanos que tienen cultura. Para los científicos sociales y los humanistas, esto supone un avance hacia la comprensión de que no sólo el estudio científico de la naturaleza es relevante para afrontar los retos de la sostenibilidad: los humanistas también tenemos por fin algo que ofrecer.

SH: ¿Por qué los investigadores de la música no se ocuparon de temas medioambientales en el pasado?

AA: Creo que hay varias razones. Una de ellas es que la crisis medioambiental (distinta, podríamos decir, de la conciencia de la naturaleza y/o la conexión con ella) es un tema que preocupa desde hace sólo unas décadas; por supuesto, hay

⁸Naomi Klein, *This Changes Everything: Capitalism vs. the Climate* (New York: Simon & Schuster, 2014).

⁹Lynn White, "The Historical Roots of Our Ecologic Crisis," *Science* 155, no. 3767, New Series (March 10, 1967): 1203–1207.

¹⁰Daniel Quinn, *Ishmael* (New York: Bantam/Turner Book, 1992).

precedentes importantes, pero muchos cambios importantes en la forma en que los seres humanos se relacionan con el mundo se produjeron en la segunda mitad del siglo XX. Quizá haya pasado algún tiempo antes de que esos cambios y las preocupaciones resultantes se filtraran en el mundo relativamente aislado de los estudios musicales. Otra razón podría ser institucional, en el sentido de que las universidades llevan mucho tiempo esforzándose por recompensar y fomentar el trabajo inter y transdisciplinario. Aunque no dispongo de datos que corroboren la siguiente afirmación, podría plantear la hipótesis de que una razón importante por la que los investigadores de la música no se han despertado ante las cuestiones medioambientales es la percepción de la política. La musicología en Europa y Estados Unidos, a principios del siglo XX, era conservadora e intentaba desarrollar su estatus como una actividad científica legítima digna de ser considerada una disciplina académica (y, por lo tanto, tener un departamento o una facultad en las universidades). Como resultado, el cambio ha sido lento. La división (al menos en Estados Unidos) entre musicología histórica y etnomusicología -que entiendo, pero sigo pensando que es tremendamente desafortunada y contraproducente- muestra algo de ese conservacionismo, al igual que las reacciones a la “nueva musicología” de las últimas décadas del siglo pasado. Pero creo que muchos investigadores de la música se han preocupado de no representarse a sí mismos demasiado políticamente. Las cuestiones medioambientales se consideran políticas, aunque creo que son fundamentales y tienen que ver con nuestra propia existencia. Aquí también vemos el estatus cultural de las cuestiones medioambientales. La apertura de la etnomusicología y la base creada por la “nueva musicología” han contribuido a despejar el terreno para la ecomusicología, pero también lo ha hecho, creo, la urgencia de las crisis medioambientales del siglo XXI.

SH: Sin embargo, no consideras la ecomusicología como algo “nuevo”. ¿Cuáles son algunos de sus antecedentes históricos?

AA: Muchos pensadores han establecido conexiones entre la música (o el sonido), el medio ambiente (o la naturaleza) y la sociedad y las culturas humanas, aunque no sea una ecomusicología explícita. Consideremos, por ejemplo, en la cultura occidental, la antigua “Armonía de las Esferas” griega, o los tratados medievales sobre el estatus del canto de los pájaros y los músicos que lo imitan, o los compromisos del siglo XVIII con lo natural, o la fascinación romántica por la naturaleza, etc. Esto, por no hablar del resto del mundo donde, en algunos casos como en Asia, existe una larga tradición escrita de tales conexiones mientras que en otros casos puede haber tradiciones orales y comprensiones actuales (en lugar de “academia” *per se*) y música (en lugar de “composiciones”). Así pues, aunque veo algunas barreras al desarrollo contemporáneo de la ecomusicología (sobre todo en lo que concierne el apoyo institucional a la interdisciplinariedad), también la entiendo como una tradición más larga, aunque no explícitamente nombrada. No obstante, como he argumentado en otro lugar, creo que necesitamos profundizar en nuestro compromiso histórico con la ecomusicología¹¹. Existe una especie de miopía

¹¹Allen, A. S. “Greening the Curriculum: Beyond a Short Music History in Ecomusicology.” *Journal of Music History Pedagogy* 8, no. 1 (2017).

histórica cuando se trata de cuestiones medioambientales y música: la mayoría de los trabajos ecomusicológicos se refieren a los siglos XXI, XX y XIX. Quizás nos guste pensar que lo que hace la ecomusicología es nuevo, pero no lo es. Y ese corto marco histórico, puede contribuir a pensar que la ecomusicología podría ser nueva.

SH: Aaron, tú eres uno de los principales representantes de la ecomusicología. ¿Cómo la conociste a lo largo de tu carrera profesional?

AA: Creo que la ecomusicología fue una progresión natural para mí, dada mi formación tanto en estudios medioambientales como en música. Nací en una granja rural de los Apalaches y, tras crecer allí, en Key West, Florida (una isla que es la ciudad más meridional de EE.UU.), en la costa del Golfo de Misisipi y en Nueva Orleans, conocí de primera mano entornos profundamente bellos y amenazados. Cuando estudiaba en Tulane (Nueva Orleans), le dije a mi asesor que quería hacer una licenciatura conjunta en música y en estudios medioambientales; él respondió: "¿Por qué? ¿Para que puedas tocar la flauta en el pantano?". Ni las flautas ni los pantanos me interesaban especialmente, pero su respuesta de incredulidad combinada con sarcasmo me animó a buscar conexiones significativas y nada frívolas. Cuando llegó el momento de elegir un camino después de la universidad, decidí que necesitaba un descanso de mis años de activismo medioambiental, así que seguí mis intereses en la musicología. Combinar los elementos profesionales y personales es un reto intelectual e individual de la ecomusicología. En esencia, es difícil conectar estos campos diferentes (estudios medioambientales y música) de forma rigurosa e intelectualmente sólida. No llegué a hacer un doctorado en ecomusicología así que, hasta que no acepté un trabajo como profesor adjunto de musicología, no pude empezar a trabajar en ello. No creo que la ecomusicología se convierta nunca en la corriente dominante y eso está bien (¡la etnomusicología y la musicología tampoco se convertirán en la corriente dominante!). Sin embargo, sí creo que la ecomusicología puede ser muy gratificante para quienes se dedican a ella y para quienes se benefician de ella.

SH: Teniendo en cuenta lo que mencionas sobre el contexto histórico de la ecomusicología y tu propia trayectoria personal, es importante reflexionar sobre el objetivo de la ecomusicología de ser un campo de estudios interdisciplinarios. Tú eres actualmente director del Programa de Medio Ambiente y Sostenibilidad de la Facultad de Artes y Ciencias (CAS) de la UNCG y, al mismo tiempo, profesor asociado de musicología en la Escuela de Música de la Facultad de Artes Visuales y Escénicas (CVPA) de la UNCG. Creo que muchos estudiantes que siguen un programa ecomusicológico no saben muy bien a dónde ir con esto. ¿Hay un lugar concreto para la ecomusicología en el mundo académico contemporáneo? ¿Enseñas personalmente ecomusicología en ambas instituciones? ¿Dónde te sientes más cómodo?

AA: De hecho, jسته es a la vez el problema y el beneficio de las instituciones disciplinarias! No creo que en el mundo académico contemporáneo haya un buen lugar para los campos verdaderamente interdisciplinarios, y eso, es a la vez



Tuquru de Umamorqa,
Arcopongo.
Autor: S. Hachmeyer

malo y bueno. Es malo, porque nos dificulta encontrar un hogar a los que sí tendemos puentes entre disciplinas. Es bueno, porque las disciplinas nos ayudan a desarrollar cierta base para que, al menos, podamos adaptarnos a las instituciones contemporáneas. Y, por supuesto, no tendríamos movimientos "interdisciplinarios" si no tuviéramos "disciplinas" contra las que rebelarnos. Pero tengo que decir que la mía no es una solución perfecta. He enseñado ecomusicología tanto en el CAS como en el CVPA y ahora tengo trabajos en ambos. Creo que los estudiantes de ambos lugares están interesados, pero quizá, los del CVPA estén más centrados en sus estudios de interpretación, mientras que los del CAS están un poco hastiados cuando se trata de conexiones interesantes en sus materias de estudio. Personalmente me siento cómodo de forma diferente: En el CVPA, confío en mi formación disciplinaria y en mi hogar allí, y me gusta el trabajo de promover un campo interdisciplinario progresivo en un contexto que, de otro modo, sería conservador. En el CAS, me siento cómodo con mi base de estudios medioambientales y la mezcla interdisciplinaria que implica y que yo hago, y me gusta aportar algo de música y estudios sonoros a los estudiantes que normalmente se centran sólo en los ojos. Ahora mismo, estoy haciendo la mayor parte de mi trabajo en el CAS y realmente lo prefiero. Creo que los estudiantes de ecomusicología tendrán que basarse en sus experiencias y preferencias para determinar dónde deben acabar; dependerá de la persona y de su contexto, y ambos pueden cambiar a lo largo de los estudios, el empleo y la investigación.

SH: Una de mis experiencias en el sistema boliviano de educación superior es que las universidades nacionales y los investigadores preservan y perpetúan muchas veces las fronteras disciplinarias. Existen razones estructurales para ello, y el colonialismo y la modernidad occidental en la educación superior han sido sujeto y objeto de críticas por parte de pensadores e intelectuales indígenas en las últimas décadas. A veces pienso que la competitividad por los puestos de trabajo y por los recursos económicos causan una fuerte vinculación a la disciplina dentro de las redes de investigadores y dentro de las universidades. En relación con la interdisciplinaria en ecomusicología o, en general, has acuñado el término "vagabundería disciplinaria"¹² ¿Sobre qué circunstancias de la universidad moderna quieres concienciar?

AA: Por "vagabundería disciplinaria" entiendo dos cosas distintas, lo intelectual y lo práctico, que son a la vez beneficiosas y problemáticas. Al plantear esta cuestión, quiero hacer énfasis en la hipocresía (o, más generosamente, la paradoja) de la universidad moderna. La idea de la falta de hogar disciplinario surgió durante el período 2017-19, cuando me encontraba en un estado de limbo particularmente incómodo. Como director de un popular programa interdisciplinario, me encontraba necesariamente en un lugar entre departamentos. Estaba haciendo todo mi trabajo para el Colegio de Artes y Ciencias, pero mi *tenure track* está en el Colegio de Artes Visuales e Interpretativas en la Escuela de Música. La Escuela seguía realizando mis

¹²Aaron S. Allen, "Reflections of an Itinerant Ecomusicologist" *SEM Newsletter* 55/1(2021): 20–23.

evaluaciones anuales, a pesar de que no impartía clases, no prestaba servicios ni administraba para ellos. Incluso, un buen día, allí, mis colegas intérpretes y académicos no entendían la ecomusicología; pero como estaba haciendo todo mi trabajo para clases con otros prefijos, en otros departamentos, en otros edificios, realmente no tenían ni idea de lo que estaba haciendo. Era incómodo asistir a las reuniones de la Facultad y del Departamento de Geografía como una persona exterior, mientras elaboraba los documentos de gobernanza del nuevo Departamento. Durante dos años asistí a las reuniones y di clases en su espacio; fueron bastante acogedores y colegiados, pero seguía sin poder votar en las reuniones, evaluar a los colegas de allí o ser evaluado por ellos o, incluso, sentir que formaba parte del lugar: ¿qué hacía un musicólogo entre ellos? Así que ninguna de las dos unidades administrativas sabía qué hacer conmigo y ambos grupos de colegas no lo sabían tampoco; sin embargo, yo jugaba un rol fundamental en ambos lugares: en uno tenía mi línea de titularidad y mis credenciales disciplinarios y, en el otro, hacía todo el trabajo para el programa interdisciplinario. En 2018, formamos el nuevo Departamento y, en otoño de 2019, finalmente me nombraron conjuntamente en ambas unidades. Eso le dio cierta oficialidad a mi rol y ahora puedo votar en ambos lugares al menos, pero, todavía hay desafíos administrativos y de presentación de informes. El componente práctico de la “vagabundería disciplinaria” es que tales enredos en la burocracia son el “telón de fondo” de lo que debemos hacer para perseguir los estudios y la enseñanza interdisciplinaria. Por lo tanto, tal vez la “vagabundería disciplinaria” sea una característica del trabajo académico interdisciplinario. Al mismo tiempo, también es una carga administrativa que obstaculiza el impacto potencial de nuestro trabajo. Pero la universidad necesita este tipo de trabajo, porque resuena más con el mundo tal como es. Así que, tal y como yo lo veo, la “vagabundería disciplinaria” es, a la vez buena (para la misión general) y mala (para las personas a las que afecta). El aspecto beneficioso de esta historia es que estoy aportando mi granito de arena para derribar los muros disciplinarios que tanto limitan la academia y la enseñanza. Además, el trabajo medioambiental y de sostenibilidad tiene necesariamente que derribar esos muros disciplinarios porque el mundo no funciona por disciplinas y fragmentación: esa es una construcción social bastante contraria al funcionamiento de la naturaleza en la que todo está conectado. Me gusta asumir ese papel de puente, pero es difícil. Y las universidades no lo hacen más fácil: casi siempre están organizadas en disciplinas; aunque fomenten el trabajo interdisciplinario en los discursos les resulta difícil apoyar ese trabajo en la práctica. Ésa es la hipocresía de la universidad moderna: querer conectar con el desordenado mundo tal y como es, pero funcionar ella misma en contra de ese desorden. Aunque a veces anhele la comodidad de una existencia disciplinaria ordenada, sobre todo teniendo en cuenta los frustrantes y a menudo insignificantes obstáculos con los que me encuentro, imagino que me irritarían sus limitaciones. Tal vez existan utopías interdisciplinarias que funcionen sin problemas y apoyen el buen trabajo, y me encantaría conocerlas. Además, no creo que todos los que se dedican a la ecomusicología tengan que enfrentarse a estos problemas ya que hay muchos contextos institucionales diferentes que podrían ser acogedores y solidarios. Para mí, sin embargo, creo que la “vagabundería disciplinaria” administrativa permite la “vagabundería disciplinaria” intelectual que, finalmente, alimenta el

Tambor chiriguano (*angua*), con parche de cuero de serpiente y correas de chivo. Ivamirapinta, Santa Cruz.
Autor: Walter Sánchez C.



enfoque interdisciplinario necesario para hacer ecomusicología.

SH: Una característica contemporánea de la ecomusicología es la atención que presta al activismo medioambiental ¿Cómo pueden los ecomusicólogos participar activamente en el cambio?

AA: El activismo consiste en cambiar las cosas para aumentar la capacidad de vida. Una vez que los humanos occidentales modernos comprendamos que nuestras actividades culturales, como la música, afectan al medio ambiente y a otros seres humanos tanto de forma negativa como positiva, creo que vamos a querer hacer más de lo segundo y menos de lo primero. Pero, por ahora, no creo que haya suficientes personas conscientes de que la música puede hacer tanto daño como bien. Creo que es necesario que académicos y músicos tomen conciencia de que nuestros instrumentos proceden de fuentes vegetales y minerales que son, a la vez sostenibles y destructivas¹⁵; que nuestras reuniones para hacer y consumir música repercuten en los recursos humanos y medioambientales tanto de forma insignificante como profundamente perjudicial; que el medio que elegimos, el sonido, es profundamente conectivo y puede utilizarse para fomentar las relaciones positivas y negativas entre los seres humanos y entre las especies, y que el estudio metacognitivo de estas interconexiones entre los seres humanos y la naturaleza es una forma valiosa de educar a los jóvenes de forma crítica, sintética y creativa. Así que los estudiosos

¹⁵Aaron S. Allen, “Dal Bosco al Palco: Timber and Timbre, Nature and Music,” *Chigiana: Rassegna Annuale Di Studi Musicologici* L (2020): 19–34; and *ibid.*, “‘Fatto Di Fiemme’: Stradivari’s Violins and the Musical Trees of the Paneveggio,” in *Invaluable Trees: Cultures of Nature, 1660-1830*, ed. Laura Auricchio, Elizabeth Heckendorn Cook, and Giulia Pacini (Oxford: Voltaire Foundation, 2012), 301–15.

de la ecomusicología pueden ser investigadores y profesores, sí, pero también podemos ser activistas para concienciar a través de nuestros materiales elegidos sobre los problemas acuciantes del mundo, como el cambio climático. También podemos guiar con el ejemplo, sobre todo pensando detenidamente cual mensaje estamos enviando cuando volamos por todo el mundo y llevamos una vida occidental derrochadora. Nadie puede ser “perfecto”, porque ésta es la ironía de todas las formas de vida que consumen a otros para vivir. La cuestión, creo, es cómo producimos y consumimos, y no se trata sólo de cosas, sino también de cultura. Y una vez que descubrimos en nuestra investigación que hay formas problemáticas de producir o consumir, debemos llevarlo a los productores y consumidores para intentar cambiar las cosas. Mi campo de acción se centra principalmente en el mundo académico; otros podrían dar una opinión diferente con otros ejemplos, como los esfuerzos de sostenibilidad cultural, la gestión de la tierra, el activismo comunitario, etc. No hay una única forma correcta de hacerlo; necesitamos muchos esfuerzos de muchas formas distintas.

SH: Trabajo en temas relacionados con el uso de bambúes leñosos nativos para fabricar flautas andinas en Bolivia. Mi investigación se inspira en los trabajos de destacados ecomusicólogos. Marc Perlman sostenía en 2012 que el tema del uso de materiales naturales en la fabricación de instrumentos musicales desempeñará un papel crucial en la investigación ecomusicológica. ¿Qué opinas hoy al respecto? ¿Cómo entendemos los materiales y la materialidad en la ecomusicología? ¿Estamos quizá demasiado centrados en los materiales?

AA: En realidad, estoy de acuerdo con Marc, y creo que todavía no nos centramos lo suficiente en los materiales. Gran parte de nuestro mundo (moderno y occidental) funciona con una pseudo-intangibilidad en la que la infraestructura de la tecnología (Internet, computadoras, etc.), nuestros alimentos (agricultura, distribución) y nuestras vidas (casas, autos) está alejada de nosotros a gran distancia¹⁵. Así, cuando accedemos al Internet desde la casa, no nos damos cuenta de todos los cables, cajas, edificios, energía y personas que lo hacen posible. Esto hace que parezca irreal, y por lo tanto podemos estar divorciados de los impactos muy reales de lo que hacemos, las infraestructuras que utilizamos y cómo esas acciones y cosas afectan a las personas, lugares y otras formas de vida. Creo que lo mismo ocurre con los instrumentos musicales: cuando doy charlas sobre las implicaciones medioambientales de los violines, suelo oír respuestas de los intérpretes del tipo: “Llevo 20 [o 30 o 50] años tocando el violín y nunca había pensado en el árbol del que procede, hasta ahora”. La música es como el Internet: parece tan inmaterial que no nos damos cuenta de la larga cadena logística que implica. Cuando queremos que la gente (estudiantes, público) aprecie todo lo que conlleva un concierto o una grabación, les hacemos aprender las complejas tradiciones, las historias, las teorías, las habilidades necesarias, el tiempo que lleva, la mecánica de la interpretación, los diferentes papeles de director y profesor y oyente, etc. Pero nunca les pedimos que piensen

¹⁵Aaron S. Allen, “Ecoorganology: Toward the Ecological Study of Musical Instruments,” in *Sounds, Ecologies, Musics*, ed. Jeff Todd Titon and Aaron S. Allen (New York: Oxford University Press, 2023), 17–39.



en los minerales, las plantas y los animales que se utilizaron para hacerlo posible. Deberíamos hacerlo. Deberíamos centrarnos más en la materia.

Violín chaqueño construido con madera local. Villamontes, año 2010.
Autor: Walter Sánchez C.

SH: Menciona aspectos críticos del mundo moderno y occidental. En el Estado Plurinacional de Bolivia hay 36 pueblos indígenas reconocidos. En relación con tal diversidad de saberes y del ser ¿Existe la necesidad de trascender el anticuado academicismo para abrir diferentes formas de hacer, entender e investigar sobre la música con el fin de encontrar nuevas formas de vida más sostenibles?

AA: Me parece una pregunta a la vez sencilla y compleja, todo un reto. La respuesta sencilla es “sí”, es necesario: el mundo académico anticuado es parte del problema (¿de dónde sacan su educación los neoliberales?), ya que sigue educando a los chicos más listos de la sala que toman las riendas del planeta y lo llevan a la destrucción. Así que, sí. Absolutamente, necesitamos una forma diferente de hacer todo en el mundo académico para hacer precisamente lo que sugieres en la música, pero también en otros ámbitos. La parte difícil de la cuestión, por supuesto, es ¿cómo lo hacemos? Y creo que la respuesta se basa, en parte, en los otros elementos de tu pregunta: contextos diferentes requerirán respuestas diferentes. Por ejemplo, el público (y en última instancia todo el mundo) se beneficia de que la ciencia del clima se comunique bien utilizando la música¹⁶. Mi posición como crítico podría ser la de hacer tal afirmación, pero ¿qué pasa con los beneficios de esos científicos del clima que utilizan la expresión creativa para abrir una parte diferente de su mente, su alma y su trabajo? Puede que sólo les divierta, pero puede que esas experiencias sean influyentes. Veo las artes liberales medioambientales trabajando de manera similar para abordar una brecha de creatividad en el pensamiento de los estudiantes estadounidenses¹⁷.

¹⁶Aaron S. Allen, “A ‘Stubbornly Persistent Illusion’?: Climate Crisis and the North, Ecomusicology and Academic Discourse,” *European Journal of Musicology* 18, no. 1 (2019): 16–35.

¹⁷See Allen, “Diverse Ecomusicologies,” op. cit.

En Bolivia la respuesta es probablemente diferente, y los bolivianos tendrán que responder a ella. Creo en la importancia fundamental desde la diversidad de toda forma de vida, humana y no humana, y que en la biodiversidad hay fuerza y resistencia. Puede haber algo en ese principio que sea útil para una sociedad plurinacional como Bolivia (pero ese algo podría no ser tan valioso en una sociedad más homogénea). Del mismo modo, hay muchas formas de participar en la música: como oyentes, como bailarines, como creadores, como analistas, como intérpretes, etc. En un contexto, una sociedad coral puede ser un enfoque históricamente resonante y útil para organizar el activismo musical en torno, por ejemplo, a la crisis climática. En otro, podría ser el público de la música de concierto, y en otro podría ser a través de pequeños conjuntos informales de música antigua. Por lo tanto, sólo quiero sugerir que hay algo potencialmente útil en pensar en muchas formas diferentes de encontrar modos de vida más sostenibles, tanto en contextos musicales como en otros contextos culturales y no artísticos¹⁸.

SH: ¿Qué crees que le falta aún hoy en día a la ecomusicología como campo de estudio y a sus representantes?

AA: Creo que los investigadores de la música, carecen en general de la capacidad de vincular la preocupación por el medio ambiente, la comprensión de las personas y el arte expresivo. No dudo de que sea posible cultivar esas conexiones, y creo que muchos están encontrando formas de hacerlo, aunque no es lo habitual. Pero para los investigadores de la ecomusicología, en particular, creo que tenemos que encontrar formas de hacer que nuestro trabajo se aplique: demostrar que es relevante para las vidas cotidianas que existen en el mundo (no sólo en el mundo intelectual de la teoría o la historia¹⁹). Y para ello, creo que necesitamos dos cosas. La primera sería centrarnos en un sentido de justicia para las personas y el planeta: no sólo justicia social, sino también justicia medioambiental, derechos no humanos, etc. La segunda es la necesidad de conectar ampliamente las “dos culturas” de las artes, las humanidades y las ciencias (naturales, físicas y sociales). La práctica y la erudición musical son ya tan exclusivas, técnicas e implicadas que, quizá sea demasiado pedir que se incluyan aún más, pero creo que tenemos que asegurarnos de que la ecomusicología no tenga “una pulgada de profundidad y un kilómetro de anchura”, sino que pueda tener “kilómetros de anchura y profundidad” aunque esté delimitada.

SH: Muchas gracias por esta entrevista. Aprecio mucho nuestra conversación. Buena suerte en futuros proyectos.

AA: Gracias por hacer preguntas tan profundas. Ha sido un placer.

¹⁸Aaron S. Allen et al., “Diverse Environmentalisms: Ordinary Musicians Making a Difference,” *SEM Newsletter* 56, no. 4 (Fall 2022): 10–18.
¹⁹Aaron S. Allen, Taylor Leapoldt, Mark Pedelty, and Jeff Todd Titon, “The Sound Commons and Applied Ecomusicologies,” in *The Routledge Companion to Applied Musicology*, edited by Christopher Dromey (Routledge 2023): 143–59.

Campana de la iglesia de San Francisco-Sucre. Se lee el nombre de Francisco Solano.
Misionero franciscano ejecutante de rabel. Autor: Walter Sánchez C.



Una vida dedicada a la música y a la cultura boliviana: diálogo con María Teresa Rivera de Stahlie

Adriana Inturias Villarroel¹



María Teresa Rivera de Stahlie.
Fuente: *Música y Músicos bolivianos*. I. La Paz, Editorial
Los Amigos del Libro. 1995

María Teresa Rivera de Stahlie: una figura icónica en la escena cultural boliviana cuya vida y carrera han dejado una huella indeleble en el ámbito de la música y la promoción cultural en Bolivia. Desde sus inicios en el Conservatorio Nacional de Música de La Paz hasta su destacada labor como pianista, editora, escritora y promotora cultural en España, María Teresa ha sido una fuerza impulsora en la difusión y preservación del patrimonio musical boliviano. Su incansable dedicación y sus numerosos logros a lo largo de los años, la convierten en una inspiración para muchos, tanto dentro como fuera de Bolivia. En este diálogo, ella habla sobre su fascinante trayectoria, sus experiencias más significativas y sus visiones para el futuro de la música y la cultura en Bolivia y más allá.

Adriana Inturias Villarroel. Como pianista boliviana, es un honor para mí entrevistar a María Teresa Rivera de Stahlie, una figura icónica en la historia musical y cultural de nuestro país. Su dedicación y contribuciones a la música y la promoción cultural son una inspiración.

Usted es una boliviana muy destacada, que ha impactado enormemente a la música y a la cultura de nuestro país. A pesar de residir en España, está muy conectada con el movimiento musical de Bolivia. Cuéntenos sobre sus orígenes. ¿Dónde comenzó todo?

Teresa Rivera de Stahlie. Supongo que todo empezó cuando a los 5 años tocaba *Danubio Azul* con un acompañamiento armónicamente correcto. Nada prodigioso, simplemente que tenía algo más de oído e intuición y la influencia del entorno familiar donde se escuchaba buena música.

Adriana Inturias Villarroel. ¿Cuál fue su primer encuentro con el piano y cómo se convirtió en parte de su vida?

Teresa Rivera de Stahlie. Recibí mis primeras clases de piano en el mismo colegio de monjas italianas al que asistíamos mi hermana Maggie y yo en Oruro. Las clases eran de conjunto, con algo así como ocho o diez pianos verticales dispuestos en la sala que sonaban a la vez, cada uno con una pieza distinta. ¡Supongo que en esas circunstancias importaba poco la afinación de los pianos! Algo más tarde comenzaron las clases particulares con un profesor vienés con el que las tres hermanas estudiábamos el piano. Fue un periodo de sólido aprendizaje que continuó en el Conservatorio Nacional de Música cuando mis padres trasladaron a la familia a La Paz. En un comienzo, una Srta. Palza fue mi profesora y, poco después, Don Humberto Viscarra Monje, director del Conservatorio me tomó como alumna suya. En aquellos años de adolescente me sentía intimidada al tener como profesor al director mismo del Conservatorio, Don Humberto, reconocido pianista y compositor; era serio, adusto, aunque no falto de sentido del humor. Impartía sus clases con sabios consejos y ejemplos al piano y, pese a su modo tranquilo de conducir la clase y a

¹Docente del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad Mayor de San Simón, pianista y Vicepresidente de la Fundación Musical Bravura. ORCID: 0009-0007-9583-5893. E mail: adri.inturias@umss.edu



María Teresa Rivera de Stahlie.
Fuente: *Música y Músicos bolivianos*. II. La Paz,
Imprenta Integral. 2015

su apoyo y comentarios positivos, yo no podía evitar tenerle miedo.

Solo años después, cuando ya casada regresé a La Paz desde Nueva York, mi esposo y yo entablamos una estrecha amistad con Humberto y tuvimos el privilegio de conocerle mejor. Conocimos también a Anita, su esposa inglesa y supimos de la tragedia que de jóvenes les había golpeado cuando ella, madre de su hija Jessy, había sufrido una conmoción cerebral que la dejó sin habla y con serias limitaciones de movilidad. Humberto cuidó de Anita con diligencia y cariño hasta su muerte, y cuando esto sucedió él me dijo: “la gente cree que la muerte de Anita ha sido una liberación para mí, pero no saben cuanta falta me hace y cómo la echo de menos”.

Adriana Inturias Villarroel. ¿Qué la motivo a seguir con su carrera como pianista?

Teresa Rivera de Stahlie. Realmente no puedo hablar de una carrera pianística ya que no me dediqué profesionalmente al piano. Pero hubo un tiempo en el que tuve una intensa actividad de conciertos, como acompañante de los más importantes cantantes en la escena musical, en esos años de 1970 y 1980.

Adriana Inturias Villarroel. ¿Cuáles considera que han sido sus principales logros y desafíos a lo largo de su carrera?

Teresa Rivera de Stahlie. Tengo gratos recuerdos de conciertos en los que participé. Por ejemplo, el que tuvo lugar en el Teatro Municipal de La Paz, donde el barítono Gastón Paz y amigos instrumentistas estrenamos un quinteto para barítono, piano, flauta, violín y cello del maestro Alberto Villalpando. Aquel fue mi primer contacto con la lectura y la interpretación de música contemporánea. Otro muy recordado concierto fue el que ofrecimos en Cochabamba con el barítono Gastón Paz y el tenor español Julián Molina cuando ellos, al final de un variado programa que incluía el dúo de la ópera *Pescadores de Perlas* de Bizet y la *Jota de La Dolores* de la zarzuela del mismo nombre de Tomás Breton, interpretaron un dúo de un precioso yaraví del maestro Teófilo Vargas. Cantado en quechua, emocionó al público hasta las lágrimas. No fue menos impactante la emoción del público español que asistió a la Gala Boliviana en el Gran Teatro del Pabellón de las Américas en la Exposición Universal de Sevilla, en 1992, cuando Gastón Paz, conmigo al piano, finalizó el concierto con romanzas de conocidas zarzuelas españolas.

¡Es impresionante el poder que tiene la música sobre las emociones!



Adriana Inturias Villarroel. He tenido el privilegio de escuchar arreglos suyos en el CD que tiene grabado con Gastón Paz. ¿Ha considerado explorar el mundo de la composición?

Teresa Rivera de Stahlie. No tengo composiciones propias, pero requiere de una labor creativa el desarrollar los arreglos pianísticos que realicé para los lieder de la compositora Lola Sierra de Méndez, inspirados en una antología de poetas bolivianos. La obra de Lolita (como la llamábamos cariñosamente) es de una gran riqueza melódica y de ingeniosos ritmos, estructura y estilo. Solo requería de un soporte más sólido del piano que es lo que yo trabajé, contando con su aprobación. La mejor recompensa a mi trabajo fue el hecho de que Lolita estuviera presente en el concierto del estreno de los 17 lieder que yo había escogido (de los más de 40 que me envió). Con la magistral voz de Gastón Paz, el concierto fue un éxito y resultó ser un merecido homenaje a la autora.

En Madrid grabamos un CD con esta serie de lieder que a la vez inspiró a Martha Torrico, quien fuera primera figura del Ballet Oficial de Bolivia, a coreografiar varios de los temas y presentarlos en un concierto ballet en el Teatro Achá de Cochabamba.

Adriana Inturias Villarroel. ¿Qué figuras o experiencias han influido en su desarrollo como pianista y promotora cultural?

Teresa Rivera de Stahlie. Norah, la mayor de mis hermanas, acompañaba al piano al violinista Antonio Ibañez, también compositor. Todos los sábados, en casa de mis padres, se organizaban tertulias musicales a las que se unió un grupo de jóvenes talentos como la soprano Emilia Rocha, el pianista y compositor Gustavo Navarre y varios otros. Y poco a poco, aquello se fue convirtiendo en un importante movimiento musical de donde surgió incluso la orquesta de cámara Franz Schubert.

Norah fue, entonces, mi modelo a seguir en la especialidad de acompañante y, luego, después me inspiraron varios especialistas como Gerald Moore o Miguel Zanetti.

En la forma “lied”, el piano debe ser diáfano, cristalino, íntimo, en tanto que, en el repertorio de ópera, el piano sustituye a la orquesta. En la comprensión y preparación de ese difícil rol fueron muy útiles la guía, crítica y consejo de Lita Haus, música, pianista y educadora además de gran amiga.

Adriana Inturias Villarroel. Humberto Viscarra Monje, reconocido pianista y compositor boliviano, fue profesor suyo de piano mientras se desempeñaba como director del Conservatorio de La Paz ¿Cómo fue esa experiencia?

Teresa Rivera de Stahlie. Como te mencionaba anteriormente, fue mi profesor en la adolescencia y me sentía intimidada por tener al director del Conservatorio como mi profesor de piano. Don Humberto era un reconocido pianista y compositor, me daba consejos sabios y prácticos para el piano, además de comentarios positivos; sin embargo, no podía evitar tenerle miedo.



Adriana Inturias Villarroel. Entre los pianistas es muy conocido el libro *Obra Póstuma Para Piano de Humberto Viscarra Monje*. Me encantaría que pueda compartírnos sobre la historia detrás de esta publicación, especialmente porque es el primero de su prolífera colección "Compositores Bolivianos".

Teresa Rivera de Stahlie. Viviendo ya en Madrid, Jessy, la hija de Humberto Viscarra Monje, me escribió desde La Paz sobre el hallazgo, durante un traslado de casa, de unos manuscritos de su padre, ya fallecido, que trataba de composiciones para piano y quería que yo las viera.

Quedé muy impresionada con este material musical de enorme contenido y pensé que de alguna manera debía dárselo a conocer. Fue mi primera visión de una edición para lo que contacté con varias editoriales en Madrid, encontrándome con el obstáculo de que solo interesaba tiradas grandes. Tuve que indagar, hasta encontrar una editorial que aceptara una edición reducida accesible a mis posibilidades. Di con una en Barcelona, para lo que tuve que desplazarme un par de veces a esa ciudad y trabajar en la corrección de pruebas, hasta lograr aquel primer libro que fue la piedra fundamental de la "Colección Compositores Bolivianos" que, a la fecha, cuenta con 41 libros de partituras de música de compositores bolivianos además de varias grabaciones en CD.

Jan Stahlie, Teresa Rivera, Isabella Salazar Inturias y Adriana Inturias V. ejecutando el piano. Madrid, 2023.

Foto: Archivo Inturias Villarroel.

Adriana Inturias Villarroel. Las publicaciones y patrocinios que ha realizado son una muestra de su espíritu sensible, filantrópico y de un llamado muy profundo, ¿Qué la motivo e impulsó a hacerlo?

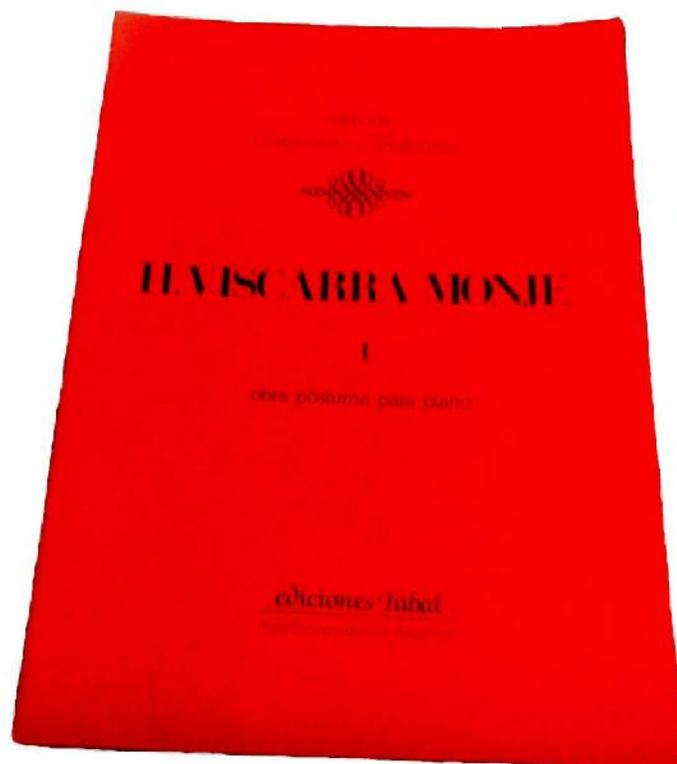
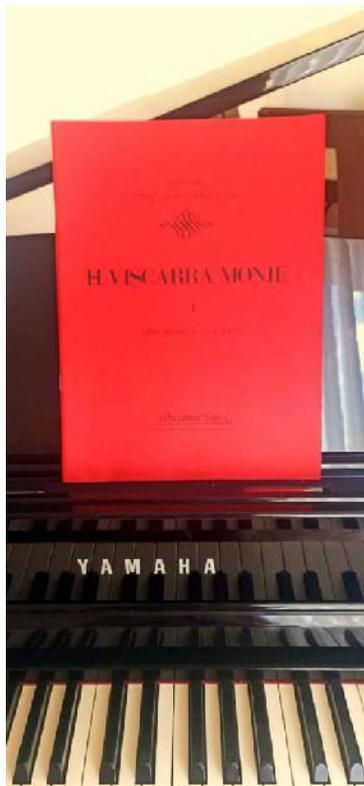
Teresa Rivera de Stahlie. Supongo que fue mi preocupación por que se preserve y difunda la producción musical boliviana. Lo importante es que no se pierda lo logrado. Este afán motiva todo mi trabajo.

Adriana Inturias Villarroel. ¿Como inició el *boletín TESSA* que circuló durante 15 años?

Teresa Rivera de Stahlie. A Madrid me llegaba información sobre la actividad de conciertos en Bolivia, a través de cartas de amigos músicos y organismos de cultura. No me parecía justo guardar solo para mí toda esa información, así que tuve la idea de un Boletín que, en un principio fue reducido, pero que con el tiempo se convirtió en todo un referente de las principales noticias culturales de Bolivia. Así fue que *TESSA* estuvo presente durante quince años. Cuando anuncié su terminación, me llovieron mensajes de amigos, familiares y personalidades de las letras, la música y las artes, lamentando la desaparición de *TESSA* y ponderando su contenido, mensajes que publiqué en la edición de los libros *TESSA Boletín Cultural*, que son referente de toda una época.

Adriana Inturias Villarroel. ¿Qué le motivo a escribir los libros *Música y Músicos Bolivianos*?

Primer libro de la *Colección de Compositores Bolivianos* dedicado a Humberto Iporre Salinas.
Foto: Archivo Inturias Villarroel.



Teresa Rivera de Stahlie. Mi pasión por escribir halló la oportunidad de desarrollarse debido a la necesidad de cubrir entrevistas a artistas tanto locales como extranjeros y escribir comentarios sobre futuros conciertos, presentaciones de ballet, etc. Los periódicos eran receptivos a publicar las noticias, pero había que llevarles los artículos ya elaborados. Recuerdo que la primera entrevista que hice fue al concertista de guitarra Javier Calderón, residente en los Estados Unidos, que llegó a La Paz para una serie de conciertos. Mi artículo se publicó con una foto del artista y aquel fue el comienzo de una actividad periodística que no ha cesado.

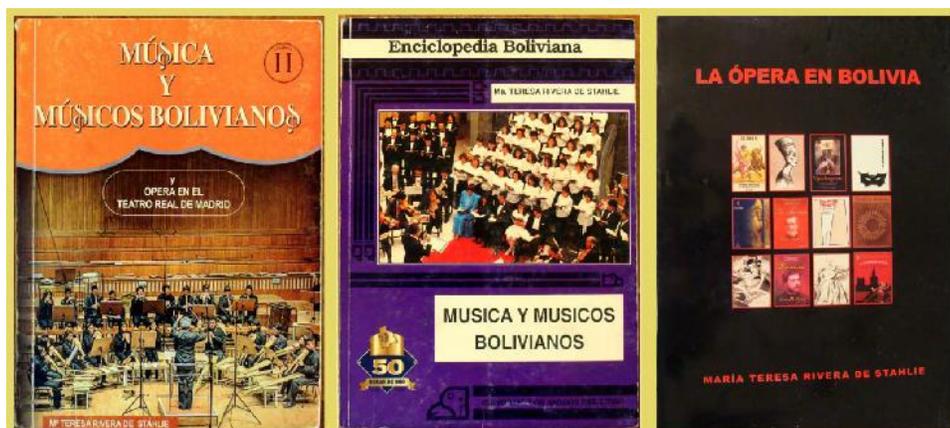
Son estos artículos los que han dado pie a mis libros *Música y Músicos Bolivianos I y II*, *El Ballet en Bolivia*, *La Opera en Bolivia* y otras publicaciones.

Adriana Inturias Villarroel. Ocupó varios cargos en instituciones culturales ¿Qué fue lo más desafiante y al mismo tiempo lo inspirador?

Teresa Rivera de Stahlie. Sobre los varios cargos que ocupé. Creó que lo siguiente también responde al referente de lo más significativo de mi trayectoria.

Fue un honor representar a mi país desde el cargo de Consejera Cultural en la Embajada de Bolivia en España de 1993 hasta 2005 y un desafío el desarrollar un ambicioso programa cultural sin contar con un presupuesto que lo respalde.

Con la participación de organizaciones amigas como el grupo Taipinquiri y la Fundación de Patricia Tordoir de La Paz, pude lograr, en diferentes fechas, tres grandes exposiciones de pintura y escultura tanto en Casa de América como en el Museo de América de Madrid. Bolivia participó asimismo en ARCO, la Feria Anual de Arte Contemporáneo en Madrid. Es igualmente digna de mención la muestra de oleos, acuarelas y aguafuertes del artista cochabambino Arturo Reque Meruvia que pudo lograrse en torno a la colección que posee la familia en la Costa del Sol. Otra exposición realmente única, fue la de los Arcángeles de Calamarca que, por primera vez, salieron de Bolivia y que se exhibieron tanto en la Real Academia de San Fernando en Madrid como en Santillana del Mar. Siempre con el apoyo de importantes organismos internacionales pudo coordinarse esta exposición también en París.



Publicaciones seleccionadas de Teresa Rivera de Stahlie.

En el área de música, hubo gran presencia de Bolivia con varios conciertos de piano con la participación de Teresa Laredo, María Antonieta García Meza de Pacheco y Elizabeth Schwimmer. En guitarra estuvimos muy bien representados por Fernando Ardúz Ruiz, Marcos Puña, Piraí Vaca y Oscar Peñafiel. Hubo ciclos de cine boliviano, recitales de poesía con Zenobia Azogue, presentaciones de libros y jornadas literarias con la participación de escritores bolivianos. En folklore se lució con el ballet folklórico de Cochabamba y apoyamos a grupos folklóricos de residentes bolivianos en Madrid, cuyas actuaciones eran muy requeridas.

El Coro Santa Cecilia dirigido por Julio Barragán presentó en Madrid la Cantata *Elay*, obra de su director, y pudimos lograr una gira por varias ciudades de Extremadura, comenzando por Santa Cruz de la Sierra, cuna de Ñuflo de Chávez, fundador de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. Solo para resaltar algo de lo más importante en los doce años de labor.

Una Consejería Cultural debe abarcar todo el espectro cultural de un país y ese fue otro gran desafío al que creo haber podido hacer frente con buenos resultados.

Mis años como presidenta de la Sociedad Filarmónica de La Paz, cargo anterior a mi traslado a España, fueron fructíferos y productivos y también desde la Presidencia de la Asociación de Corresponsales de Prensa Iberoamericana en Madrid —cargo que ejercí del 2006 al 2020—, pude organizar y auspiciar eventos culturales bolivianos.

Adriana Inturias Villarroel. Tiene muchas distinciones ¿Qué significa para usted esto?

Teresa Rivera de Stahlie. Los reconocimientos que he recibido merecen todo mi agradecimiento y gratitud. Nombramientos de “Amiga de Cochabamba”, “Ciudadana ilustre” de Tarija y de Sucre, junto a los galardones de Oruro y Santa Cruz son grandes muestras de aprecio y cariño. Me honran igualmente las medallas al mérito cultural de la Fundación Pro-Arte, La Fundación Vicente Ballivián de La Paz y UNESCO Bolivia. La Prefectura de La Paz me concedió la medalla “Nuestra Señora de La Paz” y el Gobierno Boliviano me otorgó la “Gran Orden de la Educación” en el Grado de Caballero y, años más tarde recibí la máxima condecoración en cultura: el Premio Nacional “Gunnar Mendoza” a la gestión cultural.

Adriana Inturias Villarroel. ¿En qué proyectos está trabajando actualmente? ¿Cuáles son sus planes para el futuro?

Teresa Rivera de Stahlie. No soy una Fundación pero, en lo posible, hacia el futuro seguiré en mi labor de apoyo en el campo de la música en todo lo que se pueda lograr.

Adriana Inturias Villarroel. Considerando su profunda experiencia en el ámbito musical boliviano, me gustaría preguntarle: ¿Cuál es su deseo o visión para el futuro de la música en Bolivia en los próximos años?

Teresa Rivera de Stahlie. ¿Como veo el futuro? En la actualidad varias capitales de Departamento cuentan con orquestas sinfónicas. Existen conjuntos de cámara, excelentes cantantes, instrumentistas, grupos corales y festivales, por ejemplo, como el de piano que organiza la pianista Marianela Aparicio en Santa Cruz, de alcance internacional. Los festivales que organiza Gabriel Revollo tienen también trascendencia internacional como lo tienen los célebres Festivales de Música Barroca de la Chiquitanía que tienen lugar cada dos años. Las Jornadas de Música Contemporánea que inició el maestro Alberto Villalpando y que tienen vigencia, son un estímulo para los jóvenes compositores e instrumentistas. La Orquesta de Instrumentos Nativos creada por el maestro Cergio Prudencio, tiene un recorrido histórico y el Festival de Piano que, anualmente se realiza en Totorá, despierta gran interés entre los estudiantes y participantes. Los Festivales de guitarra que organizan excelentes concertistas como Marcos Puña y Piráí Vaca tiene cada vez más seguidores. Varios son los grupos corales en todo el país y, los musicales, género en el que se incursionó desde hace tiempo con mucho éxito, cuenta ahora con Broadway Bolivia.

Existen fundaciones con el propósito de ayudar al desarrollo de la formación de jóvenes talentos como la Fundación de la pianista Ana María Vera y la de Walter Aparicio. Varios de nuestros cantantes e instrumentistas se forman actualmente en el exterior. En el área de la composición, contamos con un excelso grupo de jóvenes talentos que siguen la huella de reconocidos creadores. Tu misma, Adriana, eres un claro ejemplo de la excelente preparación en el piano, y tu esposo Miguel Ángel en la dirección orquestal.

En resumen, el panorama musical presente es muy halagüeño y auguro un futuro brillante para la música en Bolivia.

Otro acápite que no responde a ninguna pregunta. Hay familias en Bolivia donde varios de sus componentes son músicos. Tenemos varios ejemplos de ello y, sin afán de

Teresa Rivera y su esposo Jan Stahlie.

Foto: Teresa Rivera.
Gentileza agradecida.





Retrato. María la Placa (técnica mixta). 2001.
Fuente: María Teresa River de Stahlie. 2009.
La Ópera en Bolivia. Tarija. Editorial Luis de Fuentes.

vanagloria, me gustaría citar a la mía. Tengo cinco hijos y trece nietos, que son también un referente en cuanto a participación en la vida cultural del país.

Adriana Inturias V. junto a los esposos Rivera y Stahlie.
Foto: Archivo Adriana Inturias V.

Yvonne, la mayor de nuestras hijas, graduada de la prestigiosa academia de Alvin Ailey de danza contemporánea en Nueva York, dirigió el Ballet Oficial de La Paz —donde recibió su formación de ballet con la maestra Melba Zárate— a invitación de su directora, Norma Quintana, en una corta temporada con la presentación de sus propias creaciones coreográficas. Denise, otra de nuestras hijas, nacida en La Paz, representó a Bolivia en el Festival de la OTI cuando este tuvo lugar en Paraguay y, a lo largo de su carrera de canta-autora en Holanda, hace hincapié en su origen boliviano. Fuera de la escena musical, nuestro hijo Daniel, con solo 17 años, integró el equipo de *ski* de Bolivia que participó en los Juegos Olímpicos de Invierno en Albertville, Francia. Mi esposo Jan, cuyo apoyo al equipo fue decisivo, tuvo el honor de desfilar con la delegación boliviana en la solemne inauguración de esos Juegos. Mi hermano Jaime es autor de *En Busca de la Síntesis*, dos tomos de una historia crítica de Bolivia. Algunos de nuestros nietos tienen conexión con Bolivia, pese a no haber nacido en el país. Por ejemplo, Cristina participó en un desfile de moda boliviana; Alicia, hizo su tesis universitaria sobre cine boliviano y Noah, acaba de realizar un voluntariado en Santa Cruz.

Lo que me hace feliz es que, de una u otra manera, Bolivia está presente en sus vidas y que el contacto con la tierra boliviana nunca se perdió.

Madrid, abril de 2024





Campana de la iglesia de San Lorenzo de Carangas-Potosí.
Autor: Marco A. Bustamante.



Contextos musicales en Tiwanaku. Paisajes sonoros y ciclos festivos como entramado de identidades

Richard Mujica Angulo¹



Iglesia de San Pedro de Tiwanaku. 2007.
Autor: Richard Mujica A.

¹Licenciado en Antropología por la Universidad Mayor de San Andrés. Investigador del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Co-fundador del Colectivo PachaKamani. ORCID: 0009-0004-4175-2054. E-mail: richard@pachakamani.com

Sonoridades, paisajes y narrativas

La práctica musical, mejor dicho, la experiencia sensorial de la música está relacionada a complejas formas de organización local, ritual y se articula con otros ámbitos “no musicales” que le otorgan sentido.

La práctica musical, pese a que se le denomina “intangible/inmaterial”, no se realiza “en el aire”; es decir, se ejecuta en relación a varios elementos que ayudan a explicar el sentido que las comunidades le dan a las “músicas”. Estas situaciones, lugares y criterios que hacen y rodean la práctica musical, son el contexto que le da significado. Asimismo, los sonidos también tienen la facultad de transitar por otros contextos, ampliando así sus roles y funciones; de tal forma que, así como las personas, las músicas y los sonidos pueden ser contradictorias o ambiguas.

Para dar sentido a estos comentarios introductorios, en este artículo actualizo un abordaje realizado en la primera década del 2000 en la localidad aymara de Tiwanaku (Provincia Ingavi, La Paz, Bolivia). Además de hablar de las músicas, intento ubicar estas prácticas en el “calendario” correspondiente y su relación con diversos grupos de identidades locales. Para lo cual, me apoyo de



Misa luego del traslado de las ceras a la iglesia. 2007.
Autor: Richard Mujica A.

la etnografía como instrumento para identificar las tramas narrativas que se tejen en relación a los sonidos y lo que se puede denominar como músicas.

Antes de describir las fiestas que conforman y construyen la identidad de los pobladores de Tiwanaku, mencionaré algunos de los elementos conceptuales que darán forma a este artículo .

El paisaje sonoro² en Tiwanaku es omnipresente. Nos encuentra ya desde el inicio del viaje, cuando partimos de la ciudad de El Alto rumbo a Tiwanaku, los sonidos musicales acompañan el “ambiente” en todo momento: la

música presente en el vehículo. Y al llegar al pueblo, el bullicio de la feria dominical que combina cumbia chicha, oraciones de pastores cristianos, sonido de películas, videos, etc. La presencia de estos sonidos y músicas, en estos contextos, también es denominada como música ambiental³, y se refiere al sonido en el cotidiano vivir de las personas, en este caso, pertenecientes a Tiwanaku⁴.

Sin embargo, este paisaje sonoro y ambiente musical se encuentra en constante transformación. Antiguamente, el sonido habría tenido otros orígenes y fines: la creación musical procedía de la relación del individuo con factores

²El concepto de paisaje/s sonoro/s, para Oliveira, es un conjunto complejo de timbres y sonoridades locales mezcladas con otros sonidos como ruidos y discursos: “[l]a verdad se trata de la contraparte acústica al paisaje que circunda a los seres humanos. Se debe distinguir entre dos tipos de paisajes sonoros: uno natural y otro cultural. El *soundscape* (concepto de “medio ambiente sonoro” propuesto por Murray Schafer en 1977) envuelve sonoridades que provienen de actividades o acciones físicas de fenómenos naturales. Y los *soundscape*s culturales resultan de todo tipo de actividades humanas. Marcan, en especial, el potencial comunicativo, emocional y expresivo del sonido” (De Oliveira Pinto 2001: 248, traducción propia).



Tata San Pedro saliendo de la Iglesia, inicio de la procesión. 2007
Autor: Richard Mujica A.



Banda de Bronce que acompaña una tropa de *Qina Qina*. 2007.
Autor: Richard Mujica A.

no-humanos (Sánchez C. 2001); la práctica musical estaba más vinculada con actividades productivas, agrícola y pecuaria (Stobart 1996), ciertos momentos festivos nocturnos se enfocaban con el relacionamiento social —*qhachhwa*⁵ o *palla palla*⁶ danzas que ya no se practican en Tiwanaku—, o simplemente el papel del “silencio”⁷ en las actividades pastoriles. Hoy en día, este paisaje sonoro natural y cultural esta transformado a partir de la inserción de diferentes medios sonoros (que se inició con la radio y ahora con el MP3, VCD, celulares y otros); todo ello implica una serie de músicas ambientales que acompañan a la población. La música que emite la radio⁸ responde a diferentes momentos y situaciones en los que se desenvuelve la comunidad, formando parte de lo que Martí (2002) denomina la “música en primer plano”. La Radio Kullasuyu, una de las más escuchadas en Tiwanaku, emite música cumbia y recientemente

⁵En el contexto actual, el uso de diferentes tipos de tecnologías ha propiciado que la música esté, cada vez más, presente en las actividades cotidianas. Al respecto, Martí se refiere al concepto de “música ambiental” entendida como aquellas músicas que se les asignan una “función ambiental” para acompañar las actividades diarias casi de una manera “invisible” pero, también, sin que hayan sido “invitadas”. Para lo cual, el autor la clasifica en dos tipos: la “música de fondo” y la “música en primer plano”. La primera “debe ser una música para ser oída pero no escuchada”, mientras que la segunda “pretende ser más comercial, una música para todos, que pueda ir bien a la mayoría de los comercios” (Martí 2002). Ambas tendrían la función de buscar cierto efecto en las personas, dado el “valor estimulador de la música”.

⁴Como se verá, en el contexto del paisaje sonoro tanto natural o cultural de Tiwanaku, se entran las dos funciones de la “música ambiental” ya que, por un lado, propician un ambiente sonoro muy similar al de las urbes (por influencia de las radios locales y los puestos de venta) y, por otro, provoca cambios en los criterios sonoros del medio ambiente tiwanakeño.

⁵*Qhachhwa* (Aym.). “Baile juvenil nocturno con música de flautas y canto, se lo practica en verano en el cerro de la comunidad con el fin de atraer la lluvia y alejar la helada” (Layme Pairumani 2004:152).

⁶*Palla palla* (Aym.). “Danza folklórica nocturna con ritmo guerrero [...] bailan con melodías de zampoñas” (Layme Pairumani 2004: 130).

⁷Al respecto, Martí afirma que “[e]l silencio es frecuentemente percibido por los miembros de nuestra sociedad [occidental] como algo negativo”, por lo cual, una de las principales funciones de las “músicas ambientales” sería la “anulación del silencio” (Martí 2002). Para el contexto andino, se puede mencionar el concepto silencio (*ch'in* en quechua y *amu* en aymara), entendida como ausencia o falta de personas o actividades y/o como potencial de la memoria (Stobart 2006).

⁸En el caso de Irpa Chico (Carter y Mamani Pocoaca 1989), la radio ingresa a las comunidades de esta zona como una forma de evangelización católica en 1961 (radio católica San Gabriel). Es bien recibida por las comunidades. Pero, al contrario de los objetivos de la institución religiosa, los pobladores no tienen interés en ser catequizados ni alfabetizados, sino buscan alegrarse escuchando música folklórica. “Ni siquiera les interesaban las noticias que se emitían en las mañanas. En cambio, no se cansaban de escuchar música” (Carter y Mamani Pocoaca 1989).

reggaetón (de preferencia juvenil), dejando de lado —se pensaría— la música folklórica y la autóctona. Sin embargo, no es así. Las músicas emitidas por esta radio se vinculan con el sistema festivo ya que marcan un preámbulo musical que anuncia la festividad venidera⁹. Esto muestra que, al menos, una parte de las músicas que conforman el calendario festivo tradicional están aún presentes, pese a los actuales cambios tecnológicos y a la inserción de otras formas musicales y sonoras en los medios de comunicación.

El calendario festivo de Tiwanaku está compuesto por una serie de fiestas o “momentos performativos”; cada uno de estos propician un espacio y tiempo de revivificación y práctica ritual donde las danzas permiten la participación de las personas (Cánepa Koch 2001). Debido a su celebración anual, podemos indicar que estas fiestas conforman ciclos, ya que poseen una “percepción particular del tiempo y el espacio” que muestra “formas ritualizadas de organización política y social, fuente de memoria histórica, control de fenómenos naturales, culto a los antepasados y organización del trabajo agrícola y pecuario” (Fernández Erquicia 1987: 97, 105). Esta perspectiva permite tener una visión amplia y relacional

de las festividades y entender su interrelación con otras dimensiones culturales, como son la organización socio-política, los fenómenos naturales, las actividades productivas y la ritualidad. Estas “formas ritualizadas de organización” se constituyen en “puntos de referencia común” que permiten el relacionamiento de las identidades de los grupos sociales en Tiwanaku, y generan el empoderamiento de los grupos, fortaleciendo su identidad y los lazos de solidaridad (Gutiérrez C. y Gutiérrez 2009: 52). Es decir, las fiestas son un tiempo-espacio donde se accede al “poder ritual”¹⁰ mediante una dinámica competitiva “que da lugar a una jerarquía ritual, [que] se traduce en prestigio social que es transferido a los danzantes de cada comparsa” (Cánepa Koch 1998: 100). A través de las danzas se produciría “movilidad social”, aspecto que, para Cánepa Koch, es el principal motivo de transformación (1998: 100). Así pues, los momentos festivos¹¹ entendidos como contextos performativos, son escenario de las agencias locales y sus dinámicas culturales.

Por ejemplo, las festividades conforman una base de tiempo-espacio para la práctica musical. Aquello que da movimiento y continuidad a las festividades es su

⁹Tal el caso del “bombardeo sonoro” que ocurre semanas antes del Domingo de Tentación (en Carnaval), cuando se baila la danza el ch’uta. En la feria se venden videos de esta danza y en la radio, las comparsas contratan “cuñas” promocionando a su grupo, presentando el nombre de los organizadores e invitando a la población a sumarse a esta “comparsa”. Por ejemplo, “con sus cholitas de 75.000 km por hora de recorrido... las misk’i lulos... jatilamuspha” (Juan 16/02/2008).

¹⁰La forma de acceder al “poder ritual” sería el “sistema de cargos”. La fuente de éste, serían las imágenes evocadas (Cánepa Koch 1998: 155–156).

¹¹Gran parte de las personas que participaron de esta investigación no distinguieron diferencias conceptuales entre “fiesta” y “festividad”. Sin embargo, me apoyaré del planteamiento que hace Guerreros al respecto. El autor afirma que festividad connota aspectos rituales de características religiosas y fiesta se vincula a prácticas folklóricas (Guerreros Burgoa 2012: 11, 120).

forma de organización social, lo cual implica el cumplimiento de normas y formas de acción e interacción necesarias para que las personas (*jaqi*) cumplan con una serie de obligaciones (*thaki*), obteniendo así reconocimiento social —“movilidad social”, en términos de Cánepa Koch (1998). Dicha percepción del tiempo - espacio, muestra un carácter ritual de las acciones en espacios y momentos específicos. Es el caso de los “cargos” y su forma ritual de interacción, los cuales se desenvuelven en distintas dimensiones: católica, “ancestral”, protestante, etc. Además, la memoria histórica es redificada con las acciones practicadas en las fiestas, permitiendo su actualización (Cánepa Koch 1998). Pero esta memoria histórica varía y depende del tipo de fiesta que se desarrolla, ya que el referente

histórico, simbólico y el tipo de relación poblacional, varían en cada una de ellas. Le sigue, lo referido a las fiestas como “fortalecimiento de la identidad de cada comunidad” ya que a partir del encuentro de diversidades se realzan varios elementos culturales que, durante el año, parecen estar “dormidos”¹². Estos encuentros se constituyen en formas de relacionamiento no armónicos, sino con una carga de competitividad expresada en las agrupaciones de música y de danza¹³. Por otro lado, las festividades también implican un cambio o ruptura de la vida cotidiana. Según plantea Kessel, el tiempo y espacio en Tiwanaku, se diferencia por su carácter “sagrado y “profano” (1992: 109–111); vale decir, que el sistema festivo está constituido por “formas ritualizadas de

Tropa de *Qina Qina* bailando morenada con la ambientación sonora de una banda de bronce. 2007.
Autor: Richard Mujica A.



¹²Un aspecto fundamental se muestra en la opinión de Francisco Calle y Policarpio Choque: “sin las fiestas el pueblo sería muy triste [...] las fiestas alegran el corazón”; en las fiestas se conoce la gente y se encuentran las parejas”. A partir de ello, se puede concluir que las fiestas son “articuladores sociales” ya que propician un espacio de encuentro y relacionamiento de identidades sociales e individuales locales.

¹³El papel actual de los radios locales es relevante en este aspecto, ya que se realizan anuncios que elogian a cada agrupación. Este hecho muestra a la fiesta como un espacio de competitividad donde el medio radial ahora es empleado para magnificar el número de participantes en cada agrupación.



organización”, conformando un “tiempo sagrado”, el cual “arde” al momento de realizarse las festividades, llamando a los pobladores a formar parte de ella mediante la participación en las danzas, aspecto que, para muchos pobladores, implica “volver” al pueblo y retomar su “costumbre” (Kessel 1992: 109–111).

Sin embargo, la práctica sonoro-musical y sus significaciones, no pueden situarse

en dicotomías polarizadas. Por lo tanto, no son estáticas ni están dadas; poseen una amplia dinámica que incluso puede llevarlas a la contradicción. En esta vena, es de mucha ayuda la idea de narrativa y su relación con la música que plantea Vila (1996) para aproximarse a las identidades¹⁴.

Vila cuestiona la mirada clásica del discurso y plantea que existen prácticas lingüísticas y no

Tropa de *Qina Qina* y *k'usillos* en la puerta de la iglesia. 2007.
Autor: Richard Mujica A.

¹⁴Los habitantes de la localidad de Tiwanaku se autodenominan tiwanakeños. En su interior existen otras formas simultáneas de identificación y diferenciación: comunario (que forma parte de una comunidad), vecino (habita el centro poblado), *thiya* vecino (comunario que tiene vivienda en el pueblo) y residentes (tiwanakeño que vive en la ciudad), como las principales. Estas formas de identidad hacen de las relaciones sociales procesos de construcción de identidades múltiples expresadas en narrativas que expresan tensión (Sánchez et al. 2008: 19–20) y se manifiestan en sus formas musicales y festivas.

lingüísticas, lo cual confiere sentido en un campo de fuerzas de poder (1996). El autor indica que cada grupo cultural construye sus propios sistemas clasificatorios como un “modo paradigmático de entender la realidad”; esto implica un proceso de construcción de categorías para entender la conducta humana (incluyendo la ubicación de los sujetos en cierta categoría). El proceso en el cual los grupos dan sentido a sus realidades se expresa en el discurso narrativo: es decir, en las “tramas argumentales”. Así, construir una trama es un proceso donde se sugiere una hipótesis que pueda explicar un fenómeno. Esto produce una conjetura ajustable

para dar sentido y generar la conexión de eventos. De esta manera, una forma musical o una festividad, tendrá un significado diferente o contradictorio según sea el contexto en el cual se ejecuta. Y, por ende, tendrá una carga valorativa que permitirá su uso-función por parte de la propia población.

Hasta aquí, una aproximación a los principales elementos conceptuales y teóricos que me ayudarán a abordar lo ocurrido en Tiwanaku. Seguidamente, describo los principales contextos musicales, festivos y rituales identificados en esta población.

Familia Choque reunida en el cementerio de Tiwanaku en Todos Santos. 2007.
Autor: Richard Mujica A.



Contextos musicales: Rituales, fiestas y políticas

El calendario festivo de Tiwanaku presenta cambios en el tiempo. Poco a poco varias fiestas dejaron de practicarse y quedaron tres: Tentación de Carnaval (febrero), San Pedro (junio) y Tata Exaltación (septiembre) ¿Qué aspectos han propiciado la continuidad de estas fiestas y la desaparición de otras? Seguidamente se describe el calendario festivo y las principales acciones que implica su celebración.

Antiguo calendario festivo

El número actual de festividades difiere mucho del celebrado a mediados del siglo XX. Vellard y Merino (1954: 67) muestran el panorama festivo de Tiwanaku en la década de los cincuenta:

Cuadro 1. Calendario festivo de Tiwanaku. Según Vellard y Merino (1954)

Nº	Fecha	Nombre de la festividad
1	Enero 1	Circuncisión
2	Febrero 2	Candelaria
3	Febrero-marzo	Carnaval (movible)
4	Mayo 3	La fiesta de la Cruz
5	Junio 24	San Juan
6	Junio 29	San Pedro
7	Julio 25	Santiago
8	Agosto 15	Asunción
9	Septiembre 14	Exaltación
10	Diciembre 25	Natividad [sic]

Fuente: Mújica Angulo (2014).

Para cotejar estos datos con los actuales, utilicé información generada en el trabajo de campo, con lo cual se tiene el siguiente calendario festivo:

Cuadro 2. Antiguo calendario festivo de Tiwanaku

Nº	Fecha	Nombre de la festividad	Características	Práctica vigente SI/NO
1	Febrero-Marzo (movible)	Tentación de Carnaval	Presencia del <i>Ch'uta</i> , danza donde participan las comunidades de Yanarico, Uharaya y Achaca, además del pueblo.	Si
2	Mayo 3	Tres de mayo o Fiesta de la Cruz	Participaban <i>Qina Qina</i> y <i>chuqila</i> , bailes realizados por las noches.	No
3	Junio (movible)	Corpus Christi	Participaban el "Altara" o "Altarero" con danzas que interpretaban instrumentos como la zampoña, quinas y guitarras.	No
4	Junio 29 y 30	San Pedro y San Pablo	Principal fiesta para las comunidades con la presencia única del <i>Qina Qina</i> de varias comunidades.	Si
5	Julio 16	El Carmen o 16 de julio	Danzas con siku (zampoñadas)	No
6	Julio 25	Santiago o 25 de julio	Danzas con siku (zampoñadas)	No
7	Agosto 2	Día del "Indio"	Celebración cívica donde se realizan desfiles escolares y de autoridades locales, está organizada por las autoridades municipales.	Si
8	Agosto 6	Seis de Agosto	Celebración cívica (feriado nacional) con desfiles cívicos y de autoridades locales.	Si
9	Agosto 8	Virgen de las Nieves	(Sin mayores detalles)	No
10	Septiembre 14	Exaltación o 14 de septiembre	Presencia de vecinos quienes interpretan la Morenada.	Si
11	Noviembre 1 y 2	Todo Santos	Celebración a los difuntos con la presencia de bandas y zampoñadas.	Si
12	Diciembre 25	Navidad	Interpretación de villancicos y rituales a miniaturas.	No

Fuente: Mújica Angulo (2014).

La comparación de ambos cuadros muestra algunas variantes y coincidencias festivas. Tentación de Carnaval, Fiesta de la Cruz, San Pedro, Santiago, Exaltación y Navidad, son las fiestas que coinciden. De todas ellas, las que tienen mayor importancia para los pobladores en la actualidad son: Tentación de Carnaval, San Pedro, Exaltación y Todos Santos. En cambio, las que se dejaron de practicar son: Candelaria, Corpus, San Juan, Carmen, Asunción, las Nieves y Navidad. Gran parte de las festividades ausentes eran consideradas como “fiestas menores” y formaban parte de una escala de festividades que concluían, como punto máximo con la fiesta de San Pedro y San Pablo ¿Será que su desaparición se debe a que estas eran “fiestas menores”? Además, los entrevistados no mencionaron eventos cívicos¹⁵ (por ejemplo, el “Día del Indio” y el “Seis de Agosto”¹⁶). Para responder estas interrogantes, en los siguientes acápitales, describiré las características de las cuatro festividades de mayor importancia para los entrevistados.

Actuales fiestas y contextos

Las fiestas de Tiwanaku se desarrollan principalmente en la plaza del centro poblado, donde el paisaje sonoro se compone de

varias capas de sonido. Entre ellas, las voces de las personas predominan, generando un zumbido que envuelve el ambiente y que ocasionalmente se mezcla con la música que se filtra desde alguna tienda o el sonido de las bocinas de los minibuses. Además, este ambiente sonoro se ve enriquecido por la explosión de petardos, las procesiones y la música característica de la festividad, dependiendo de la fecha en la que se celebre.

a) Rituales agrícolas, alegría y ch'uta: Tentación de Carnaval

La festividad de Tentación marca el inicio del año festivo y se caracteriza por la alegría juvenil. Se celebra una semana después de Carnaval. Sus comparsas están compuestas mayoritariamente por jóvenes y, a diferencia de las otras fiestas, la iglesia no participa. A ello se añade la presencia musical de las bandas y de los “residentes”. Además, en este tiempo, la familia realiza rituales orientados a las actividades agrícolas.

Esta festividad tiene como personaje principal al *ch'uta*. Participan de ella, ocho comunidades. Este evento se inicia el sábado por la tarde y se prolonga hasta el día domingo. Están presentes “comparsas” o “tropas”¹⁷ pertenecientes a las comunidades

¹⁵“Da Mata establece que existen dos tiempos marcados en las celebraciones; por un lado, están las conmemoraciones o fiestas cívicas, cuando el país en su conjunto suspende sus actividades rememorando ciertos hechos históricos. Las otras celebraciones son las ‘fiestas de las Iglesias’ o ‘fiestas del santo’ donde no necesariamente existe una suspensión total de las actividades” (Da Mata 2002, cit.: en Guerreros Burgoa 2012:15).

¹⁶Al respecto, Guerreros Burgoa señala que “a comienzos del siglo XX se reconocían como días feriados, el 1º de enero de cada Año Nuevo; lunes, martes y miércoles de Carnavales; jueves, viernes y sábado santo; el 1º de mayo; Corpus Christi; el 5, 6 y 7 de agosto; el día de ‘La Raza’; el 1º y 2 de noviembre y el 25 de diciembre” (2012: 15). Esto permite relacionar que, muchas de las antiguas festividades identificadas en Tiwanaku, coinciden con las “oficiales” declaradas feriado nacional.

¹⁷Ambos términos hacen referencia a la agrupación de personas que participan de una danza-música específica. La diferencia radica en que el término *trupa*, aymarización de “tropa”, es antiguo, y “comparsa” es actual (C.D.C. QT - N° 4, apuntes realizados a las 21:40 h, 2 horas después de la interacción. Domingo 10/02/2008, Chambi Chico).

comunidades de Huaraya, Achaca, Achuta, Yanarico, Huancollo y Aynach Chambi (Chambi Grande), además de dos agrupaciones del pueblo de Tiwanaku.

El Domingo de Tentación, día principal de la fiesta, inicia con una “entrada” a la plaza, de las comparsas de *ch’uta*¹⁸. Esta danza está compuesta de una fila de

danzantes dispuestos por parejas (hombre-mujer), donde la primera pareja, llamada *kawesilla* (cabecilla), lidera el grupo. El denominativo de esta danza se debe al personaje que representa el varón, quien es acompañado de mujeres denominadas “cholitas” o *tawaqu*¹⁹. El *ch’uta* baila con una mujer; pero puede estar acompañado de dos mujeres, una en cada mano; en este caso se

Banda de Músicos de bronce en Todos Santos. 2007.
Autor: Richard Mujica A.



¹⁷Ambos términos hacen referencia a la agrupación de personas que participan de una danza-música específica. La diferencia radica en que el término *trupa*, aymarización de “tropa”, es antiguo, y “comparsa” es actual (C.D.C. QT - N° 4, apuntes realizados a las 21:40 h, 2 horas después de la interacción. Domingo 10/02/2008, Chambi Chico).

¹⁸El *ch’uta* se practica en la provincia Pacajes (Caquiaviri o Corocoro). Si bien esta danza es reconocida como “folklórica”, se cree que tiene origen en las danzas autóctonas la tarkeada, el phuna o la pinkillada (Sigl y Mendoza Salazar 2012: 657–659).

¹⁹*Tawaqu* (Aym.). “Mocetona. Moza. Mujer joven” (Layme Pairumani 2004: 175).



Familia Choque en la Iglesia en la misa de las Ceras. 2009.
Autor: Richard Mujica A.

lo denomina *ch'uta* cholero, haciendo referencia a su calidad de “mujeriego”.

El paisaje sonoro está dominado por bandas de bronce. Sin embargo, la voz del *ch'uta* es un componente sonoro importante. Los hombres que llevan la máscara de *ch'uta*, emplean una forma de impostación de la voz, agudizando su tono y cambiando su actitud a una persona juguetona y alegre. Esta es una característica distintiva de la danza. Simultáneamente, se añaden grupos de música electrónica (orquestas tropicales) y amplificaciones que complementan el ambiente festivo del lugar. Estos elementos sonoros presentan distintas intensidades, que saturan la plaza e incorporan diferentes géneros musicales urbanos.

Las bandas de bronce que acompañan al *ch'uta* provienen de la ciudad de La Paz, El Alto y otras

de comunidades aledañas. La música que ejecutan responde a un género específico. Sin embargo, recurren también a realizar adaptaciones o cuando la versatilidad de las bandas permite la interpretación de otros géneros de música (cumbia y wayños potosinos, entre otros). De las seis bandas participantes, dos estaban integradas por jóvenes.

Antiguamente, esta festividad propiciaba acciones rituales en favor de la producción y la fertilidad. Según mis anfitriones, la época del Carnaval apoyaba el papel integrador a nivel familiar; se practicaba una sucesión de rituales y, como pocas veces en el año, se contaba con gran variedad de comidas. El Carnaval, representaba la abundancia y buena producción que se esperaba tener; también marcaba una época musical concreta respecto a la interpretación de instrumentos musicales como el pinkillu. Los



principales actores de esta fiesta eran los/as jóvenes solteros/as; quienes se organizaban y reunían para tocar, bailar, comer y divertirse, luego de sus actividades de pastoreo. Todo esto, según afirman mis anfitriones, habría cambiado luego de la revolución de 1952 y la Reforma Agraria (1953):

P: El carnaval para los más jóvenes siempre es desde antes [...] ellos siempre bailaban, hay gente mayor pero no siempre son tanto como los jóvenes [...]. Antes así bailaban, pero no con banda; eran con *tarkeada*, *pinkillu* o *phuna*. Con *tarkeada* bailaban *ch'utas*; los *anatis*, que eran con *pinkillu*, bailaban con

camisa y cargados con *awayu*, como ahora.

B: Antes se hacía cuota para bailar, ahora preste ya parece, y todos bailan donde quieren. Antes la *tarkeada* desde el miércoles [día de *ch'alla* de Chambi] tocaban hasta el domingo [...] Mi hijo Eddy y el Gonzalo han hecho aparecer con banda, pero el domingo nomás era. Desde el miércoles con *tarka* era y el domingo nomás era la banda.

P: Antes las bandas *ch'usito*²⁰ nomás era, ahora bien tocan, hartos son y *changuitos*²¹ (Basilía y Policarpio 21/01/2008).

Tropa de *Qina Qina* en el quiosco durante el Alba. 2009.
Autor: Richard Mujica A.

²⁰Término empleado para referirse a la mala ejecución de un instrumento de viento. Literalmente deviene de la palabra *ch'usa* (aym.) que significa "vacío, ausencia de todo sin contenido" (Layme Pairumani 2004: 64)

²¹Actual denominativo referido a los jovenzuelos.



K'usillo tocando la wankara. 2009.
Autor: Richard Mujica A.

La ritualidad de la *ch'alla* de las chacras de papa, que buscaba “garantizar” la buena producción, va cambiando por la búsqueda de protagonismo y las dinámicas musicales²². Esta práctica ritual generaba, en la esfera social, varias manifestaciones de interacción y “solidaridad” social, que unían tanto a la familia (residentes o comunarios), como a la comunidad misma. Además, como lo muestra Stobart (1996), el vínculo entre la *ch'alla*, la música y las papas, eran actividades muy marcadas, mostrando la relación de las personas con el entorno (chacra, casa y comunidad). De esta manera, Tentación muestra varios elementos de dinámica musical y sociocultural. Primero, un aspecto que no ha cambiado, es la participación de jóvenes, pese que ahora estos son comunarios y residentes. Segundo, este contexto forma parte del proceso de inserción de las bandas; antiguamente esta música se interpretaba con pinkillu y ahora, las bandas son el eje musical. Por ello, esta fiesta puede entenderse como parte del proceso de fortalecimiento y consolidación de las bandas en las comunidades. Además, los jóvenes son quienes, en busca de un mayor protagonismo, deciden “actualizar” el fenómeno festivo añadiendo las bandas. Todos estos elementos muestran el proceso de resignificación festiva, de un contexto ritual-agrícola a uno lúdico y de esparcimiento.



Wankara y Qina utilizados en la tropa de Qina Qina de Chambi Chico. 2009.
Autor: Richard Mujica A.

²²En una breve conversación en carnavales, Policarpio, al no tener grandes extensiones de papa sembrada —ya que sólo cuentan con unos cuantos “surquitos”—, no ve la “necesidad” de realizar la *ch'alla*, proponiendo una visita a sus hijas en La Paz. Sin embargo, Basilia, replica dicha postura afirmando la necesidad de la *ch'alla* y develando, por un lado, el vínculo sentimental que une a las personas con el sembradío de papa y, por otro, la continuidad de estos saberes en las mujeres.

Además, el Carnaval es uno de los eventos festivos que muestra mayor dinámica y contradicciones. Pese a que el factor generacional y de clase (residentes, comunarios, etc.) es preponderante, sus fronteras están permeadas y permiten cruzar criterios y valores. La fiesta de Tentación permite articular a comunarios, vecinos, residentes y visitantes; también la incorporación de formas musicales diversas, no solo urbano-rurales, sino también interprovinciales.

b) *“Morenada o nada”: La fiesta del Tata Exaltación*

El 14 de septiembre se celebra la festividad en honor al Señor de Exaltación —“Tata Exaltación”— mostrando el vínculo con elementos externos a esta localidad. La mayoría de los relatos que hacen referencia a Tata Exaltación, afirman que este es “forastero”; ellos indican que la imagen del Tata habría sido retenida por los tiwanakeños mientras ésta era trasladada de una población a otra²³.

C: [...] No es propiamente de aquí, es de una comunidad, además de otra provincia, es la comunidad de Cantapa y el señor de Exaltación estaba viajando a Guaquí, es como un santuario. Entonces como es santuario, los de comunidad de Cantapa de

provincia Los Andes estaban llevando por Achaca, por el cerro de Chilla y Kimsa Chata, por ahí. Pero Cantapa es de aquí como más o menos de 5 o 6 horas, y la gente se cansaría, y como la gente llevan mareaditos, ¿no? Entonces, por la comunidad de Achaca la gente se cansó y se paró; y parece que se pasaron tomando la gente y el santo estaba ahí botado; y los de aquí lo han ido a alzar, y pues se quedó aquí. Esa es la historia de Exaltación [...]. (Claudio 15/02/2008)

Así, el carácter “foráneo” del tata Exaltación, es su principal característica; ya que se le atribuye la propiedad de “atraer” a los

forasteros. Por lo cual, gran parte de los participantes de esta festividad, además de los residentes y vecinos, son forasteros, es decir son personas de La Paz u otros departamentos que asisten por invitación de algún tiwanakeño.

La principal danza de esta festividad es la Morenada²⁴. Ésta consiste en “bloques” de bailarines agrupados por género y por el tipo de “figura”. Los hombres visten pesados trajes de cartón, perlas y lentejuelas, mientras las mujeres llevan polleras, mantas, sombreros y joyas de mucho valor económico. La presencia de esta danza se debe a tres razones: la religiosidad, la “popularidad” y el prestigio. La primera se refiere a que el Tata



Qina Qina de la Comunidad Chambi Chico en procesión. 2009. Autor: Richard Mujica A.

²³Su origen no está bien definido. Se mencionan diferentes lugares de origen que incluso no pertenecen a esta provincia. Uno de los relatos afirma: “Tata exaltación dice que es forastero. Lo han traído dice de Calla Marka, de la curva ahí arriba, eso tenía que ser el pueblo dice; de ahí lo han traído aquí, para llevar a Guaquí creo, y se ha quedado. Por eso dicen es FORASTERO” (Marcelino 20/01/2008).

²⁴Algunas fuentes relacionadas al trabajo sobre la danza de la morenada son: Rossana Barragán y Cleverth Cárdenas (2009); Sigl y Mendoza Salazar (2012: 205–259), Guaygua y Castillo (2008).

Exaltación “sólo quiere a los morenos”. Al respecto, Encarna indica: “[E]l Tata Exaltación no quiere Kullawada, han bailado una vez, y lo han matado a una persona²⁵. Por eso, el Tata Exaltación sólo quiere a los morenos. Morenada o nada. Sabe preguntarse si sus *llint'as*²⁶ están viniendo, dicen. [En cambio] Tata San Pedro sólo quiere su *Qina Qina*” (Encarnación 01/02/2008).

Segundo, la presencia de esta danza goza de gran “popularidad”

ya que “la morenada está de moda” principalmente en contextos urbanos. Además, la festividad del 14 de septiembre, es considerada por los vecinos como “la fiesta más importante, porque bailan forasteros; mientras que en San Pedro familiares nomás. [Para Exaltación] vienen de Oruro, puro grandes. Ahora la fiesta del 14 es grande, antes no era tanto así” (Encarnación 01/02/2008). La diversidad de formas musicales complementarias a la Morenada está presente en cada local de las

comparsas participantes. Por un lado, están las amplificaciones y, por otro, las agrupaciones “neo-folklóricas”. Estos aspectos muestran analogías con las formas de celebración festiva de las urbes y llegan a pensar que los residentes “hacen lo posible” para mantener la “imagen festiva urbana” pero trasladada a Tiwanaku. De esta manera, la erogación de gastos también implica el posicionamiento de estatus en la festividad.



Tata San Pedro durante la procesión en la plaza. 2009.
Autor: Richard Mujica A.

²⁵Se resalta la actitud de “seguimiento” que hacen los partícipes al desarrollo de la fiesta. Esto implica que, las personas en todo el proceso festivo y posterior a la fiesta, están pendientes a cualquier suceso o evento que ocurra. Siendo éste una especie de presagio vinculado a la fiesta o, más propiamente, “al santo de devoción”.

²⁶*Llint'a* (aym.). “Boca saliente y de labios muy abultados” (Layme Pairumani 2004: 114).

Entrando al tercer punto, las relaciones entre comunarios y vecinos, se evidencia el papel de prestigio en el proceso de etnicidad. Vale decir que las danzas son formas para distinguirse o diferenciarse de otros sectores poblacionales. Al respecto, Efraín, uno de los párrocos de la iglesia, explica:

E: Otra fiesta así grande es la Exaltación de la Cruz, el 14 de septiembre. Es el Señor de Exaltación. Esa es la fiesta más para los vecinos, para la gente de alta categoría, digamos; los que viven de los que se creen vecinos residentes, como en todo lado, nosotros somos mejor, él es campesino nomás. Para los campesinos San Pedro, para los vecinos Exaltación de la Cruz, Jesús. Hay diferencia, para uno es Pedro y para otro es Jesús. A él le tienen mucha devoción al Señor de Exaltación que es milagroso también, claro hay entra mucho la fe de la gente. Eso es la otra fiesta más para los vecinos, es otra realidad, otra vivencia, otra forma de ver a Jesús. Es una jerarquización de estatus (Efraín 13/02/2008).

Efraín procede de una comunidad y ha presenciado las diferenciaciones sociales que se crean en la relación vecino-comunario. Así, a partir del fundamento religioso, plantea el código *in vivo* “jerarquización de estatus” (Sigl y Mendoza Salazar 2012a: 44–58), referido a que Jesús-Tata Exaltación, es superior a Pedro, por lo cual la devoción de

los “vecinos” también sería “superior” en jerarquía al de los comunarios. Al respecto, con una aseveración más directa sobre las relaciones sociales que se ejercen en Tiwanaku, Claudio, también comunario, afirma:

C: Para mí la más importante [fiesta] sería la fiesta de San Pedro y San Pablo, porque es la fiesta patronal de la Parroquia, porque así se llama la iglesia, la parroquia. Ha sido la fiesta más antigua. 14 de septiembre llegó después, esto llegó después porque, bueno, porque no querían compartir los vecinos con los campesinos. Entonces han hecho su fiesta pues 14 de septiembre han hecho aparecer. Entonces la fiesta de los comunarios es propiamente de la parroquia 29 de junio San Pedro y San Pablo; y así de circunstancias de racismo de no entenderse entre vecinos y comunarios (Claudio 15/02/2008).

Con ello se plantea que, la necesidad de diferenciación y distancia en las fiestas de Tiwanaku se debe a narrativas discriminatorias que durante años los vecinos ejercieron sobre las personas de las comunidades. Así pues, en Tiwanaku, las festividades patronales agrupan a las comunidades hacia su “capital administrativa” (el pueblo) donde se encuentra la iglesia, mientras tanto los habitantes del pueblo (vecinos) se limitan a la contemplación de estas fiestas “ajenas”. Por lo cual, el centro poblado puede ser entendido como

como una especie de “sede festiva” para las comunidades. Con los años, esta situación crearía la “necesidad”, en los vecinos, de fundar espacios festivos “propios” y “apropiados” para que ellos puedan participar. De esta forma, algunos vecinos y *thiya*-vecinos fueron insertándose gradualmente en la fiesta de San Pedro hasta crear su “propia” comparsa de Qina Qina, pero también fortaleciendo la Fiesta del Señor de Exaltación, con la finalidad de lograr que esta sea considerada como la principal fiesta: la “imagen de Tiwanaku”.

En esta fiesta, los artefactos culturales empleados por los vecinos rebasan el componente musical-sonoro de la banda de bronce (la *morenada*). Se extiende al significado del símbolo cristiano de la imagen de Jesús (su superioridad ante un discípulo como Pedro). La masiva presencia de “forasteros”, en especial extranjeros y personas del interior que arriban al pueblo con una carga “moderna” considerable, de tal forma que la idea de lo “ajeno” se diluye en algunos aspectos. Otro artefacto cultural es el espacio de la plaza y su cambio de nombre: de San Pedro a Exaltación, aspecto que es validado por el Municipio y, poco a poco, por las propias comunidades. Sin embargo, a diferencia de mediados del siglo pasado y su carga diferenciadora y de discriminación, en el presente siglo no se cierra la opción de que un comunario pueda participar bailando *Morenada*. De hecho, varios hijos (residentes) de comunarios, apelan a participar de la Fiesta de Exaltación, en especial por el prestigio que ello implica.

c) “La música que le gusta al alma” en Todos Santos

Todos Santos implica una serie de rituales a los difuntos y es una práctica cultural muy difundida en varios lugares del altiplano boliviano (Carter y Mamani Pocoaca 1989; van den Berg 1989; Bastien 1996; Gose 2001; Stobart 2006). Ya sea urbana o rural, esta celebración presenta notorias peculiaridades. En Tiwanaku inicia el medio día del primero de noviembre con el armado de la *apxata*²⁷. El 2 de noviembre, familiares y conocidos visitan las casas de los familiares para realizar rezos. Finalmente, el 3 de noviembre, también a medio día, se recoge el *apxata* de la casa para trasladarlo al cementerio del pueblo y repartir todo lo preparado. Alrededor del cementerio se encuentran estacionadas varias movilidades en las cuales llegan los familiares de los difuntos. Dentro del cementerio se encuentra lugares de comercio de bebidas, música y comida, pero las familias se ubican en las tumbas (“nicho”) de sus familiares donde vuelven a armar el *apxata*. En este lugar, inician con un rezo conjunto y luego comienzan a llegar los “reza reza”,

personas que realizan oraciones para las almas a cambio de fruta, pan, comida y, recientemente, dinero. Todo concluye cuando ya no queda nada del *apxata*; entonces, la familia realiza un par de oraciones por cada alma y se retiran.

A diferencia de otras regiones del altiplano —según mis entrevistados—, en Tiwanaku no era “costumbre” interpretar “música para las almas”²⁸, sino sólo

la presencia de los “reza reza”. Sin embargo, eso ha cambiado, ya que hoy existen varios grupos de música que visitan el cementerio, desde jovencuelos que interpretan sikuri, hasta bandas compuestas por personas adultas bien uniformadas. Las bandas se habrían insertado, en esta festividad, aproximadamente el 2004 a iniciativa de los familiares que cumplían con el “cabo de año”²⁹.



Preste y Kawisa (Cabeza). Organizadores de la fiesta de San Pedro. 2009.
Autor: Richard Mujica A.

²⁷*Apxata* (aym.). Especie de altar conformado por panes de diferentes formas: personas (*t'ant'a wawa*), animales (paloma, llama y caballo) y objetos (escalera, corona); además, le acompaña el *wayk'ani* (comida con picante) de arvejas, un vaso de agua, cebollas (*tuquru*), un par de cañas de azúcar y una vela encendida. La magnitud de esta mesa puede variar de acuerdo a la antigüedad del alma (familiar difunto): cuanto más “fresca” (reciente) sea el alma, la *apxata* será más opulenta; gradualmente la mesa suele reducir su tamaño a medida que pasa el tiempo. Para el caso de mis anfitriones, su *apxata* era muy modesta. De hecho, el marido no quería armarla y se realizó a insistencia de su esposa quien afirmó que si no hacían la *apxata* las almas llorarían al no encontrar nada llegando a su casa. A partir de ese momento, la familia debe realizar rezos periódicos nombrando cada una de las almas de la familia. Si alguna persona visita el lugar, también debe realizar aquello como un “saludo” a las almas de los difuntos de la familia.

²⁸En varias comunidades del altiplano paceño se interpretan los pinkillu para las almas. “[E]n la localidad de Walata Grande es conocido con el nombre de *moqoni*, en Achacachi es denominado *huayro*, mientras que en los valles de Larecaja es conocido con el nombre de *alma pinkillo*” (Gutiérrez C. y Gutiérrez 2009: 216–217). Otros estudios respecto de la presencia de la música en rituales a los difuntos son los de Junaro Durán (2001) con la danza del Cambraya de la Cultural Mollo y Machicao Arauco con los pinkillos de Ovejuyo (2009).

²⁹El “cabo de año” es una celebración que le hacen al difunto después de un año de “guardar luto”. Este momento está acompañado de música, comida y el “sacado de luto”. Es un momento privado cuando los dolientes se cambian de ropa, dejando de usar las prendas negras (Jordán Zelaya 2010: 45-46).

Actualmente estas agrupaciones de música llegan para brindar sus “servicios” a las almas, para lo cual interpretan una serie de géneros musicales, incluyendo el Qina Qina. El siguiente fragmento muestra la relación de la banda con las familias:

Banda: ¡Qué se lo tocamos?... cacharpaya, wayño, bolero, morenada... *Qina Qina?*

Familia: Bolero... *Qina Qina...* después wayño...

Banda: (tocan una trompeta el “director”, un trombón y el bombo, parece que fallan...terminan) que se reciba la oración.

Familia: Que se reciba... gracias³⁰.

Así, la banda es un medio para el ingreso de una variedad de repertorio musical orientado al alma, siguiendo las preferencias musicales del difunto (Jordán Zelaya 2010). Esta acción se evidencia en otras familias que

solicitan que la banda interprete la música del Qina Qina. Por lo cual, la banda se presenta como una alternativa para cumplir con “los gustos del alma”. Así pues, estos aspectos muestran otra forma de inserción de las bandas en contextos festivos y rituales, donde el manejo de un amplio repertorio musical ayuda a su ingreso.

En esta fiesta, el eje narrativo que organiza/define el repertorio musical ejecutado en Todos Santos, es el alma del difunto. Así, lo que determina qué se escucha,



En la procesión de San Pedro. 2009.
Autor: Richard Mujica A.

³⁰C.D.C. QT - N°3. Apuntes realizados a las 11:00 a.m. aprox., 10 horas después de la interacción, 01/11/2007.

será “lo que se dice que le gustó al difunto en su periodo de vida”. Con esto, la trama narrativa incorpora otros elementos como artefacto cultural: a “los no-vivos” y la continuidad del tiempo “desde antes, hacia el ahora”, con la palabra como medio comunicativo con los muertos mediante los “reza reza”. Además, al parecer, lo que “se dice que le gustaba al difunto” tiene el poder de romper preceptos de la cultura musical permitiendo el paralelismo de la musicalidad de la qina, desde la época del *Awtipacha* (tiempo seco), hasta noviembre (*Jallupacha*, “tiempo de lluvia”) y la incorporación de las bandas-morenadas hacia la localidad. Estas decisiones de “lo que le gusta”, tampoco se restringe a las características étnicas del grupo social/familia, ya que al alma “le gusta” de igual forma una morenada como un Qina Qina.

c) *Qina Qina, comunidades y prestigio: Festividad de San Pedro y San Pablo*

Esta festividad tiene una duración de tres días: del 28 al 30 de junio de cada año. Participan principalmente agrupaciones de Qina Qina de cinco comunidades aledañas: Achaca, Causaya, Corpa, Chambi Chico y Huancollo, a las que se le añaden dos nuevos grupos: del pueblo y de la iglesia³¹, con la participación de las autoridades municipales. Esta festividad fue una de las más importantes, no sólo porque la

iglesia y la plaza llevan un nombre homónimo, sino por las representaciones que ésta tuvo para las comunidades, tanto a nivel social, ritual y simbólico.



Basilia y Policarpio, pareja de danza y música del Qina Qina de Chambi Chico. 2009.
Autor: Richard Mujica A.

³¹La Iglesia de Tiwanaku fue “construida en los años 1580 a 1612, correspondiente al arte renacentista, siendo uno de los más importantes atractivos históricos de la región, [...] de la época colonial, utilizadas los materiales líticos de los templos Tiwanacotas [...]” (Tiwanaku 2009: 196).

El momento que da inicio a la festividad es la designación de un cargo festivo; al mismo tiempo, esto es lo último que ocurre al finalizar la fiesta. Consiste en “nombrar” a los *kawisa*³² que tienen la tarea de organizar la festividad del año entrante. Durante el resto del año, estas personas deberán “acumular bienes” en preparación para celebrar la festividad, y posteriormente iniciar una serie de “ruegos” para solicitar el apoyo de familiares, padrinos, músicos-danzantes; después se planifica los ensayos³³ hasta la llegada de la fecha indicada.

El primer día, 28 de junio, es llamado “Víspera” y marca el inicio

de la festividad. La llegada de los invitados al local³⁴ es el primer suceso: músicos-danzantes y sus esposas, se distribuyen separadamente en dos grupos; a un extremo se encuentra el *kawisa* y algunos de sus familiares y colaboradores. La agrupación inicia con la *ch’alla* de los instrumentos musicales. El *kia*³⁵ solicita “licencia” a los seres protectores de la comunidad para la interpretación de estos instrumentos en la fiesta. Luego, los músicos Qina Qina³⁶ organizan un círculo y tocan suavemente para “recordar” la melodía; luego, el grupo sale del local rumbo a la plaza para “el saludo” a la iglesia. Posteriormente retornan al local para vestirse con poncho, *lluch’u* y

sombrero y se incorporan las mujeres o *Warmi qina qina*³⁷. Con ello ya están listos para la misa. Cuando cae la noche, una explosión de petardos convoca a la gente para que se reúna en la plaza central. Luego realizan el “traslado de las ceras a la iglesia”. Se realiza la misa y la bendición de las velas; ahí, los rezos y contestaciones de la gente, combinando oraciones en español y en aymara, hacen el ambiente sonoro. La agrupación vuelve a la plaza para dirigirse al quiosco³⁸. Allí se sirven una “pocheada” y continúan tocando hasta casi la medianoche. Luego, poco a poco, se retiran a sus domicilios.

El segundo día, 29 de junio, es el

³²Los *Kawisa* o “cabezas”, ahora conocidos como prestes y pasantes, son los organizadores anuales de la “tropa”. Ellos “reciben” el cargo de las autoridades festivas pasadas. Los elementos fundamentales de esta pareja, “símbolos de su nuevo estatus”, son una jarra y un vaso para servir trago y la coca en una *ch’uspa*. Estos elementos los llevan todo el tiempo, simbolizando su predisposición constante a la atención a los invitados y visitas (Carter y Mamani 1989: 249). Durante la danza, ellos se ubican al frente de toda la “tropa” guiando a todo el grupo. Se puede concluir que, en lo que dura la fiesta, son los “representantes” de su comunidad.

³³Antiguamente, estos se realizaban coincidentemente con la celebración de las festividades de Pascua (abril), y la fiesta de La Cruz (3 de mayo).

³⁴Los “locales” en Tiwanaku son prácticamente viviendas familiares. Hace una década las personas de las comunidades debían “rogar” a sus compadres o familiares vecinos o *thiya*-vecinos que disponían de una casa en el pueblo para que esta funja como local. Recientemente se realizaron construcciones orientadas a celebraciones de este tipo.

³⁵*Kia*, término aymarizado de la palabra castellana “guía”; al parecer, antiguamente se llamaba *liku*. Cada una de las filas (*kupi* y *ch’iqa*, derecha e izquierda respectivamente) que conforma la “tropa” cuenta con un *kia*, ubicado al inicio. Este personaje define los momentos para realizar los ensayos, la indumentaria que se empleará y la interpretación de las piezas musicales. Además, tiene que “saber sacar tonada, los otros obedecen a eso” (Policarpio 02/11/2007). Por ello, el *kia* tiene que ser una persona adulta. En este sentido, este personaje “guía” la correcta realización de cuatro aspectos: rituales (de “licencia” y *ch’alla* de instrumentos musicales), de organización grupal (nexo para obtener la indumentaria, organiza la posición de la tropa, verifica la unidad del grupo y son representantes de toda la “tropa”), musical (selecciona la tonada principal, inicia las tonadas y define la duración de interpretación, controla la correcta interpretación de la música) y de danza (define la realización de la coreografía, y la ejecución de los pasos).

³⁶Los Qina Qina se conforman por un grupo masculino de músicos-danzantes. Su indumentaria consiste en: traje, sombrero, *ch’ulu*, *qhawa*, *ch’uxña*, *chala* y *chikote*. Los Qina Qina se distinguen uno del otro de acuerdo al instrumento musical que ejecutan: la *qina* “tayka” o como le dicen hoy “normal” (55 cm aprox.) y la “mala”, “mediano” o “requinto” (35 cm aprox.). Los intérpretes de este último instrumento se ubican al centro de la “tropa” o en la parte de atrás. Los Qina Qina, al igual que los *kia*, danzan haciendo una figura zigzagueante, de forma pausada y procurando elevar las rodillas, sin mucha exageración. Inclinan lateralmente su cuerpo mientras van tocando la *qina*. A partir de la dificultad que implica la interpretación del instrumento, las posibilidades de movimiento corporal son limitadas y dependen de la habilidad del intérprete (Mújica Angulo, 2016).

³⁷La *Warmi qina qina* (mujer Qina Qina) es parte fundamental de la tropa. La poca bibliografía referente al tema no hace referencia sobre el rol de la mujer en esta danza, por lo que se puede pensar que ellas no participan. Las mujeres indican el rol de madres y abuelas en este proceso: “mi abuela Nieves tenía su propio ropaje para bailar *Qina Qina* que lo guardaba embultado [sic] en una *ch’ipa* y lo consideraba como una reliquia. [...] mi madre se prestaba esas prendas. De niña vi la tropa de hombres músicos intercalado por una o dos mujeres cantando versos dedicados a los... tingle” (Encarna 01/02/2008). Por tanto, la mujer, además de danzar, cantaban, “tarareando” (“wa”- “ya”) la melodía. Se ubican en las dos filas, de manera intercalada. Viste: *riwusu*, pollera, sombrero, *chikote* / *ch’uxña* y abarcas.

³⁸Nombre que se le da a un tinglado que cubre la elevación central de la plaza.

día central de la festividad. A las cinco de la mañana, en el centro de la plaza, se inicia “el Alba”. Para ello, nuevamente revientan petardos como forma de “llamar” a los integrantes. El Alba consiste en la espera de la salida del sol, para lo cual se reúnen tocando las comunidades de Chambi Chico, el Pueblo y Causaya. Una vez que amanece, llegan las otras agrupaciones de Qina Qina, lo que genera un momento competitivo, con recomendaciones de los *kia*: “no van a dejar de tocar”, “fuerte van a tocar”, “tiene que igualar”, tres criterios importantes en la

ejecución de este instrumento. Aproximadamente a las 8 de la mañana, se da vuelta a la plaza y se retorna al local. Luego se retiran del lugar para vestirse con el traje³⁹ del *Qina Qina* y asistir a la misa central.

Cerca de las 10:30 de la mañana, toda la comunidad, dirigidos por los *kawisa* y el grupo de *Qina Qina*, van a la iglesia para asistir a la misa principal. Previamente, dan una vuelta a la plaza tocando una tonada en son de “saludo” a la iglesia. Terminada la misa, los primeros en salir son los músicos

acompañados de sus esposas; tocando frente a la iglesia, esperan la salida de la imagen. Luego salen los *prestes* y *kawisa* quienes, con el párroco, también esperan en la puerta de la iglesia la presencia de la imagen. Las personas asistentes se acomodan alrededor de la imagen antes de iniciar la procesión callejera.



Parlantes de amplificación en la plaza de Tiwanaku. 2001. Autor: Richard Mujica A.

³⁹En el caso del varón, la indumentaria consiste en *qhawa* (es una especie de coraza cilíndrica que es colocada sobre los hombros y cubriendo prácticamente todo el tórax. Está hecha de cuero de jaguar), *phuyyu* (un conjunto de plumas verdes de loro, que conformar una especie de alfombra, cargada en la espalda tanto por el hombre como la mujer), *ch'ulu* (especie de gorro masculino tejida de lana con varios colores y dos extensiones que cubren las orejas) y sombrero. Las mujeres, *phuyyu*, rebozo (especie de manta, de textura suave y colores rojos, verdes, amarillos y blancos), pollera (indumentaria similar a la falda, de colores y texturas brillantes, influenciada por la estética de las ciudades) y sombrero.

La procesión consiste en el recorrido de la imagen alrededor de la plaza. Ello implica una serie de acciones: La ruta parte y concluye en la puerta de la iglesia. Se realiza un giro en sentido contrario a las manecillas del reloj —igual que los *Qina Qina*⁴⁰. Se trata de la sucesión intercalada de cuatro recorridos y cuatro estaciones. Los “recorridos” son movimientos de traslado, desde la puerta de la iglesia hasta cada una de las cuatro esquinas de la plaza, mientras la imagen avanza acompañada de la música de las “tropas” de cada comunidad. Cada “tropa” de *Qina Qina* interpreta su mejor pieza musical, mientras que la banda interpreta el *q’uchu*⁴¹. Las “estaciones” son momentos cuando estos grupos se detienen en

cada esquina de la plaza para realizar oraciones: “allí el Padre pedía que la gente rezara el Padre Nuestro, el Ave María y Gloria; [las personas] le arrojaban flores al Santo [que estaba] envuelto en el humo del incienso [...]”⁴². Estas músicas, oraciones y petardos se entrelazan conformando un paisaje sonoro particular ya que el sonido del intenso viento de la época también forma parte de este (escuchar el registro de audio *Procesión, Mújica 2017*). Luego de terminar el recorrido, la procesión se dirige a su fin al aproximarse a la puerta de la iglesia. Allí, primero ingresa la imagen de San Pedro; le sigue el párroco y los pasantes acompañados de feligreses y algunos comunarios. Concluida la

procesión, la comunidad y su grupo musical comienza a tocar con alegría para dirigirse a su local⁴³.

Dentro del local, ingresan los invitados y se inician las bienvenidas y la música. Los *kawisa* dejan el “guión”⁴⁴ en el patio y se acomodan a los costados del objeto para recibir las felicitaciones de sus invitados. Los prestes agradecen a los músicos entregándoles cajas de cerveza y realizan un brindis con todos los invitados⁴⁵. Después, se desencadena una serie de *arku* y *ayni*, muestras de reciprocidad, que consiste en entregar cajas de cerveza a los *kawisa*. El ambiente sonoro se llena de diferentes tipos de música de amplificación, banda y el *Qina Qina*.



Qina qina bailando en el Local. 2011.
Autor: Richard Mujica A.

⁴⁰Varios elementos apoyan la necesidad de seguir este sentido. Al respecto Stobart se refiere a elementos de carácter espiritual, de suerte, salud y bien estar de las personas en relación a las almas (Stobart 2006: 136).

⁴¹*Q’uchu* (Aym.). Bertonio hace referencia a los cantos indígenas: “**Q’uchu, waru waru**. Cantar o canción de indios. **Q’uchuña**. Cantar coplas” (1993: 862, negrilla en el original). En la actualidad es reconocido como un ritmo musical vinculado con lo religioso y empleado en procesiones.

⁴²C.D.C. QT - N° 3. Apuntes realizados a las 11:00 a.m. 11 horas después de la interacción, 29/06/2007.

⁴³En las gestiones 2008 y 2010 los de Chambi Chico fueron los pasantes de la fiesta, lo que implicó ser los últimos en retirarse de la plaza ya que debían dejar todo listo en la iglesia y la pareja de prestes debe salir con el “guión” delante de toda la comunidad que baila con su conjunto de *Qina Qina*.

⁴⁴El “guión” es un objeto litúrgico utilizado en la misa por el sacerdote. Este objeto que se denomina propiamente “estandarte” o “banderola”, es una pieza de plata entregada por la iglesia a los pasantes. Representa la guía de la iglesia otorgada a la comunidad.

⁴⁵C.D.C. QT - N° 3. Apuntes realizados a las 12:00 a.m. aprox. 10 horas después de la interacción, 29/06/2007.

A media tarde, en la plaza, comienza la “Entrada”⁴⁶, acto organizado por la Alcaldía. Consiste en el reingreso de las comunidades por la plaza para realizar una demostración de cinco minutos en vista de las autoridades municipales y originarias. Es una especie de “ingreso oficial” que culmina en una sola cuadra. Una vez realizada esta demostración, cada comunidad se dirige a su sitio en la plaza para continuar con el festejo. La fiesta prosigue hasta altas horas de la noche. Poco a poco, las agrupaciones de Qina Qina dejan de tocar y se va incluyendo las sonoridades de bandas, amplificaciones y recientemente de orquestas.

El tercer día, 30 de junio, se presenta la conclusión de la festividad, dedicada además a San Pablo. Para este momento, es evidente el cansancio de los músicos, hecho que se relaciona con aspectos de la dinámica musical.

Hay que mencionar que en la fiesta del 2006, un evento inusual ocurrió con el Qina Qina. Contrario a la costumbre de usar instrumentos típicos como la qina y la wankara, la agrupación de la comunidad de de Corpa fue acompañado por una banda de música de instrumentos de bronce. Esto sorprendió y frustró a los observadores, ya que la

banda tocaba la melodía que tradicionalmente interpretan los danzarines (Mújica Angulo, 2016). Fue notoria la diferencia de potencia sonora de la banda sobre los Qina qina de las otras comunidades. Al mismo tiempo, ello mostró mayor protagonismo de las bandas, “haciendo bailar” otros géneros musicales (cumbia y wayñus urbanos). Estos aspectos novedosos muestran las dinámicas al interior de las fiestas; lo cual también ocurre en el calendario festivo local, ahora por influencia de las políticas culturales del municipio, punto que menciono a continuación.

“Nuevas” fiestas en Tiwanaku

Las entrevistas realizadas con las autoridades municipales muestran una serie de políticas y acciones implementadas respecto del tema musical y festivo, las cuales implican transformaciones en el calendario festivo⁴⁷. Para profundizar estos aspectos, se cita la entrevista realizada el 2008 a Justino, encargado de la Dirección de Cultura y Turismo del Municipio de Tiwanaku:

R. ¿Cuántas fiestas hay aquí en Tiwanaku?

J. ¿Aquí? ¿Fiestas...culturales o patronales?

J. (...) hay diferentes fiestas, por ejemplo, a los patronos bailan: Virgen del Rosario, y a eso se lo baila con Morenada con, música de viento con banda, las comunidades. Después viene la fiesta grande que tiene Tiwanaku, la Entrada de 21 de junio. Después se baila en junio el Qina Qina; después en Carnaval en Tentaciones se baila *Ch'uta*. Aparte de esto tenemos aquí en el Gobierno Municipal diferentes eventos, por ejemplo, en *Kimsa Chata*, que se lleva el 22 de septiembre. Allí es donde se muestra la danza más típica, entonces viene demostrando casi en todo el mundo. Por ejemplo, viene participando del Perú y Chile, con danzas igualmente típicas. Después se ha realizado el 4 de febrero en el cantón Huacullani, también es una fiesta cultural autóctona con músicas con *pinkillu*, con tapa, músicas con instrumento con tapa, entonces le llamamos *Jallupacha*, Fiesta de *Jallupacha*. Ya es dos años que se está realizando. Igual se ha mostrado *tarkeada*, *anatiri*, que se tocan en esta época. Después en 21 de junio, igualmente cuando es el Solsticio, se hace la ceremonia y luego en la tarde aquí en la

⁴⁶Según los habitantes de Tiwanaku, es una actividad reciente que se habría iniciado el año 2006, a iniciativa de las autoridades del Municipio que la mantienen hasta la actualidad. Ello no redujo el carácter religioso que posee la festividad de San Pedro.

⁴⁷Sobre la diferencia entre “fiesta” y “acto folklórico”, Guerrero afirma que “En la fiesta cada personaje conoce y vive el significado y la significación del sentido de lo simbólico, mientras que, en un acto folklórico, el bailarín, por más armonía que expresen sus movimientos, no podrá acercarse al sentido sagrado de la danza. Para el danzante indígena, en cambio, cada paso de baile es una expresión de agradecimiento a la Pachamama [...]”. Y continúa: “en la presentación folklórica todo se queda en la esfera signíco, los personajes no conocer los significados y significaciones de los símbolos y por ello están incapacitados para vivenciar su sentido sagrado profundo” (2002: 71).

plaza principal: danzas de diferentes comunidades, danzas autóctonas; ese día viene muchos turistas y entonces para que tengan un poco de expectativa van danzando, son músicas culturales, son músicas autóctonas con vestimentas más típicas.

R. Entonces la alcaldía.../

J. /...está promocionando/

R. /está promocionando ¿cuáles? ¿Estas tres que mencionas?

J. Sí, del 22 de septiembre de *Kimisa Chata*, Fiesta de *Jallupacha* en febrero y el Solsticio en junio, donde vienen igualmente de diferentes comunidades (Justino 12/02/2008).

El fragmento destaca dos conceptos que distinguen la narrativa que tiene el municipio del fenómeno festivo: “fiestas culturales” y “fiestas patronales”. Las primeras, son acciones emprendidas por el municipio que, como parte de sus políticas culturales, busca “rescatar” manifestaciones musicales; mientras, las fiestas patronales son eventos, celebrados por décadas, donde las comunidades se vinculan su propia ritualidad, la iglesia y el santoral católico. Ello revela que para las personas de las comunidades parece “no existir” tal distinción ya que las denominadas “fiestas patronales” forman parte de sus expresiones culturales. Además, los entrevistados no se

refirieron a la existencia de las “fiestas culturales”.

¿Cuáles son las características de las “nuevas” fiestas? Seguidamente se describen algunos de sus aspectos.

El *Willka Kuti* (Retorno del Sol), denominado también *Machaq Mara* (Año Nuevo “Aymara”) o “Solsticio de Invierno”. Es el evento de mayor importancia que organiza el Municipio en coordinación con las autoridades originarias. Se inicia a fines de la década de 1970 como una forma de reivindicación sociocultural de características político-rituales organizada por intelectuales y lugareños; posteriormente, por el Consejo de Jayi Amawtas y las autoridades originarias cantonales (Andía Fagalde 2012: 23–29). Actualmente denota su orientación al turismo, con la

presencia de varios visitantes de diferentes lugares del país y el extranjero, con un montaje de presentaciones de reconocidos grupos de música “folklórica” y fusión a nivel nacional.

El Festival de Jallupacha, realizado en la localidad de Huacullani (zona Norte), es una representación de música y danza de la época de lluvia. Se inicia el año 2006 y participan las comunidades de la región interpretando músicas de la época de lluvia: pinkillu, tarka y *moseño* principalmente. Se efectúan reescenificaciones de rituales realizadas para garantizar la lluvia y la producción de los cultivos. Luego, está el Festival Transfronterizo de Kimisa Chata, que se proyecta como un evento de importancia ya que reúne, en Bolivia, danzas y música de



Felicitación al organizador (Pasante) de la fiesta en el Local. 2011. Autor: Richard Mujica A.

con comunidades de Chile y Perú. Este festival se inicia en octubre del año 2005 con el apelativo de “Encuentro de revalorización de la música danza autóctona aymará en Tayka Marka Tiwanaku”, realizándose en el cerro del Kimsa Chata en la comunidad de Achaca (Zona Norte). Finalmente, el Festival de la Papa, realizado con varias comunidades en la localidad de Pillapi (Zona Oeste); iniciada el año 2006, participan las comunidades de la región interpretando música de la época de cosecha, como Qina Qina y Chuqila entre otros. Además, se realiza una escenificación de los rituales que se realizaban al momento de cosecha de la papa (Tiwanaku, 2009: 198–199).

La presencia de las “nuevas fiestas” provoca diferentes opiniones sobre su pertinencia. Las personas mayores, tanto comunarios como vecinos, no conciben a estas “iniciativas culturalistas” como fiestas sino como “festivales” o “encuentros”: “son cosas de la alcaldía”, afirman. Por tanto, se puede decir que, desde las intenciones del municipio, estos eventos poco a poco se articularon al calendario festivo de las comunidades. Pese a que son entendidas como actividades particulares que realiza la Alcaldía (“inventos”) y que no tienen relación con las comunidades sino con unos cuantos sectores, y cuyos procesos administrativos son cuestionables al no tener claridad (Policarpio 02/11/2007).

Estos eventos son conocidos por jóvenes como por las autoridades originarias, pero muy poco por las

Pasantes invitando cerveza al conjunto de Qina Qina. 2011.
Autor: Richard Mujica A.



personas de las comunidades. Ello coincide con lo explicado por el director de Cultura del Municipio, ya que las políticas que fue implementando la Alcaldía fueron orientadas a jóvenes, por un lado, y al turismo por otro. Desde esa óptica, se visualizan los diversos elementos culturales, identificando sus “potenciales turísticos” pero dejando de lado tanto la perspectiva integral de estas prácticas como las demandas y necesidades del resto de la población local. En suma, respecto de la relación del municipio con las festividades locales, se tienen tres aspectos: primero, esta entidad tiene poca incidencia en el desarrollo de la festividad de San Pedro y San Pablo ya que la entiende como una fiesta “no cultural” por su vínculo con la iglesia. Segundo, la participación del municipio es periférica a esta

pues no se vincula a los procedimientos festivos acostumbrados; por el contrario, los transforma —mediante la inserción de la “Entrada” que implica un “concurso” entre comunidades— al imponer un criterio de “festival”. Tercero, la mayor preocupación del municipio sobre la festividad de San Pedro es la presencia de la banda ya que es entendida como una “tergiversación”.

En suma, en la participación del municipio en las festividades locales, se pueden destacar tres aspectos fundamentales. En primer lugar, el municipio tiene una influencia limitada en la organización de las festividades de la comunidad, además las percibe como una celebración “no cultural” debido a su asociación con la Iglesia. En segundo lugar,



la intervención del municipio en estas festividades altera las prácticas establecidas al introducir la "Entrada", un evento que convierte la celebración en un concurso entre comunidades, lo cual impone un carácter más competitivo similar a los festivales urbanos. Finalmente, la preocupación del municipio con

respecto a estas festividades está en las "transformaciones", como la inclusión la cual se considera una distorsión de la "esencia tradicional" de las fiestas⁴⁸.

Ejecutante del "Qina mala" o requinto. 2011.
Autor: Richard Mujica A.

⁴⁸Para el 2007 la presencia de las bandas ya tenía tres años de antigüedad. Según las autoridades municipales esta inserción estaría tergiversando la originalidad del Qina Qina, por lo que en el 2007 planteaban realizar una disposición verbal que prohiba la participación de bandas en los grupos de Qina Qina. De hecho, dicha disposición se dio, de forma verbal, en el año 2011, restringiendo la participación de las bandas, pero sólo en la "entrada" organizada por la Alcaldía. Es decir, dicha prohibición se limitó sólo a una cuadra, donde se realiza la demostración; las comunidades hacían su recorrido con banda, pero al llegar a la cuadra del palco la banda se quedaba en camino y la comunidad ingresaba tocando Qina Qina sin banda. Al finalizar la demostración, la banda nuevamente se acoplaba al grupo y seguían su curso.

Dinámicas festivas y narrativas (conclusión)

En la festividad de San Pedro y San Pablo, la plaza se conforma como un espacio de interrelación e interacción en diversas dimensiones. Respecto a la dimensión espacial, las festividades propician un momento para la apropiación de la plaza y los espacios colectivos del pueblo, donde los grupos sociales organizan su espacio festivo. A partir de ello, si bien la plaza es un espacio colectivo, también puede ser entendido como público y privado (Arnold 1992). El primero, se refiere a la ocupación de la plaza por las comunidades y el segundo, hace referencia al espacio específico que cada comunidad hace uso en ella. De esta forma, cada uno de los espacios privados son “protegidos” por cada grupo y al mismo tiempo son “respetados” por las otras comunidades⁴⁹.

Dado que la festividad es un momento y espacio de constante competencia entre comunidades, la plaza es también “sujeto” de disputa; ejemplo de ello, es lo sucedido con el cambio de nombre.



Ejecutante del "Qina tayka",
lleva el *llayt'u* en la cabeza. 2011.
Autor: Richard Mujica A.

⁴⁹Personas de otra comunidad difícilmente pueden ingresar al “círculo” de otra comunidad, a menos que ésta tenga algún vínculo familiar o de amistad muy fuerte; aun así, cualquier ingreso al círculo de la otra comunidad tiene que estar antecedido de un saludo, logrando así el permiso pertinente.

Desde la fundación del pueblo, su denominativo fue San Pedro al igual que la iglesia; posteriormente fue cambiado con el nombre de 14 de septiembre. Este cambio no es fortuito; es producto de las tensiones en las formas de relacionamiento entre vecinos y comunarios. Por otro lado, debido a la connotación pública de la plaza, los vecinos emplearon esa concepción para legitimar la creación de su tropa de Qina Qina: la plaza viene a representar un “terreno” común a todos; vale decir, una *sayaña* común. Un requisito para ser pasante de Qina Qina es poseer una *sayaña* en el pueblo, lo cual limitaba la acción de los vecinos; por ello, este grupo asumió la organización de la fiesta, pero “en nombre de la plaza” ya que este es un “terreno de todos”: “por la plaza voy a agarrar” (Encarnación 01/02/2008). De esta manera, el entendido de la plaza como *sayaña* común permitió crear un mecanismo para que los vecinos puedan organizarse independientemente como una tropa de Qina Qina sin la obligación de anexarse a alguna comunidad. Lo explicado hasta acá muestra la importancia de la dimensión política de la cultura y su construcción social ya que

si la vemos y sabemos constructora del sentido de lo social, por tanto, la cultural es un escenario de luchas de sentido por la vida y por cambiar la vida [...] Si la cultura es escenario de luchas

de sentido, entonces puede, por un lado, ser instrumentalizada desde el poder, para su legitimación, para el ejercicio de la dominación y la naturalización de las desigualdades; pero por otro, puede ser un instrumento insurgente, de la lucha en perspectivas de la impugnación y superación de ese poder. (Guerrero Arias 2002:87)

Todo esto ejemplifica la importancia que tiene la plaza para el desarrollo de la festividad y cómo ésta se torna en un “escenario de luchas de sentido”, en un espacio que provoca la instrumentalización de los elementos culturales (plaza, fiestas, danzas, músicas) en favor de una *agency* política ya sea de apropiación o ejercicio de dominación⁵⁰ en el caso de los vecinos o, de insurgencia en el caso de los comunarios. Esta vinculación entre espacio, fiesta (tiempo) e identidades se expresan en la siguiente narración:

R: Entonces, de estas dos principales fiestas [San Pedro y Exaltación] según usted ¿cuál es el más importante?

E: Debería de ser, por el nombre de la iglesia, el San Pedro, porque es la fiesta de la parroquia de la comunidad [...]; seguramente, antes era y San Pablo ¿Qué han hecho la

gente [los vecinos] para no meterse con los indios, los campesinos? Ellos han creado su fiesta. Porque en la fiesta de San Pedro no se meten los vecinos, Pedro es de ellos [comunarios], no es de los vecinos. Tal vez, viendo eso ellos seguramente han dicho haremos nuestra fiesta, han buscado una fiesta. Pero no sé qué año han entrado Exaltación de la Cruz a esta iglesia, estamos averiguando, pero no hemos encontrado. Todo tiene su tiene su etapa. [Exaltación] no es tan



Trofeos de la Alcaldía para entregar a las tropas de Qina Qina. 2011. Autor: Richard Mujica A.

⁵⁰ Sobre la usurpación simbólica: “para que haya eficacia simbólica en el ejercicio del poder, no bastan formas de dominación económica o socio política, sino que se hace necesaria la dominación de los imaginarios, del mundo de las representaciones, de los universos de sentido, la usurpación de la memoria de los que sufren la dominación, pues esto hace posible el dominio de los cuerpos y las conciencias permite al poder la legitimación y naturalización de la dominación” (Guerrero Arias 2002:87).



antiguo, tiene buenos años nomas, pero no es mucho tiempo. Si San Pedro tiene 400 años desde la creación de la iglesia, Exaltación debe ser menos 200 o 100 años será. Pero yo viendo que San Pedro es más grande, aunque Exaltación, ahora es grande, para mí parece que era San Pedro, la fiesta más antigua. Antes dicen que las 23 comunidades venían a bailar a San Pedro, era más grande (Efraín 13/02/2008).

Efraín reconoce la actual importancia de la Fiesta de Exaltación, pero al mismo tiempo muestra la artificialidad de la misma, en el sentido de que fue “creada” por los vecinos con el fin de mantener una relación de alteridad con las comunidades indígenas. Además, Efraín emplea como principal narrativa la relación “autenticidad” vs. “artificialidad” de estas festividades⁵¹.

Pareja de *Qina Qina*. Detalle del tejido del *lluch'u*. 2011.
Autor: Richard Mujica A.

⁵¹Al respecto, Claudio muestra una aseveración más directa sobre las relaciones de poder que se ejercen en Tiwanaku: “[...] 14 de septiembre llegó después, esto llegó después porque, bueno, porque no querían compartir los vecinos con los campesinos, entonces han hecho su fiesta pues 14 de septiembre hecho aparecer. Entonces la fiesta de los comunarios es propiamente de la parroquia 29 de junio San Pedro y San Pablo; y así de circunstancias de racismo de no entenderse entre vecinos y comunarios.” (Claudio 15/02/2008) A partir de aquello, se puede interpretar que la necesidad de diferenciación y distancia en las fiestas de Tiwanaku se deben a posturas discriminatorias que en años anteriores los vecinos ejercieron sobre los comunarios.

Si bien el sistema festivo muestra la complejidad de los aspectos socioculturales ¿Cuál es el rol de las festividades para las personas que participaron de esta investigación? Si “lo importante es que siga la fiesta” ¿Por qué debe seguir? Según Claudio, las fiestas “fortalecen la identidad de cada comunidad”. Eso es cierto ya que realza varios elementos culturales que durante el año parecen estar “dormidos” y, dado que la fiesta propicia un encuentro de diversidades, esta fortalecería la identidad local. Además, Francisco y Policarpo comentaron que “sin las fiestas el pueblo sería muy triste [...] las fiestas alegran el corazón”, ya que “en las fiestas se conoce la gente y se encuentran las parejas”. A partir de ello se puede concluir que las fiestas son articuladores sociales ya que propician un espacio y un tiempo de encuentro y relacionamiento, el cual rompe con

la vida cotidiana. Sin embargo, las fiestas no son iguales, poseen diferencias vinculadas al grupo social que las practica. Por ello, cuando mis interlocutores respondían al cuestionamiento de ¿cuál es la fiesta “más importante”? necesariamente debían relacionar su identidad con alguna de estas fiestas, mostrando así su afinidad por un grupo social en particular. Como se vio en la opinión de Efraín, las fiestas son también un momento donde se muestran las relaciones de poder entre las identidades locales y cómo sus tensiones favorecen los intereses de alguno de los sectores (e.g. cambiando el nombre de la plaza y reduciendo el valor de San Pedro).

Por ello, el Cuadro 3 presenta los elementos encontrados sobre la vinculación de las principales festividades y los grupos sociales entre los tiwanakeños. Se aprecia

que las fiestas de San Pedro, Exaltación y Tentación representan diversas narrativas, tanto a nivel musical como identitario. En San Pedro participan los comunarios y sus identidades vinculadas, mientras que, en Exaltación, se ubican los vecinos y aquellos que no habitan en la localidad. Tentación se presenta como un punto intermedio pues reúne a ambos sectores sociales. Elementos similares se identifican en el nivel musical, ya que, para los comunarios, el Qina Qina es una música “propia”; la morenada es una música “ajena” a dicho grupo —si bien entendida como urbana ahora está en proceso de apropiación— y de mayor preferencia de los vecinos. Finalmente, el *ch'uta* posee ambas características: es una música “propia” pero interpretada con instrumentos “ajenos”⁵².

Cuadro 3. Relación de las festividades con los grupos sociales en Tiwanaku

FIESTA	GRUPO SOCIAL	CARACTERÍSTICAS ACTUALES
Tata Exaltación 14 de septiembre	Vecinos Residentes-vecinos “Extranjeros”	Ostentan su posición social - económico Danza de la morenada Música de banda
San Pedro y San Pablo 28-30 de junio	Comunidades Aymaras: (<i>comunarios</i> , <i>thiya</i> vecinos y <i>comunarios-residentes</i>)	Relación con prestigio y cumplimiento de cargos (<i>jaqi</i> , en la comunidad) Danza del <i>Qina Qina</i> y música de <i>qina</i> .
Tentación (Carnaval)	Jóvenes (hijos de <i>comunarios</i> , vecinos, <i>thiya</i> vecinos, residentes)	Diversión y lúdica Danza del <i>Ch'uta</i> Música de banda
Las “nuevas” fiestas o “fiestas culturales”: Willka Kuti Fiesta de Jallupacha Fiesta del Kimsa Chata Fiesta de la Cosecha	Vecinos Residentes-vecinos “Extranjeros”	Diversión Lúdica Turismo

Fuente: Mújica Angulo (2014). Elaboración propia en base a los Memos Analíticos.

⁵²“Entre la dialéctica de la pertenencia y la diferencia podemos encontrar que se marca una frontera simbólica entre la propiedad y la ajenidad. [...] Estas fronteras simbólicas [...] son construidas como demarcaciones sociales e imaginadas que pueden transformarse [ya que] están sujetas a una dialéctica sociohistórica continua, que modifica a su vez las fronteras simbólicas que delimitan nuestras pertenencias y diferencias” (Guerrero Arias 2002: 102–103).



Qina Qina bailando en la plaza. 2011.
Autor: Richard Mujica A.

En suma, las fiestas desempeñan un papel crucial en la identidad de cada sector social. Para los vecinos, residentes y visitantes, la fiesta más relevante es la Exaltación, ya que la presencia de la Morenada y "los forasteros" refleja una fuerte relación de prestigio basada en el elemento económico y la capacidad de gasto como factores diferenciadores entre los comunarios⁵³. Para los residentes comunarios y los *thiya*-vecinos, la fiesta de San Pedro es la más importante, ya que el prestigio adquiere otra connotación, centrada en el reconocimiento

social y la búsqueda de estatus dentro de la comunidad a través del cumplimiento del sistema de cargos y el acceso al poder ritual⁵⁴ (Albó, Greaves y Sandoval 1983). Además, esta fiesta fomenta la articulación de las redes familiares y la cooperación recíproca para apoyar al Pasante. Por último, en la fiesta de Tentación, donde la población joven es la protagonista, no existe un elemento de control (como la iglesia o las autoridades locales), sino que predominan los aspectos lúdicos, aunque poco a poco van dejando atrás su antiguo rol ritual-agrícola. Aun

así, Tentación sigue siendo un articulador social, ya que esta fiesta contribuye a la formación de nuevas parejas en la comunidad.

Los paisajes sonoros en torno a estas fiestas también son contextos relevantes. El elemento sonoro forma parte de las tramas de sentido, ayudando a identificar las particularidades festivas y demostrando la importancia de la

⁵³Al respecto, Efraín plantea la existencia de una "jerarquización de estatus" a partir del fundamento religioso, donde Jesús, el Tata Exaltación [desde la visión católica], es superior a Pedro. Por lo cual, la devoción de los vecinos también sería superior, en jerarquía, a la de los comunarios.

⁵⁴ Es importante reflexionar sobre las formas que poseen las personas de las comunidades para vincularse con lo religioso, ya que estas construyen propias formas de relacionamientos espiritual con los santos y vírgenes, al igual que con las deidades vernaculares (Choque Churata 2009).

potencia sonora para sus pobladores. Además, la narrativa sonoro-musical atraviesa fronteras, identidades y espacios, ya que los tiwanakeños utilizan recursos musicales de diversos contextos urbanos y los recontextualizan en sus fiestas.

En consecuencia, las fiestas, entendidas como momentos performativos, proporcionan un contexto-espacio que revela las tramas narrativas en Tiwanaku. Estas tramas, lejos de la idea de hegemonía musical-identitaria, muestran tensiones y resignificaciones constantes que

interpelan las narrativas, se apropian de espacios, elementos sonoros y musicales, y construyen tramas argumentales en “la compleja relación entre identidad social sistemas clasificatorios [identidades] interpelaciones musicales narrativas acerca de mi mismo y los ‘otros’” (Vila 1996).

Agradecimiento

A la familia Choque. En especial a Policarpio y a su fallecida esposa, Basilia (f) a quién va dedicado este artículo.

*Llayt'u: Tocado de arte plumario del Qina Qina (comunidad Causaya). 2011.
Autor: Richard Mujica A.*





Músicos de Qina Qina comprando el instrumento en la plaza de Tiwanaku. 2011.
Autor: Richard Mujica A.

Bibliografía

Albó, Xavier, Tomás Greaves, y Godofredo Sandoval. 1983. *Chukiyawu, la cara aymara de La Paz. III. Cabalgando entre dos mundos*. La Paz: CIPCA.

Arnold, Denise Y. 1992. En el corazón de la Plaza Tejida: El Wayñu en Qaqachaka. *Anales de la Reunión Anual de Etnología*, Tomo II, (editado por MUSEF). La Paz: MUSEF. 17-70.

Barragán, Rossana, y Cleverth Cárdenas. 2009. *Gran Poder: La morenada. Fiesta Popular Paceña 3*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos—ASDI/SAREC.

Bastien, Joseph W. 1996. *La montaña del Condor. Metáfora y ritual en un ayllu andino*. La Paz: HISBOL.

Bertonio, P. Ludovico. [1612] 1993. *Transcripción del Vocabulario de la Lengua Aymara [1612]*. (editado por R. S. Gabriel). La Paz: Instituto Radiofónico de Promoción Aymara—IRPA.

Cánepa Koch, Gisela. 1998. *Máscara, transformación e identidad en los Andes. La fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo-Cuzco*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 1ra ed.

- Carter, William E., y Mauricio Mamani Pocoaca. 1989. *Irpa Chico. Individuo y comunidad en la Cultura Aymara*. La Paz: Editorial «Juventud». 2ª. ed.
- Choque Churata, Calixta. 2009. *Culto a los uywiris: Comunicación ritual en Anchallani*. La Paz: ISEAT.
- De Oliveira Pinto, Tiago. 2001. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropología* Vol. 44 (No 1), 221-86.
- Gobierno Municipal de Tiwanaku. 2009. *Plan de Desarrollo Municipal (PDM 2009-2013)*. (Documento oficial). La Paz: Gobierno Municipal de Tiwanaku.
- Fernández Erquicia, Roberto. 1987. Fiestas tradicionales Aymaras. *Reunión Anual de Etnología* N° 1, Tomo III. (editado por MUSEF). La Paz: MUSEF, 97-112.
- Gose, Peter. 2001. *Aguas mortíferas y cerros hambrientos. Rito agrario y formación de clases en un pueblo andino*. La Paz: Editorial Mama Huaco. 1ra. ed.
- Guaygua Ch., Germán, y Beatriz Castillo H. 2008. *Identidades y religión: Fiesta, culto y ritual en la construcción de redes sociales en la ciudad de El Alto*. La Paz: ISEAT.
- Guerrero Arias, Patricio. 2002. *La Cultura: Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Abya-Yala.
- Guerrero Arias, Patricio. 2004. *Usurpación simbólica, identidad y poder. La fiesta como escenario de lucha de sentidos*. Quito: Abya-Yala/Universidad Andina Simón Bolívar (sede Ecuador), Ecuador: Corporación Editorial Nacional. 1ra. ed.
- Guerreros Burgoa, Johnny Tito. 2012. *Los tres rostros del Gran Poder: De la festividad a la fiesta. La consolidación de lo festivo-popular en la ciudad de La Paz en el siglo XX*. La Paz: Consejo Municipal de La Paz.
- Gutiérrez Condori, Ramiro, y E. Iván Gutiérrez Condori. 2009. *Música, danza y ritual en Bolivia: Una aproximación a la cultura musical de los Andes, Tarija y el Chaco Boliviano*. La Paz: FAUTAPO. 1ª. ed.
- Jordán Zelaya, Waldo. 2010. La celebración de Todo Santos: Entre muertos y vivos al ritmo de los pinkillos, de las tarkas ¿y si no? ¿Banda ha de ser pues! *Patrimonio Cultural Inmaterial Latinoamericano - Fiestas*. Cusco: CRESPIAL, 43-63.
- Junaro Durán, Cesar. 2001. *Práctica y concepción de la muerte en la cultura Mollo*. Universidad Católica Boliviana San Pablo—Unidad Académica Cochabamba-Carrera de Antropología Aplicada a Distancia. Tesis de Licenciatura.
- Layme Pairumani, Félix. 2004. *Diccionario Bilingüe. Aymara castellano - Castellano Aymara*. La Paz: Consejo Educativo Aymara CEA. 3ª. ed.
- Machicao Arauco, Diego. 2009. *La música en la fiesta de Todos Santos: las nuevas prácticas y representaciones musicales en la despedida de las almas en Ovejuyo*. Universidad Mayor de San Andrés (UMSA)-Facultad de Ciencias Sociales-Carrera de Antropología. Tesis de Licenciatura.
- Martí, Josep. 2002. Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión. *TRANS - Revista Transcultural de Música*, N° 6.
- Mújica Angulo, Richard. 2014. *Qina qina y bandas en la fiesta de San Pedro y San Pablo: Dinámicas musicales y culturales en la localidad de Tiwanaku (Dpto. La Paz, Bolivia)*. Universidad Mayor de San Andrés (UMSA)-Facultad de Ciencias Sociales-Carrera de Antropología. Tesis de licenciatura.
- Mújica Angulo, Richard. 2016. «Entre sonidos de bandas de bronce y Qina Qina (quena quena): dinámica musical y cultural en Tiwanaku». Pp. 159-87 en *Reunión Anual de Etnología 30. Rebelión de los objetos: Minería y metales.*, editado por B. Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz: MUSEF-La Paz.
- Mújica Angulo, Richard. 2017. *Procesión de la fiesta San Pedro y San Pablo en Tiwanaku - La Paz, Bolivia (2007) Paisaje sonoro*. La Paz Bolivia. Grabación de audio: <https://soundcloud.com/phusiri/procesion-fiesta-san-pedro-san-pablo-tiwanaku-bolivia-paisaje-sonoro>
- Sánchez C., Walter. 2001. Patrimonio, propiedad intelectual, autoría y “música indígena”. *Memoria. II Congreso Internacional sobre Patrimonio Histórico e identidad Cultural*. Cochabamba: UMSS-Convenio Andrés Bello-Instituto Internacional de Integración. 359-369.

Sánchez C., Walter, Alejandra Ramírez S., Gretel Lambertín, Franz Flores, Carlos Vacaflor, y Pilar Lizárraga. 2008. *Narrativas y políticas de la identidad en los valles de Cochabamba, Chuquisaca y Tarija*. 1ra ed. La Paz: Fundación UNIR-Bolivia.

Sigl, Eveline, y David Mendoza Salazar. 2012a. *No se baila así nomás... Tomo I. Género, poder, política, etnicidad, clase, religión y biodiversidad en las danzas del altiplano boliviano*. 1a. La Paz: Mocusabol.

Sigl, Eveline, y David Mendoza Salazar. 2012. *No se baila así nomás...Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia*. Tomo II. La Paz: Mocusabol. 1ª. ed.

Stobart, Henry. 1996. Los wayños que salen de las huertas: Música y papas en una comunidad campesina del Norte Potosí. *Madre Melliza y sus crías: Ispall Mama wawampi*. Antología de la Papa. (D. Y. Arnold y J. de D. Yapita, editores). La Paz: HISBOL-ILCA.

Stobart, Henry. 2006. *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*. England: Ashgate Publishing, Ltd.

Tiwanaku, Municipal Gobierno. 2009. *Plan de Desarrollo Municipal (PDM 2009-2013)*. (Documento. Gobierno Municipal de Tiwanaku.

Van den Berg, Hans. 1989. *La tierra no da así nomás: los ritos agrícolas en la religión de los Aymara-cristianos de los Andes*. Ámsterdam: CEDLA.

Van Kessel, Juan. 1992. *Cuando arde el tiempo sagrado*. La Paz: HISBOL.

Vellard, Jehan, y Mildred Merino. 1954. Etudes sur le lac Titicaca. VI: bailes folklóricos del Altiplano. *Travaux de l'IFEA- Institut français d'études andines*. T. 4. Lima: IFEA. 59-132

Vila, Pablo. 1996. Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *TRANS - Revista Transcultural de Música* 2.

Entrevistas

Basilía C. 21/01/2008

Policarpio Ch., 02/11/2007

Francisco C., 20/01/2008

Juan A., 16/02/2008

Marcelino M., 20/01/2008

Encarnación U., 01/02/2008

Efraín L., 13/02/2008

Claudio P., 15/02/2008

Justino M., 12/02/2008





Campana de la iglesia de Isata-Cochabamba. Autor: Walter Sánchez C.

La efectividad de la música y otros elementos que desencadenan el trance: notas para una etnografía de lo sagrado

Eliane Pinheiro¹ y Silvane Holanda²



"Precuela de la pandemia"
Xavier Pino. Grafito, 2020

¹Eliane Pinheiro Santos. Doctora en Antropología. Programa de Pós Graduação em Antropologia de la Universidade Federal da Bahia. E-mail: liupinheiro3@gmail.com. ORCID: 0009-0001-9255-0717

²Silvane Holanda Soares. Doctorante en Educación Superior. CEPIES/Universidad Mayor de San Andrés. E-mail: silvanehol@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1761-4220.

Introducción

La música siempre ha ocupado un lugar destacado en la relación del hombre con lo divino. Si la experiencia religiosa proporciona interacción entre el mundo sagrado y el mundo de los hombres, la música desempeña el papel de vehículo a través del cual los dos mundos se aproximan. Para eso son entonados canticos de evocación que glorifican e imploran la piedad divina, o mantras que liberan al adepto de las ilusiones del mundo material, además de melodías que interpretan melodías que fomentan danzas que despiertan sentimientos catárticos o que acompañan prácticas rituales.

En el candomblé, religión de origen africano ampliamente practicada en Brasil, cuyas divinidades ya se hacen conocidas también en Bolivia, sobre todo a través de la reciente práctica de la santería cubana, igualmente originada del culto a los orishas nigerianos, los sonidos culturalmente organizados y codificados impulsan la expresión corporal, la danza y la mímica reproducida por la persona dotada de mediuñidad que, a través de ritmos específicos -llamados “toques de fundamento”- puede alcanzar el estado de trance. Este conjunto de dinámicas desencadenadas por la música nos lleva a entender el sonido como uno de los conductores de energía o *ashé*, definición originaria de la palabra

àse en idioma yoruba.

Los toques de fundamento son ritmos que identifican a los orishas³ y conducen al individuo a una ejecución coreográfica que, combinada con otros factores, puede resultar en posesión. Además de los ritmos sagrados, los constituyentes no sonoros pueden proporcionar las condiciones necesarias para la llegada de los orishas, asumiendo que la música no actúa de forma aislada, sino que es el resultado de una serie de eventos intrínsecamente relacionados. A partir de esta perspectiva, este artículo propone una reflexión sobre la relación entre la música y el trance de posesión del candomblé, desencadenado a través de elementos de naturaleza sonora y no sonora.

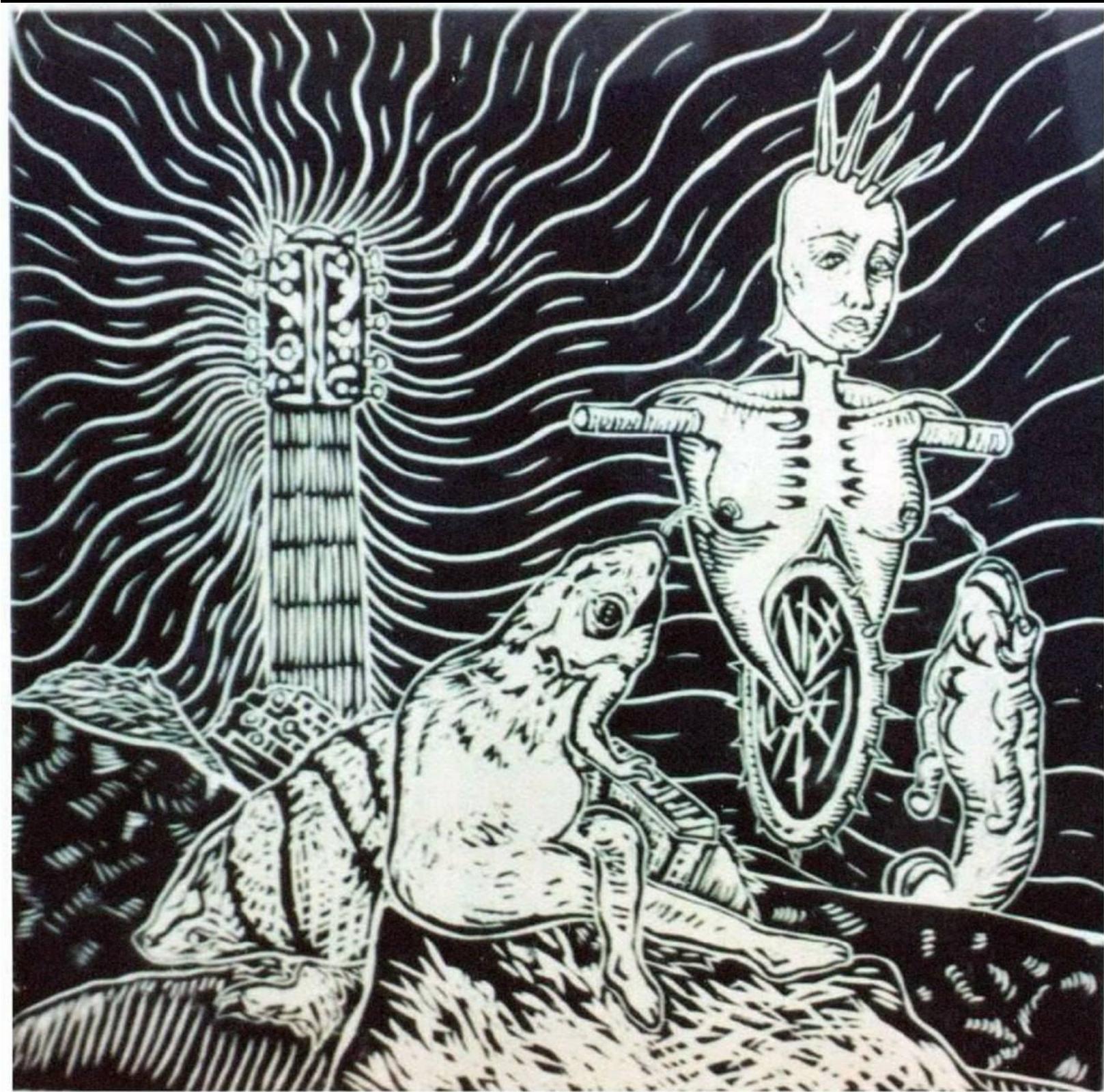
El interés de la antropología por la música afro-religiosa brasileña

Brasil cuenta con varias comunidades afro-religiosas denominadas genéricamente “*terreiros*”, organizadas según el origen étnico y lingüístico de la costa occidental de África subsahariana. Estas tradiciones, llamadas “naciones de candomblé”, se conservan a través de cultos, especialmente en Bahía, donde están presentes las principales naciones: Keto, Congo, Angola y Jeje que, a menudo dialogan entre sí o se dividen en subgrupos, por ejemplo: jeje-savalu, jeje-mahi, etc. Con tantas

variaciones, la producción de la música ritual sufre naturalmente modificaciones, incluso dentro de una misma nación. Entendemos que el repertorio musical en el culto a los orishas (*inquices* para el culto Angola y *voduns* para el culto Jeje), en el continente africano, posiblemente no sería el mismo que el interpretado en territorio bahiano, debido a las diversas influencias sufridas desde la llegada de los primeros africanos a Brasil. Se mezclaron elementos cristianos por necesidad, llevando santos católicos a los *terreiros*, creando una creencia sincrética. En los *terreiros* de candomblé en Salvador-Bahía, rara vez se escuchan canciones exclusivamente keto en casas que dicen pertenecer a la nación Keto; es decir, “la historia de una casa específica y sus *iyalorishas* o *babalorishas* (sacerdotes) justifican muchas veces la convivencia de canciones Keto y Gege, o incluso la mitología de un orisha definido” (Béhague 1976: 131).

En una reciente investigación en música, Palmeira reitera que “la música del candomblé está íntimamente ligada a aspectos extrasonoros” (Verger 2018: 77; Lühning 1990: 92), indicando un universo múltiple cuya temática atraviesa diferentes áreas del conocimiento. Por lo tanto, los procesos investigativos que se centran en este tema requieren enfoques transdisciplinarios (2021).

³Nombre atribuido a divinidades originarias de la cosmovisión yorubana y de otros grupos étnicos, traídas por la diáspora durante el período de secuestro y esclavización de individuos africanos.



Sin título.
Xavier Pino. Grabado

Las pocas investigaciones que involucran el trance y la música afro-religiosa en Brasil todavía pasan prácticamente desapercibidas, convirtiéndose en un desafío para el desarrollo de nuevas investigaciones.

Al respecto, de la escasez de investigaciones sobre el tema en Brasil, Malagrino cita cinco posibles razones:

“1) los estudios académicos sobre esta religión son realizados en su mayoría por ‘personas no formadas en el campo musical’ – dejando la música en un lugar secundario para reforzar otros argumentos.

2) ‘la variedad y complejidad’ de los sonidos de los atabaques – que exigen que el investigador profundice en detalles sobre los instrumentos, sus sonidos, sus funciones, que pueden desviarse de su objeto de investigación.

3) la necesidad de una mayor ‘familiaridad entre los investigadores y sus informantes’, minimizando posibles restricciones y desconfianza por parte de los líderes y seguidores religiosos, a menudo debido a la forma en que se ve socialmente al candomblé y otras religiones afrobrasileñas” (2017).

Además de lo mencionado, agrega otras dos posibles razones que pueden cuestionar el trabajo etnográfico en el área de la música de candomblé:

(...) los elementos extra sonoros relacionados con la

música requieren vivencia para comprender su significado y muchas veces son explicables sólo por sus adeptos; y finalmente, la oralidad como uno de los principales métodos de enseñanza-aprendizaje musical en el candomblé (Malagrino 2017: 2).

Cuando se trata de la relación entre música y trance en candomblé, el campo se vuelve aún más denso y la investigación es más escasa, enfrentando las limitaciones ya mencionadas, sumadas a los riesgos de las teorías reduccionistas sobre la posesión del orisha. Esto no significa el agotamiento de la investigación, sino una apertura para el perfeccionamiento de los investigadores y nuevas posiciones en relación a los elementos que desencadenan el trance.

Perspectivas etnomusicológicas sobre la posesión en el candomblé

No es raro que el investigador interesado en la música y sus consecuencias en el ritual de posesión del candomblé opte por una perspectiva congruente con la tendencia de los etnomusicólogos de orientación antropológica, seguidores de Merriam. Esto se debe a que, para la etnomusicología de Merriam, la música es un comportamiento aprendido que actúa como un medio de interacción social, permitiendo una forma simbólica de interrelación entre individuo y grupo, un evento común a las ceremonias de candomblé donde ocurre el trance por los orishas.

Asimismo, el concepto de música descrito por Gilbert Rouget (1985), es aplicable a la perspectiva de posesión en diferentes prácticas de candomblé, desde el tintineo de una campana hasta los sofisticados toques de tambores. Se incluye la verbalización del sonido, pero no sólo como canciones; los gritos emitidos durante el ritual también juegan un papel importante a la hora de desencadenar el trance y complementan el repertorio musical ritual.

El período iniciático permitiría al novicio (o *abian*) aprender el repertorio musical de su orisha y estar condicionado a entrar en trance en el momento deseado. De esta forma, al identificar un sonido o el resonar específico, el individuo entraría en un proceso de preparación para ser poseído. Esta teoría del condicionamiento revela, según Rouget, que es en el nivel de la cultura y no de la naturaleza donde se sitúa la relación entre ritmo y trance; es decir, el trance resulta de un condicionamiento que es exclusivamente cultural.

Esta teoría, sin embargo, no explica la complejidad de los factores entrelazados que resultan en la posesión por parte del orisha. Para comprender la influencia de la música en el trance, Rouget primero distingue entre trance y éxtasis, considerando, básicamente, que el primero se produce asociado colectivamente a la música, mientras que el segundo, por el contrario, no depende de la presencia de otras personas o elementos sonoros. El trance se clasifica entonces en trance chamánico y de posesión.

En el trance chamánico, el propio chamán busca entrar en trance y actúa como “*musiquant*” de su propio trance, decidiendo así entrar en trance.

En el candomblé, el individuo actúa para que el orisha se manifieste a través de un iniciado, quien no decide la no posesión. Este iniciado, según Rouget, es *musiqué*; es decir, su estado de trance es desencadenado por el conjunto musical. O sea, el trance de posesión en el candomblé, según el autor, no se produce por voluntad propia, sino por deseo divino, a diferencia del trance chamánico. Considerando que el trance *musiqué* en el candomblé depende de la participación de terceros, podríamos clasificar a los participantes del culto en dos categorías: los que están poseídos por los orishas y los que presencian el fenómeno. El *adoshu* -la persona que encarna el orisha- vivencia lo que la asistencia no puede experimentar: la materialización de la divinidad. Por otro lado, a la asistencia se otorga la conciencia en el umbral entre el mundo de los hombres y el mundo de los orishas.

Vatin (2012) intenta desmitificar la oposición entre *musiquant* y *musiqué* propuesta por Rouget, considerando que, según el autor, una misma persona, dependiendo del espíritu que los posea, puede desempeñar ambos roles como agente de su mismo trance, como en el caso de la posesión doméstica. En este último caso, la posesión por parte del orisha también puede ocurrir fuera de los

límites del *barracão*⁴, en otras estancias del *terreiro* o incluso fuera de él, fenómeno en el que que inciden elementos de diferente naturaleza, además de desencadenantes sonoros. Si bien el trance puede tener lugar en un espacio doméstico, es importante resaltar que el rito es eminentemente público.

El momento que precede y acompaña al trance está orquestado por una ejecución musical específica, los toques y canticos de fundamento, y eventualmente asociado a elementos de otra naturaleza también calificados como desencadenantes de la posesión. Vale aclarar que, en relación al trance, la música no tiene la única función de desencadenarlo. Puede representar el orisha y toda su energía, a partir de sus toques específicos, actuando como una especie de imagen sonora.

La música interpretada durante el trance permite recrear la historia mítica de los orishas a través de coreografías específicas: Ogun empuñando una espada, pelea y corta todo lo que tiene delante, Oshun, divinidad femenina, muestra su belleza y se lava con el agua de los ríos, Iansan. /Oyá vuela como mariposa y ahuyenta a los espíritus peligrosos, etc.

Se puede considerar que durante el culto, la música cumple tres funciones esenciales: desencadenar el trance y la posesión, exaltar a las divinidades y acompañarlas en

sus danzas míticas. Sin embargo, este tipo de clasificación reduciría la interpretación musical a la interpretación de canciones y ritmos, sin considerar los símbolos existentes en la performance que va más allá de las esferas musicales. En un contexto ritual específico, los instrumentos musicales, los toques y canticos de fundamento, las palmas y los gritos, actúan individualmente o entrelazados entre sí, llevando el ritual a su momento catártico y haciendo de la teofanía un imperativo para dar sentido a la visión de mundo de sus adeptos. A todo este conjunto de acciones lo denominamos elementos constitutivos de la performance musical, ya que los instrumentos musicales, los músicos y otros factores de diferente naturaleza parecen actuar colectivamente dando como resultado la producción sonora o interactuando con ella.

Respecto a la producción musical de candomblé, el etnomusicólogo Gerard Béhague consideró el contexto sociocultural como responsable de las variaciones existentes en su repertorio e interpretación. Béhague fue uno de los principales contribuyentes a los estudios sobre este tema. En su obra *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives* (1984), Béhague observa que el repertorio y la interpretación musical están directamente vinculados al ritual; es decir, la música y el rito en el culto a los orishas son inseparables.

A pesar de la pluralidad de

⁴El *barracão* (galpón) es el espacio destinado a los rituales públicos, generalmente una gran sala cubierta, con bancos o sillas para recibir a las visitas.



Sin título
Xavier Pino. Grafito

repertorios e interpretaciones, la música sigue siendo una de las principales claves para comprender el proceso ritual que resulta en el trance. Decimos esto porque, desde una perspectiva etnomusicológica, es posible relacionar la música con la organización del culto, con el fin de dilucidar sus significados para la comunidad que la práctica. Barbara (2002) destaca lo difícil que resulta comprender el fenómeno del trance y las múltiples posibilidades que conducen a su conocimiento. En este sentido, la reflexión aquí propuesta presenta las limitaciones que se esperan de cualquier investigación subjetiva. La construcción y conformación del trance son contextuales, lo que aumenta aún más los obstáculos epistemológicos. Como observa Rabelo (2008), la investigación contemporánea sobre la posesión ha ido apuntando en una dirección más fenomenológica, redirigiendo el foco de las causas a la construcción del fenómeno. La construcción del cuerpo y la identidad a través de la posesión, por ejemplo, son algunos de los temas que han sido ampliamente abordados por los estudios antropológicos en las últimas décadas. Sin embargo, esto no supone una pérdida de interés por el fenómeno, sino más bien un redimensionamiento del mismo. De acuerdo con esta perspectiva, optamos por un enfoque cercano a este objeto y sus confluencias: la música.

Ahora bien, esto no significa elegir el camino menos complejo; al contrario, está claro que hablar

de música y cualquiera de sus aspectos subyacentes no es tarea fácil. A diferencia de una mera reproducción sonora, hacer música en *candomblé* implica una dinámica de sonidos producidos por los *alabês* (sacerdotes músicos) en sus atabaques, los movimientos de las danzas coreográficas y otros elementos que conducen a la realización del *axé*, hasta desencadenar el trance. En el contexto religioso, la música no sólo está llena de símbolos que resultan eficaces para sustituir la comunicación oral, sino que también está cargada de fuerza mística, que no sólo induce emociones, sino comportamientos.

No es raro, durante una fiesta de *candomblé*, notar un aire de ansiedad o preocupación en algunas personas cuando suenan los toques de fundamento. Algunos incluso amenazan con abandonar el *barracão*, pues conocen la posibilidad de “recibir el santo”. El miedo a lo desconocido, la inseguridad, el sentimiento de culpa, pueden ser los motivos que llevan a un aficionado a evitar realizar determinados ritmos, retirándose a otras estancias del *terreiro*. Es necesario prestar atención, sin embargo, al hecho de que no es sólo la producción sonora lo que hace posible el trance; tal fenómeno puede manifestarse por la acción de varios factores como un instrumento musical específico, ciertos olores, objetos de otra naturaleza considerados sagrados, ciertos animales consagrados a los orishas, etc.

La *iyalorisha* (autoridad máxima de un *terreiro*, literalmente “madre-de-orisha”) o el *babalorisha* (correspondiente masculino de *iyalorisha*) puede organizar estos elementos, garantizando el control sobre todo el proceso de llegada y salida de los orishas, sin decidir, por la posesión. Todo se observa minuciosamente y hay una preocupación constante por llevar a cabo las ceremonias de la manera correcta, obedeciendo la tradición de cada casa. La *iyalorisha*, sosteniendo su *adjá*, *idiófono* metálico, se encarga de que los *adoshus* sean debidamente tomados en posesión. ¿Pero a quién atribuir el efecto desencadenado?

Se puede sugerir la efectividad del ritual resultante del condicionamiento durante el ritual iniciático, o de hechura, como afirma Gisele Cossard, “el primer objetivo de la hechura es permitir al orisha regresar al mundo humano, lo cual es facilitado por la iniciación, que condicionará a la persona (...) a entrar en trance en el momento deseado y en circunstancias específicas y controladas” (2011: 170).

El entrenamiento progresivo durante el periodo de iniciación condicionaría a la “persona hecha” (iniciado) a reaccionar ante los elementos desencadenantes; vacilando ante el sonido del *adjá* y obedeciendo al llamado de los tambores, sabiendo el momento exacto para dejarse poseer por la divinidad.

La hipótesis del condicionamiento

sugiere que los objetos antes mencionados están dotados de un contenido simbólico, que permite desencadenar el trance, ante el menor contacto o presencia de ellos, si se insertan en contextos específicos. Desde la perspectiva de la antropología simbólica, los desencadenantes de la posesión pueden entenderse como semióforos, debido a la inversión de valor sagrado atribuido a estos elementos. Pero ¿cómo justificar la eficacia de los símbolos, frente a este mismo espectador, que por primera vez vive la experiencia del trance?

Preguntas como ésta apuntan a algunas limitaciones de los estudios sobre posesión en el candomblé. Monique Augras, al presentar posibles justificaciones del proceso que desencadena el trance y la eficacia de sus símbolos, concluye que “no hay duda de que un condicionamiento social más amplio y un aprendizaje específico de signos y comportamientos juegan un papel importante en el 'estado de santo'. Pero el fenómeno religioso y existencial va mucho más allá de este aspecto” (2008: 75).

La solución propuesta es mantener la postura de investigadores que intentan comprender qué significa el fenómeno para quienes lo experimentan, evitando cualquier explicación racionalista que pueda llevar a caer en las trampas del etnocentrismo. En cuanto a la música, las circunstancias que resaltan sus cualidades místicas son muchas: dónde, cómo y quién la produce son requisitos previos para desencadenar el trance a

través de los sonidos.

Los desencadenantes sonoros del trance

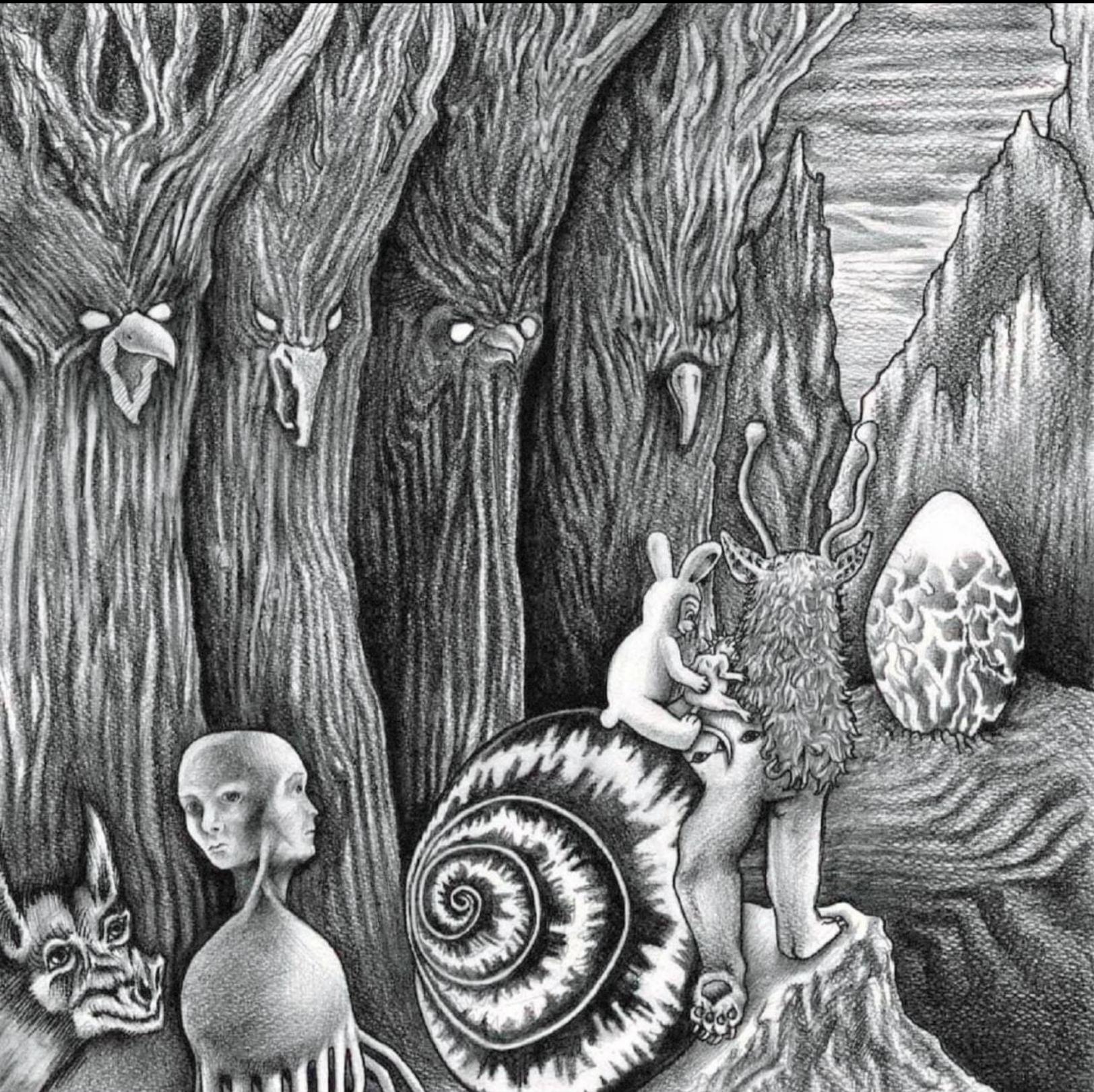
En esta sesión, se hace imprescindible conocer la organización de la orquesta en el contexto del candomblé. Para eso, nos apoyamos en la siguiente descripción de Rafael Souza Palmeira:

En la música de candomblé, una parte importante de la sesión instrumental está a cargo del cuarteto instrumental que está compuesto por tres tambores, llamados “atabaques”, con diferentes tamaños – ron, rumpi y lé, tambores bajos, medios y altos respectivamente – además del gã (o agogô), una campana metálica idiófona, con una o dos bocas. El ron (bombo) desempeña el papel de solista, interpretando diversas variaciones, mientras que el trío de acompañamiento (rumpi, lé y gã) mantiene patrones rítmicos fijos durante la interpretación. Los rumpi y lé atabaques se tocan, según el ritmo, con dos baquetas (en cada instrumento), llamadas “aguidavis”, o incluso con ambas manos en contacto directo con el instrumento, mientras que el gã se toca con una baqueta de metal. El ron, por otro lado, se puede tocar de dos maneras: con una mano llevando el aguidavi, mientras que la otra mano

mientras que la otra mano está en contacto directo con la piel del instrumento; o con ambas manos en contacto directo con la piel del instrumento (Cardoso 2006: 51-61).

Los cultos de diferentes naciones se organizan de manera similar, pero no idéntica, en términos del grupo musical interpretativo. Al considerar el carácter polimórfico de los elementos constitutivos del ritual, y sus variaciones de una casa a otra, se evita cometer el error de intentar universalizar, e incluso cristalizar, el culto a los orixás. Por el contrario, el investigador es llevado a comprender el (los) candomblé(s) como una reinención del culto a los dioses africanos en Brasil, desde las variadas perspectivas de sus adeptos. El uso de instrumentos musicales puede variar de una nación a otra o incluso de una comunidad a otra. Aquí se considerará su uso en el ritual de posesión, privilegiando sus cualidades desencadenantes.

Pinto (2001) llama la atención sobre el hecho de que la descripción de instrumentos musicales requiere una terminología precisa, incluso cuando la recogen los antropólogos, ya que pueden determinar factores vinculados a elementos socioculturales y creencias, que determinan su uso. Para una mejor comprensión, los desencadenantes sonoros se clasificaron en grupos percusivos (tambores, cascabeles, palmas) y grupos vocales (gritos, palabras,



Sin título.
Xavier Pino. Grafito

palabras específicas o eventualmente nombres pronunciados), clasificando cada uno de sus elementos según el sistema de Hornbostel y Sachs. (Pinto 2001: 271) además de los toques y cantigas de fundamento. Conozcamos a seguir cada uno de estos grupos.

Grupo de disparo de percusión

a) **Idiofonos:** instrumentos cuya propia vibración produce sonidos.

- *-adjá:* campana de metal (bronce u otro) con hasta cuatro cascabeles unidos por un vástago del mismo material, está dedicada al orisha Oshalá y generalmente utilizada por madres o padres-de-orisha/santo, y puede ser interpretado por ogãs y ekedjis. Con gran poder de inducción, el adjá se utiliza desde el momento de la colocación del orisha hasta los ritos de posesión, durante las fiestas públicas (*xire*). Muchos adeptos incluso temen el toque del adjá, debido a su potencial para provocar trance. Símbolo jerárquico, es también una especie de fetiche para el adoshu, que no tiene control sobre su trance, pero quiere ejercer control sobre el otro. Su interpretación suele ir acompañada de *cantigas de fundamento*, por lo que requiere la participación del público y de los “rodantes” (persona dotada de

mediumnidad capaz de bailar poseída por un orisha). Este factor nos lleva a la cuestión de la importancia del carácter colectivo del rito, ya que para que el objetivo del culto sea efectivo es necesario que la música actúe sobre ambas partes, el público y los asistentes.

El adjá funciona como desencadenante del trance y como guía para el orisha en presencia del público. El orisha se mueve por el cobertizo siguiendo el sonido del adjá, generalmente tocado por una ekedje (mujer iniciada como guardiana del orisha) o la propia madre-de-santo. A la señal de que un no iniciado “bolar no santo” (ser poseído por el orisha por primera vez), se toca este instrumento con más fuerza junto a su cabeza, para permitir que llegue el orisha;

- *gã o agogô:* los idiofonos de percusión (que se tocan con un hierro o un palo de madera) son instrumentos de hierro, con una o dos campanas de diferentes tamaños, conectadas en sus vértices. Es el primer instrumento que se toca en el *xirês*, determinando el ritmo que seguirá. Parés (2007) distingue el gã del agogô por la nación a la que pertenecen: el gã tiene una sola campana y se toca en jeje *terreiros*, mientras que el agogô, con dos campanas, pertenece a los *terreiros* de la nación Keto.

Según Vatin, el gã, al ser un instrumento de origen jeje consagrado a los orishas Omolu, Nanã y Oxumarê (voduns, en el culto original de Dahomey), es capaz de desencadenar la posesión de los consagrados a estas divinidades.

La narrativa mitológica yoruba le otorga al hierro un gran poder simbólico, posiblemente porque es un metal consagrado al orisha Ogun, quien lo habría recibido como regalo de Orunmilá, señor del Oráculo de Ifá. Los instrumentos de hierro, gã y agogô, están, según Parés (2007: 320), cargados de contenido místico y sufren rituales de bautismo o consagración;

- *xerê:* idiófono para agitar. Consiste en un sonajero de cobre o calabaza con mango de madera y semillas en su interior, consagrado a Shangó, utilizado en las fiestas de este orisha. Puede desencadenar la posesión de sus hijos consagrados a él. Su uso no es obligatorio en *terreiros* keto, pero se puede ver, por ejemplo, en Ilê Axé Opô Afonjá en Salvador;

- *arô:* compuesto por dos cuernos, originarios de búfalo o de buey, adornados con metal en sus extremos y unidos por cadenas. Para tocarlo, uno debe toparlos unos con otros. Está consagrado al orisha Oshóssi y, según Vatin, tiene un

efecto desencadenante de la posesión en los hijos consagrados a este orisha, además de Ogun, Iansã y Oshun.

- *kadakorô*: idiófono de percusión, de hierro y similar al *gã*, que se utiliza en parejas. Está consagrado a Ogun y también puede desencadenar trance en los hijos de Oshóssi. Es el *ashogum*, el sacerdote responsable de los sacrificios rituales, quien puede tocar este instrumento en el espacio del *terreiro* dedicado a Ogun en ciertos ritos privados. Su uso es raro, y es usado para evocar a los orishas cerca a sus asentamientos. Se toca golpeando una pieza contra otra, provocando un sonido “seco”.

- Tambores de *axexê* (pronunciado *asheshe*). Estos son los instrumentos que se tocan en las ceremonias secretas del ritual funerario del *candomblé*. Consisten en una calabaza volcada en un cuenco con agua, que se toca con el *aguidavi* y una gran vasija de barro que se golpea con abanicos de paja. No está clara la información sobre una designación específica para la ejecución de estos instrumentos.

b) Membranófonos:

Tambores golpeados sobre cuero o piel.

- *atabaques*: En suelo africano, el uso de tambores en la antigua sociedad yoruba jugó papeles importantes, como

fortalecer la relación entre los miembros de la sociedad y sus antepasados, así como la comunicación entre los reyes y sus súbditos. Además, los tambores acompañaban a los sacerdotes en la realización de sus rituales, acompañando una coreografía específica o narrando las hazañas míticas de las deidades. Considerados “seres vivos”, los *atabaques* desempeñan un papel fundamental en la organización del culto y en el proceso que desencadena el trance. Generalmente, las casas de todas las naciones de *candomblé* cuentan con tres de estos tambores, comúnmente llamados de “cuero”. Cada nación tiene su propio nombre para este grupo, pero generalmente le dan los nombres de origen Jeje: *rum*, *rumpi* y *lé*.

Se construyen con madera y su cuero se tensa con clavijas o metal. El proceso de construcción de *atabaques* requiere una preparación ritual por parte del sacerdote responsable de cortar la madera y requiere sacrificios para “alimentarlos” con aceite y sangre. Se debe reverencia a estos instrumentos, considerados intermediarios entre los hombres y los dioses, observa Bastide (2001: 34). Al entrar en el *barracão*, los fieles los saludan tocándolos con las yemas de los dedos, que luego tocan en la frente y la nuca. Durante el *xirê*, los *atabaques*

son venerados postrándose ante ellos (haciendo movimientos con el cuerpo, llamados *dobalé* o *iká*, un acto conocido como “batir la cabeza”), de la misma manera que se saluda a las madres y padres-de-santo.

Como es evidente, la presencia de *atabaques* en el *terreiro* va más allá de la noción estética del instrumento, ya que la gente convive con ellos como miembro de la comunidad. Cuando no participan en un ritual, están cubiertos por un *alá* (tela blanca) y no deben ser tocados. Los días festivos se visten adecuadamente con un *ojá* (tela para turbante) con los colores correspondientes al orisha celebrado en la ocasión. Ocupan un lugar destacado en el *barracão*, generalmente en un espacio separado con asientos apropiados para los *alabês*. En ocasiones específicas se los sacan afuera del *barracão*, cuando se desarrolla cierto ritual al aire libre, y sólo a los iniciados se les permite trasladarlos. Los *atabaques* son los encargados de producir los toques de fundamento, “fórmulas rítmicas” que desencadenan la posesión en los iniciados. Sus funciones en la orquesta de *candomblé* se determinan básicamente de la siguiente manera:

El *rum*, el mejor de todos, se atribuye a la tierra y a



"La mente del profeta (Chamán blanco I)"
Xavier Pino. Grafito y Photoshop, 2021

variaciones del rumpi; al rumpi, más pequeño que el rum y más grande que el lé, el soporte rítmico; el lé, es responsable de los tonos altos. Respecto a la eficacia de los atabaques como desencadenantes de la posesión, Almeida (2009) observa que “corresponde a los sonidos provenientes del rum, en gran medida, invitar a la divinidad a incorporarlo a sus hijos”. En otras palabras, el rum también es en gran medida responsable de la posesión.

Considerando su papel en el desencadenamiento del trance y posteriores evoluciones coreográficas, es posible afirmar que el atabaque rum juega un papel más importante que los otros dos atabaques. Por lo general, el grupo de atabaques trabaja en conjunto, asociado a otros elementos de la actuación, obedeciendo a una determinada conformación.

Todas estas dinámicas forman una red de acciones que determinan la difusión del ashé dentro de los *terreiros*. El alabê, iniciado por la indicación del oráculo, realizará su actuación ejecutando la carrera de atabaque, que, a su vez, depende de los otros dos, rumpi y lé, así como de la marcación del agogô para evocar a las divinidades y llevarlos a la presencia de la

comunidad. Para ello es necesaria la presencia del adoshus y la asistencia, así como la madre del santo y el toque del adjá.

Augras (2001: 68) insiste en la totalidad del comportamiento ritual, afirmando que el significado de cada rito sólo puede entenderse en relación con esta totalidad. Aunque a menudo se privilegian ciertos aspectos del culto, es importante señalar que cada elemento sólo puede entenderse en función del todo.

c) Palmas

El propósito de las palmas es comunicar algo, generalmente saludar a las divinidades, en un momento solemne, cuando no se deben verbalizar palabras. Se puede aplaudir para acompañar los ritmos y canciones, que proporcionan refuerzo rítmico. Sin embargo, existe un gesto específico llamado “hacer paô”, o sea, palmas rítmicas, siguiendo una secuencia que puede repetirse de 3 a 7 veces. La persona debe posicionarse agachada o boca abajo. En este último caso, luego de la secuencia de palmas, debe tocar el suelo con la frente. El gesto señala respeto y obediencia, uno de los principales códigos del candomblé que todos deben seguir, sin restricciones. La secuencia de palmas suele

hacerse solo o en conjunto, pero sin acompañamiento de instrumentos musicales.

Durante las festividades, corresponde al público aplaudir, con el fin de animar y exaltar a las divinidades. Esta dinámica se intensifica durante la ejecución de un determinado toque o cantiga de fundamento, con la intención de desencadenar un trance. Nos parece que las palmas durante el *xirê* son desencadenantes indirectos de posesión, acompañadas únicamente por el *adjá* o por toda la orquesta del candomblé. Son, sin embargo, indispensables para el ritual, siendo uno de los indicadores del momento que precede a la posesión. El *adoshu* comienza a sentir la presencia del orisha, quien intenta poseerlo durante el ritual: se tambalea, se lleva las manos a la cabeza, cierra los ojos. El público eufórico intensifica los aplausos y las voces, respondiendo a los cánticos. Cuando finalmente se produce la posesión, los aplausos van acompañados de saludos específicos del orisha presente.

Las palmas, que acompañan los toques y cantos, ruegan la presencia de los orishas o anuncian su llegada a la comunidad y en algunos casos cumplen el papel de estimular la posesión.

Grupo de desencadenantes vocales

a) Gritos / *tlá*

Los *ilás* (o *kê*) son los gritos característicos de los orishas, que se emiten durante el trance. Bárbara (2002) añade que este grito es individual y, por tanto, un símbolo de la individualidad de cada persona, que representa la identidad de cada persona. Sigue un patrón que caracteriza al orisha: para Iansã, un grito prolongado, como *heeeeeeeei!*, para Oshossi, una especie de chirrido agudo, algo así como *kiulkiulkiu!*, Obaluaê, un rugido profundo y poderoso, etc.

El *ilá*, a pesar de caracterizar a un orisha, nunca es idéntico. El día de la primera presentación de un iniciado a la comunidad, su grito, es decir, su identidad de adoshu es verbalizada. De ahí en adelante, cada vez que su orisha se presente, emitirá su *ilá*, anunciando su llegada. Sus fieles, a su vez, aplauden o gritan sus respectivos saludos.

b) Orunkó

Nombre litúrgico, pronunciado por primera vez el día de salida del iniciado de su cuarto donde permanece en reclusión. Tiene la cualidad de provocar un trance, además de representar un importante elemento de identidad entre los seguidores del candomblé. En el candomblé de la tradición Jeje

se le llama *Hùn in*, y en Angola se le llama *djina*. Según Cossard (2011: 167), el nombre es también una protección contra hechizos. Consagrada a Yemanjá, Gisele Cossard, cuya *dijina* era Omindarewá (“agua clara”), afirma que la elección del nombre no es aleatoria, ya que está relacionada con la divinidad a la que la persona está consagrada. En el momento de “dar su nombre”, el iniciado, en trance, se presenta ante toda la comunidad y es inducido a pronunciar en voz alta su nuevo nombre. Una persona con una alta posición jerárquica es invitada a “tomar su nombre”, preguntando: “*Orunkó, yao?*”, que significa: “*Yao (iniciado), ¿cómo te llamas?*”. El iniciado en trance gira sobre sí mismo y, de un salto, grita su nombre. En este momento se manifiestan todos los demás orishas. Las palmas y los cantos se suceden. Nació un nuevo orisha.

c) Toques de fundamento

Los toques de fundamento son los ritmos realizados con la intención de incentivar la llegada de los orishas y acompañar su coreografía frente a la comunidad. Pueden variar según las naciones del candomblé, o mezclarse, según la tradición particular de cada casa. Estos toques se realizan sin acompañamiento vocal, utilizando generalmente los

tres atabaques en conjunto con el agogô. Por razones metodológicas, presentaremos los ritmos (“fórmulas rítmicas”) según la clasificación de Vatin (2005), en los cultos Jeje, Keto y Angola, pero nos centraremos en aquellos toques con cualidades desencadenantes de posesión presentes en el culto de nación Keto. No significa adoptar una postura nágocéntrica, es simplemente una alternativa elegida entre muchas otras posibles en el contexto del candomblé bahiano.

Partiendo de una orientación más flexible que purista, es pertinente señalar que las variaciones constan de momentos de ejecución, además de las características propias de cada casa y la interpretación de cada músico. Vatin distingue veinte fórmulas rítmicas, siete de las cuales son de origen Jeje, cuatro de origen Angola, ocho de origen Keto y una de la nación Ijexá.

Toques de origen Jeje

- *Adarrum*: tiene la función de llamar a todos los orishas. Con base en los estudios de Vatin, Parés (2007: 322) describe su línea de tiempo con inicialmente ocho pulsos con cuatro latidos y luego aumentando a siete: */x.x.x.x./*, */x.xxxxxx/*. El nombre del toque posiblemente sea el origen de la expresión “dar rum” o “tomar rum”, que hace



"Noches de Bohemia"
Xavier Pino (3er lugar en categoría dibujo -
premio plurinacional Eduardo Avaroa). 2018

referencia al momento en que el orisha realiza sus danzas rituales.

- *Avaninha*: también llamada avamunha, ramunha o vamunha. Según Barros (2000), su ritmo es acelerado y sincopado, teniendo la función de marcar el inicio y el final de las ceremonias. Parés, a su vez, observa que este ritmo se puede ejecutar sin cantar para invocar a las divinidades.
- *Bravum*: dedicado a los voduns Bessen, Nanã y Sogbô.
- *Jincá (Ijika o Jiká)*: en el Candomblé nación Keto, acompaña las danzas de Yemanjá, Ogu, Oshossi y Nanã (Vatin 2005).
- *Ramunha*: aunque se utiliza a menudo como sinónimo de avaninha, Vatin los distingue por la línea temporal: la avaninha consiste en un toque en forma ternaria, con 12 pulsos y 5 tiempos “/x.x.x..x.x../” y la ramunha, en una forma binaria con 16 pulsos y 5 tiempos “/x..x..x...x.x../”.
- *Sató*: de origen Jeje, dedicado a Nanã y Oshumarê (Bessen, en el culto Jeje). Barros (2000) afirma que, una vez realizado sin canción y dedicado a Oshumarê, este toque tiene poder de invocación.
- *Vassa (o vassi)*: según Parés (2007: 323), también se llama jeje de nagô o alujá en los

terreiros y acompaña cantos a las divinidades nagô-vodun. En el caso de la representación sonora de la divinidad, se puede identificar, por ejemplo, el momento en que Ogun está en batalla, a través del sonido del vassa: con espada en mano, Ogun levanta los brazos y corta el aire repetidamente, con cada golpe de su arma, se escucha cómo el rum se duplica, mientras el rumpi y el lé hacen la marca con el agogô. Es un momento de gran emoción, pues el sonido, asociado a la coreografía, representa toda la fuerza y determinación de este orisha.

Toques de origen Angola

Los llamados toques angola se caracterizan porque los atabaques se tocan con las manos, en lugar de con el aguidavis. Entre los toques de este origen, podemos identificar:

- *Arrebate*: rara vez realizado, acompaña la entrada de las divinidades en el barracão, a veces confundido con el toque de avaninha.
- *Barravento*: acompañado de cantigas; tiene un efecto desencadenante de la posesión en los cultos angola. El término “tomar barravento” se usa a menudo entre los seguidores de la nación Keto para designar el intento del orisha de poseer a alguien durante las festividades. En el caso de un abian, cuando la posesión es

inminente, las voces, palmas y ritmos se elevan, para que el nuevo orisha se manifieste en su plenitud.

- *Cabula*: siempre está acompañada de canciones. A veces también se llama cabila.
- *Congo*: también llamado congo dorado, tiene variaciones como caboclo congo.

Toques de keto

Entre los ocho toques de origen keto, cinco desencadenan la posesión. El toque del adarrum, como hemos visto, es un desencadenante de origen jeje.

- *Agabí (o Egó)*: generalmente jugado para Ogun y Shangó, o, como dicen algunos: “para el orisha que le gusta la guerra”.
- *Aquerê de Oshossi*: tocado para Oshossi; desencadena el trance en sus consagrados.
- *Alujá*: dedicada a Shangó. El orisha acompaña el sonido del atabaque rum, con gran interacción entre la actuación del alabê y el bailarín. Su línea de tiempo varía entre doce pulsos y siete tiempos /x.x.xx.x.x.x./ y doce pulsos y cuatro tiempos /x..x..x...x.x../.
- *Batá*: tono de llamada que acompaña las canciones de Shangó.

- *Daró*: También llamado *ilu*, *rompe-platos* o *aguerê* de *Oyá/Iansã*.

- *Ibí*: toque de fundamento cuyo nombre significa “caracol” (*igbi*). Está dedicado a *Oshalá*, *orisha* anciano, y representa su lento caminar.

- *Opanijé*: la palabra significa “mata y come”. Toque característico del *orisha* *O m o l u / O b a l u a ê*; generalmente no va acompañado de cantos y su coreografía indica gestos muy particulares de este *orisha*. Dependiendo del arquetipo (*joven* o *anciano*), se puede realizar más rápido o más lento.

- *Tonibobé*: tono base dedicado a *Shangó*. También puede ser tocado para *Yemanjá*.

Esta lista no pretende agotar las posibilidades de discusión sobre el desencadenamiento de la posesión a través de toques de suelo, ni crear expectativa de una definición del culto “puro” a los *orishas*, sino resaltar la efectividad de los elementos sonoros en el proceso que conduce al fenómeno del trance. Al igual que las fórmulas rítmicas, hay ciertas cantigas que tienen la cualidad de desencadenar la posesión, las llamadas “cantigas de fundamento”. Se cantan según la tradición de cada casa, presentando por ello una gran cantidad de variaciones.

Cantigas de fundamento

Existe un vasto repertorio de

cantigas de fundamento para diferentes prácticas rituales en el terreiro. Cantigas para despertar, para comer, para sacrificar animales, para cosechar, etc.

El repertorio se compone generalmente de versiones brasileñas de las letras originales en *yoruba*, *fon* u otra nación. Al mantener la tradición oral, las lenguas originales dieron paso a varias reinterpretaciones. Este factor, sin embargo, no parece influir en la propagación del *ashé*.

Las cantigas se cantan en los momentos adecuados, siguiendo las reglas de cada nación y de cada casa.

Barbara (2002: 130) distingue dos categorías de cantigas de fundamento que tienen una función desencadenante del trance, a saber:

- cantigas que obligan al trance con efecto general: son cantos que tienen la función de desencadenar la posesión y actúan sobre todos los *adoshus*, independientemente del *orisha* de cada uno.
- cantigas que tienen un efecto individualizado: son cantos que actúan sobre un *orisha* específico.

Conclusiones

Aún hay mucho que reflexionar sobre la relación entre los constituyentes responsables de organizar el rito de posesión del *candomblé*, a través de la identificación y clasificación de los los llamados elementos desencadenantes del trance. Es

importante resaltar que, junto con la música, signos de diferente naturaleza pueden inducir o al menos estimular el desencadenamiento del trance, dentro de contextos específicos. El *candomblé*, religión cuya fuerza vital se transmite a través del cuerpo y las percepciones, tiene en la música el detonante de movimientos coreográficos que reviven mitos. El fenómeno sonoro, sin embargo, no es el único vehículo capaz de inducir la manifestación de las divinidades; Ciertas prácticas cotidianas como limpiar los cuartos que guardan objetos rituales, cortar y cocinar alimentos consagrados a los *orishas*, recolectar hojas en el bosque, encender una vela a los dioses, son acciones que despiertan el sentimiento de presencia divina. Este factor se da sin que necesariamente exista música, sino palabras o ruidos, así como visiones y olores que irradian, es decir, emanan vibraciones de los propios *orishas*.

El *candomblé* no es una religión cristalizada y, por tanto, la forma en que opera el culto en las diferentes comunidades tampoco será la misma. La forma en que los elementos desencadenantes del trance actúan sobre cada individuo siempre será objeto de teorías y empirismo. La Antropología —así como la etnomusicología— están aún lejos de una recopilación definitiva de estos elementos y sus funciones rituales, pero ya es posible obtener, a través de los estudios existentes, datos suficientes para sustentar una serie de nuevas investigaciones, más amplias y detalladas.



Achachi Coca.
Xavier Pino. Grafito

Referencias

- Almeida, J. L. S. D. 2009. *Ensino e aprendizagem dos alabês: uma experiência nos terreiros Ilê Axé Oxumarê e Zoogodô Bogum Malê Rundô*. Salvador: Universidade Federal da Bahia-Escola de Música-Programa de Pós graduação em música. (Tesis doctorado em música) <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9093>.
- Augras, M. 2008. *O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidades nagô*. Brasil: Editora Vozes. 2ª ed.
- Barbara, R. 2002. *A dança das Aiabás: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé*. Doctoral dissertation, Universidade de São Paulo. Brasil. <https://doi.org/10.11606/T.8.2002.tde-09082004-085333>.
- Barros, J. F. P. 2000. *O banquete do Rei: Olubajé: uma introdução à música sacra afro brasileira*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico.
- Bastide, R. 2001. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo-Brasil: Companhia das Letras.
- Béhague, Gerard. 1976. Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano. *Afro Asia* 12. Salvador. 129-136. Disponible en: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20778>.
- Behague, Gerard. 1984. *Performance practice: ethnomusicological perspectives* (editado por Gerard Behague). Westport, Conn: Greenwood Press.
- Cossard, Gisèle Omindarewá. 2011. *Awó: o mistério dos orixás*. Rio de Janeiro: Pallas. (2ª ed.).
- Malagrino, L. F. 2017. *Os ritmos no Candomblé de nação angola: a música do templo de Cultura Bantu Redandá*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Música. UnB PPGMUS.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Washington: Northwestern University Press.
- Nattiez, J. J., & Bomskov, S. Z. 2004. Etnomusicologia e significações musicais. *Per Musi* 10, Belo Horizonte, 5-30.
- Palmeira, Rafael. 2021. Particularidades e universalidades do candomblé: a “unidade sem uniformidade” aplicada à música ketu. *Opus* 27, 1-21.
- Pinto, T. D. O. 2001. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia* 44, 222-286.
- Parés, L. N. 2007. *A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. Brasil: Editora da UNICAMP.
- Rabelo, M. 2008. A possessão como prática: esboço de uma reflexão fenomenológica. *Mana* 14, 87-117.
- Rouget, G. 1985. *Music and trance: A theory of the relations between music and possession*. USA: University of Chicago Press.
- Seeger, A. 2004. Etnografia da música. Sinais diacríticos: música, sons e significados. *Revista do Núcleo de Estudos de Som e Música em Antropologia da FFLCH/USP* (1).
- Vatin, X. G. 2005. *Rites et Musique de possession à Bahia*. (Collection: Recherches et documents Amériques latines). Paris: Edición de L'Harmattan.
- Vatin, X. G. (2012). Música e Possessão: para além da eficácia simbólica? *Para Além da Eficácia Simbólica. estudos em ritual, religião e saúde* (Tavares, F. & Bassi, org.). Salvador: Edufba. 247-260.



Campana de templo de Arani-Cochabamba. Autor: Walter Sánchez C.

Práctica mental en música: un estado del arte¹

Pablo Pérez Donoso²



¹El presente artículo es un recorte de tesis doctoral elaborada por el autor durante sus estudios en el Programa de Posgraduación en Música de la Universidad Federal de Bahía (Brasil), la cual ha sido financiada por medio de beca de doctorado de la Coordinación de la Formación del Personal de Nivel Superior (CAPES).

²Músico, multi instrumentista, doctor en Música (Educación Musical). Presidente del FLADEM Cochabamba y Coordinador Académico del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad Mayor de San Simón. ORCID: 0009-0006-1415-5558. E-mail: p.perez@umss.edu

La práctica mental es comúnmente definida como el procedimiento de ensayo de una acción o habilidad en ausencia de estímulos físicos reales. En la literatura podemos encontrar diversos términos asociados a la misma idea de práctica sin la realización física de tareas, estos son: ensayo mental, ejercicio mental, práctica simbólica (Weinberg 1981), práctica implícita (Corbin 1967). Sin embargo, predomina el uso del término “práctica mental”.

Para explicar el fenómeno de la práctica mental en la música, es necesario transitar por otros conceptos que comparten la utilización de imaginación en el terreno cognitivo de la actividad musical. Concordamos con Marangoni y Freire (2016: 2) cuando afirman que “para la práctica pedagógica es necesario definir conceptos que expliquen el procesamiento de la información y no apenas se ilustre una habilidad cognitiva³”, ya que, de esta manera, es posible definir mejor el campo conceptual de la investigación y aclarar sus límites y posibles usos. Conceptos como oído interno, audiación, imagética, imágenes mentales y representaciones mentales, a veces considerados como sinónimos en la literatura, muestran una gama enorme de posibilidades de utilización de procesos mentales en la música.

La discusión que Marangoni y Freire proponen, tiene como punto de partida la identificación del aspecto común entre los conceptos antes mencionados (la utilización de la imaginación mental con objetivos musicales) para después adentrarse en las especificidades de cada proceso. De ese aspecto común, ocurre una ramificación que se define por la cobertura de las

funciones, esto es: para cada proceso cognitivo corresponden funciones que, aún teniendo los mismos mecanismos particulares, se complementan. No sería posible comprender los procesos de la utilización de la práctica mental sin considerar cada mecanismo de manera aislada, por más que en la realidad estos funcionen integrados.

El concepto de oído interno se refiere a aspectos fisiológicos del sistema auditivo y no se debe confundir con la capacidad mental de recrear los sonidos en ausencia física de los mismos. Esta capacidad de recrear sonidos mentalmente y dotarlos de significaciones y organización recibe el nombre de “audiación”, término creado por Gordon (2000). En el caso de las representaciones mentales –término muy utilizado en la psicología cognitiva– se hace referencia a la manera como “ideas, objetos, eventos del mundo externo, relaciones abstractas y significados” se representan en la mente (Ob.cit.: 5). Las imágenes mentales corresponden a un tipo de representación mental, pero dirigida a las modalidades sensoriales específicas que pueden ser pasibles de evocación y manipulación en la ausencia del estímulo real. Un conjunto de imágenes mentales, de diversas modalidades sensoriales, forma la “imagética mental”.

En la música, más específicamente en la actividad de un instrumentista, las tareas se caracterizan por ser multimodales, dependientes de varios tipos de estímulo sensorial al mismo tiempo. Es así que podemos hablar de una “imagética musical” que “lidia con las informaciones musicales en la mente relacionadas a los atributos auditivos, visuales y motores en varios contextos” (Marangoni y Freire 2016: 7). Cuando la actividad musical se dirige a la

³Traducción mía.



producción del sonido, por medio de la ejecución de algún instrumento, existe la intervención de otros componentes, además del auditivo. Estos componentes se transforman en aspectos fundamentales, ya que el sonido, en el caso de los instrumentos, solamente existe debido a acciones físicas del instrumentista, esto es: el movimiento. La ejecución de movimientos corporales para producir sonidos implica también la conformación y utilización de imágenes mentales integradas, relacionadas a las tareas. Marangoni y Freire hacen una diferencia entre la imagética musical y la práctica mental, ya que consideran que la primera sobrepasa el tipo de información con que la segunda puede lidiar.

Las contribuciones de la práctica mental en

el proceso de aprendizaje de habilidades ocurren por medio de ensayos, similares a los que son ejecutados durante la práctica física. La imaginación puede reproducir tales procedimientos e, incluso, traer mejoras en el desempeño. La práctica mental ha sido descrita más comúnmente en dos situaciones, especialmente en el área de los deportes: la práctica mental en primera persona, esto es, la imaginación de la ejecución de las habilidades desde la perspectiva interna; y la práctica mental en tercera persona, o en la perspectiva externa, cuando una persona imagina la realización de la tarea como si la estuviera observando en una película.

Estas dos perspectivas utilizan imágenes mentales relacionadas a diferentes modalidades sensoriales. En el caso del aprendizaje de movimientos, como es el caso del aprendizaje de la técnica instrumental, la perspectiva interna relaciona visión y movimiento; esto es, la imagen cinestésica de la actividad realizada. Esta imagen interna del movimiento permite evocar componentes del movimiento que solamente el ejecutante puede percibir, como ser: sensación de velocidad, fuerza y amplitud del movimiento. Las imágenes visuales abarcan la reconstrucción de la perspectiva visual de las tareas y, en el caso de la perspectiva interna, estas informaciones interactúan directamente con las sensaciones de movimiento. Investigaciones han asociado mejores desempeños asociados a la perspectiva interna en actividades de aprendizaje y desarrollo de habilidades motoras (Grouios 1992).

Teorías que explican la práctica mental

Teoría psiconeuromuscular

La teoría psiconeuromuscular explica los



mecanismos de la práctica mental a partir de la asociación de la mentalización de acciones de movimiento con la activación de la misma musculatura que sería utilizada en el movimiento real, pero en una escala menor. En los años 30, el investigador Edmond Jacobson (1931a) identificó por medio de electromiografía, la activación de las musculaturas correspondientes al movimiento del brazo derecho durante la imaginación de esta acción, sin la realización del movimiento físico. Posteriormente, otras investigaciones apoyaron los descubrimientos de Jacobson, indicando que la mentalización de movimientos podría activar los músculos utilizados en la acción real (Shaw 1938; Wehner, Vogt y Stadler 1984). Estos descubrimientos mostraron una nueva perspectiva en la comprensión de la utilización de imágenes mentales en el desarrollo de acciones motoras, pero solamente fueron estructurados como teoría en 1964, por Start y Richardson (Cf: Gomes 2009: 19).

Algunas observaciones a las bases de esta teoría fueron hechas por el propio Jacobson, cuando percibió que cierta actividad ocular estaba acompañando la activación de la musculatura del brazo mientras la acción era mentalizada. Feltz y Landers (1983: 50) también cuestionaron la idea de la relación directa de la mentalización de los movimientos con una musculatura específicamente localizada para la acción. Ellos notaron que la activación ocurría en estructuras más generales de lo que se pensaba hasta entonces. Adicionalmente apuntaron que los estudios de Jacobson apenas consideraban datos de electrodos colocados en el brazo derecho y que eso dejaba en duda si otros músculos, en otras partes del cuerpo, también se activaban cuando el sujeto imaginaba la acción de doblar el brazo derecho. Existen algunas investigaciones que muestran que no hay localización de grupos musculares durante la imaginación de acciones de movimiento (Shaw 1938); así como estudios en los cuales la imaginación activaba otros grupos



musculares no relacionados con la acción del movimiento (Hale 1981 cit. en Feltz y Landers 1983).

Teoría de la activación o estimulación

Esta teoría considera la asociación de la práctica mental con mecanismos de estimulación de una performance pre definida como ideal. La imagen mental se considera una meta, o nivel establecido, que estimula la atención durante la mentalización de las acciones reales. De esta forma, la imagen también adquiere aspectos cognitivos y de atención en los componentes que hacen parte de la tarea y elimina estímulos que podrían considerarse relevantes. Para Schmidt (1982: 520), el ejecutante estaría simplemente “preparándose para la acción” por medio de un establecimiento de los niveles de estimulación de las tareas, pero siempre “preparándose para un buen desempeño”. Este mecanismo, muchas veces visto como psicológico, contrasta con la asociación del desempeño con mayores exigencias o

“niveles máximos de tensión”, pues durante la práctica mental, los “niveles mínimos de tensión [...] ayudarían a preparar los músculos” (Feltz y Landers 1985: 50).

Teoría del aprendizaje simbólico

La teoría del aprendizaje simbólico se enfoca en los componentes simbólicos de las tareas y considera que, durante la práctica mental, lo que se ensaya son las características de los símbolos de la acción, en vez de la activación de los músculos pertinentes a dicha actividad. Para Feltz y Landes (1983), una tarea es aprendida por medio de la repetición de los símbolos que la rodean. La imaginación reproduce esos componentes simbólicos junto con la evocación del movimiento y contribuye para comprender y adquirir mejores patrones motores. De esta manera, podemos entender que, según esta teoría, la mejora de una tarea a través de la práctica mental, solamente ocurre si en la misma se involucran factores cognitivos.

Los altos niveles cognitivos están asociados a esta teoría. Algunas investigaciones demostraron resultados positivos para la práctica mental, solamente cuando la tarea exigía procesos cognitivos más complejos (Peynircioglu, Thompson y Tanielian 2000; Sacket 1934). Para Schmidt (1982: 520), durante la práctica mental pueden ocurrir pensamientos sobre los intentos y sus consecuencias, una especie de previsión que tiene como base las experiencias anteriores con la misma tarea o habilidades semejantes. El ensayo mental, según Sacket (1934: 393), se limita a habilidades en las que existe “control simbólico del movimiento involucrado”.

Teoría del procesamiento de la información o bioinformacional

Esta teoría considera el procesamiento de información en el cerebro para explicar el funcionamiento de la práctica mental. Según la teoría bioinformacional, la imaginación activa una compleja red de comandos codificados y almacenados en la memoria de largo plazo (Suinn 1993: 496). Para que la tarea tenga un mejor desempeño, las imágenes deben ser lo más semejantes posibles a la actividad real. Las investigaciones de Decety (1989; 1993) mostraron que la imaginación de los movimientos activaba áreas específicas del cerebro. Esta activación ocurre por etapas: activación del córtex premotor mientras la acción es preparada; activación del córtex prefrontal mientras la acción es iniciada; y activación del cerebelo para secuencias de movimiento con orden específico. De esa manera, el autor concluye que “las representaciones neuronales para la acción involucran todos los niveles de la jerarquía motora, hasta el córtex motor primario” (Ob.cit.: 294).

La investigación sobre práctica mental

Las investigaciones sobre los procesos de la práctica mental se remontan a 1892, cuando se especulaba sobre la posibilidad de que exista actividad muscular durante la mentalización de los movimientos. Las primeras investigaciones en ese sentido fueron las de Joseph Jastrow (1892). Sin embargo, esas ideas solamente fueron mejor probadas gracias a los avances tecnológicos de años posteriores, en la década de 1930, en investigaciones guiadas por Edmund Jacobson (1930a, 1930b, 1930c, 1931a, 1931b, 1931c), quien utilizó técnicas de electromiografía para medir la actividad muscular durante la imaginación de acciones físicas. Antes de eso, en los años 20, Wolfgang Köhler había demostrado que, en ocasiones, los animales podían encontrar soluciones a problemas específicos sin recurrir a procedimientos físicos de intento y error (Ross 1985: 222). Desde entonces las investigaciones sobre práctica mental han ampliado su enfoque, resultando en un creciente interés de diversas áreas del conocimiento en los beneficios que esta presenta. En la psicología y las ciencias del deporte, por ejemplo, la práctica mental se estudia desde hace por lo menos setenta años (Coffman 1990: 187).

Tradicionalmente, las investigaciones sobre práctica mental han delineado sus objetivos para dos posibilidades: la adquisición de habilidades y la mejora en el desempeño de habilidades previamente adquiridas. El diseño más utilizado es aquel en el cual los participantes realizan ensayos mentales de una tarea definida, generalmente siguiendo una secuencia con actividades de relajación previa a las tareas mentales. En la mayoría de los estudios, son utilizados grupos de categorías y grupo control, para realizar comparaciones de desempeño.

Los resultados de las investigaciones no muestran consenso en relación a los efectos de la práctica mental en las tareas de aprendizaje o desarrollo de habilidades, independiente del área. De esta forma, tenemos investigaciones que muestran resultados positivos para la aplicación de la práctica mental y otras que muestran lo contrario. En 1994, Driskel y colaboradores, por medio de un meta análisis, mostraron una síntesis de los resultados obtenidos en un gran cuerpo documental investigativo. Según sus hallazgos: la práctica mental es menos efectiva que la práctica física aislada, sin embargo, cuando se utilizan de manera conjunta, la efectividad de las dos prácticas supera a la de la práctica física; la práctica mental siempre es más efectiva que no efectuar ningún tipo de práctica. Otros resultados encontrados dependen de los

tipos de tarea, cantidad de práctica y otras variables características de cada universo analizado.

Existen tres explicaciones que fundamentan la utilización de imaginación en la práctica con objetivos de mejorar el desempeño de habilidades. La primera utiliza medidas de la actividad eléctrica en el sistema nervioso durante la imaginación de acciones físicas; la segunda utiliza mediciones de actividad cerebral y busca relacionar estas a la formación de imágenes mentales durante la práctica imaginada de habilidades; la última, compara la duración de los movimientos reales con indicadores de duración de las mismas actividades realizadas de manera mental (Decety et al. 1993; Decety y Michel 1989).



Algunos problemas en la investigación sobre práctica mental son observados por Weinberg (1981: 202), entre ellos: las características naturales de la práctica mental, esencialmente invisible y oculta, ocasionan dificultades para saber cuándo los sujetos realmente están mentalizando las actividades solicitadas; cuando se utiliza un grupo control, no existe forma de verificar que ellos no estén realmente practicando mentalmente; los estudios que involucran a la práctica mental pueden tener influencia del Efecto Hawthorne, que es cuando los grupos tienen el desempeño modificado porque recibieron atención especial; efectos psicológicos, no relacionados con la práctica mental, pueden influir en el mejor desempeño de las actividades; la eficiencia de la práctica mental se puede ver afectada por diferencias individuales, tales como niveles de habilidad, capacidad de generación de imágenes mentales o experiencia anterior con las tareas.



La investigación sobre práctica mental en música

Existen relatos acerca de la utilización de práctica mental en la preparación de músicos desde hace bastante tiempo. La pianista Katherine Goodson (1872-1958), por ejemplo, contaba como Theodor Leschetizky (1830-1915) exigía a sus estudiantes que enumeren todos los compases de las piezas que estudiaban. Cuando el profesor dijera los números, los estudiantes deberían ser capaces de, no solamente tocar el trecho demandado, sino también escribir de memoria las notas en la partitura (Yu 1984: 12).

Quizás uno de los casos antiguos más conocidos de la utilización de práctica mental en la enseñanza y aprendizaje de música sean las contribuciones del

profesor de piano Karl Leimer (1858-1944) y su alumno Walter Giesecking (1895-1956). Ambos publicaron algunos libros de técnica del piano en los cuales introdujeron ideas sobre el estudio mental. Leimer creía que por medio de la práctica mental, las obras musicales podrían ser aprendidas en un tiempo sorprendentemente más corto que lo considerado normal (Bernardi et al. 2013: 275).

A continuación, presentamos un análisis de las investigaciones sobre la práctica mental en música, considerando tanto aspectos generales como específicos, sobre la base del cuerpo documental consultado para esta investigación.

Aspectos demográficos de la investigación sobre práctica mental en música

Los efectos de la práctica mental en la *performance* musical han sido asunto de interés de investigadores, a partir de investigaciones de Grace Rubin-Rabson –considerada pionera en el asunto, en el área de la música– y de Carl Seashore, que fueron seguidos por otros investigadores durante la primera mitad del siglo XX (Wöllner y Williamon 2007: 39). Desde entonces hasta la actualidad, es posible observar un aumento en la cantidad de estudios sobre práctica mental en el área de la música, como se puede observar en el Gráfico 1. Las investigaciones que integran el cuerpo documental de esta revisión, fueron publicadas a lo largo del periodo temporal que ocurre entre 1941 y 2017. Desde el primer artículo publicado hasta el último, es notoria una curva ascendente en el aumento de publicaciones. Existe un espacio de tiempo de tres décadas, entre 1940 y 1970, en las cuales no hay publicaciones sobre el asunto.

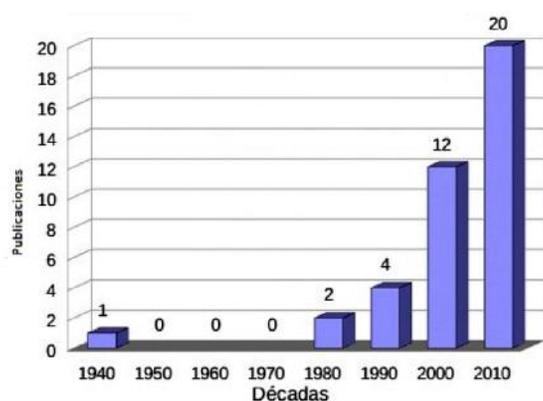


Gráfico 1. Distribución temporal de los estudios.
Fuente: Datos recogidos por el autor.

Es importante mencionar aquí, que el material consultado sufre de algunas limitaciones: acceso a bases, acceso a

revistas, acceso a material publicado. A pesar del alcance del Portal de Periódicos CAPES –considerado uno de los mayores portales de artículos científicos del mundo– el acceso a todos los materiales encontrados no fué posible. Por este motivo, las informaciones sobre la distribución temporal que presentamos aquí no pueden ser consideradas definitivas. Sin embargo, son bastante útiles para el análisis que proponemos.

De los 39 estudios incluidos en el cuerpo documental de este trabajo, 26 fueron publicados en periódicos que tienen sede en los Estados Unidos, 6 en el Reino Unido, 2 en Suiza y una publicación en cada uno de los siguientes países: Alemania, Bélgica, Brasil, Canadá y España. Esto no significa, necesariamente, que existan más investigaciones sobre práctica mental en música en estos países, sino que estos datos se refieren a publicaciones en revistas que tienen sede en los mismos. La circulación geográfica en la publicación de material científico es algo bastante común en el medio, por diversos motivos que no cabe analizar en este trabajo. Sin embargo, es posible percibir que existe una marcada centralización de publicaciones científicas sobre la temática en países europeos y en los Estados Unidos (Tabla 1).

Tabla 1. Lugares de publicación

País de publicación	Cantidad
Alemania	1
Bélgica	1
Brasil	1
Canadá	1
España	1
Estados Unidos	26
Reino Unido	6
Suiza	2
Total	39

Fuente: Datos recogidos por el autor.

La búsqueda de materiales bibliográficos fué realizada en tres idiomas (español, portugués e inglés). Por ese motivo, en el material recolectado no es posible verificar la existencia de publicaciones en otras lenguas. No obstante, podemos percibir la predominancia de publicaciones en inglés, a pesar de la existencia de estudios con sede en países no angloparlantes (Tabla 2).

Tabla 2. Lugares de publicación

Idioma	Cantidad
Español	1
Inglés	37
Portugués	1
Total	39

Fuente: Datos recogidos por el autor.

Las instituciones sede de las investigaciones presentan un panorama menos centralista. Es posible observar una diversidad de universidades, donde se verifica que las que más trabajos tienen, no sobrepasan las dos investigaciones (Tabla 3). Geográficamente, solamente dos de las sedes se encuentran fuera de Europa o de los Estados Unidos: la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, del Brasil; y la University of Western Sidney, de Australia.

Cuando se trata de la distribución temática de los estudios (Gráfico 2), un análisis cuantitativo posibilita verificar que 19 de las investigaciones incluidas abordan la práctica mental en los procesos de enseñanza, aprendizaje o la construcción de performance musical (Grupo A), representando el 48,72% del total; 11 estudios tratan sobre asuntos relacionados a aspectos de la imagética o de la imaginación musical (Grupo B), siendo 28,21% del total; sobre los procesos relacionados a la memoria en música o memoria musical (Grupo C) tenemos 5 estudios, o 12,82%; 2 estudios (5,13%) tratan sobre la práctica mental y la percepción musical (Grupo D); y otros 2

Tabla 3. Lugares de publicación

Institución	Menciones
Conservatório Profissional de Música de Valencia	1
Cornell University	1
Indiana University	1
Northern Arizona University	1
Northwestern University	1
Ohio State University	2
Royal College of Music	1
Universidade Federal do Rio Grande do Sul	1
University of Edinburgh	1
University of Kansas	1
University of Western Ontario	1
University of Western Sidney	2
Western Washington University	2
No consta / No se aplica	23

Fuente: Datos recogidos por el autor.

sobre rehabilitación, involucrando música y práctica mental (Grupo E), representando los 5,13% restantes del total.

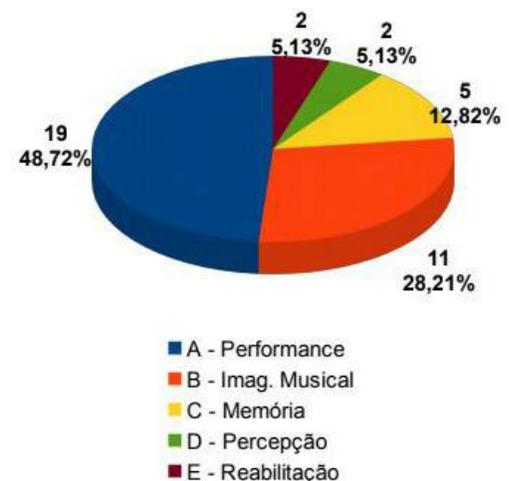


Gráfico 2 - Distribución temática de los estudios. Fuente: Datos recogidos por el autor.

Una de las variables de caracterización de los materiales incluidos, es el tipo de investigación utilizado en los estudios; fue realizada una categorización en función del modelo metodológico adoptado. Los datos permiten observar que existe una marcada predominancia de estudios con delineamiento experimental (25), seguido de trabajos de revisión de literatura (5), tres investigaciones de tipo *survey*, dos estudios con abordaje cualitativo, dos ensayos sobre la temática y, un relato de experiencia (Gráfico 3).

Aspectos específicos de las investigaciones por temáticas

Los aspectos específicos para el análisis del cuerpo documental serán presentados aquí, organizados en grupos temáticos. Los resultados de la recolección de datos son incluidos en forma de resúmenes de cada investigación, con las siguientes informaciones: objetivos del estudio, metodologías y resultados. En las metodologías, son abordados aspectos más específicos, como: delineamientos de la

investigación, participantes, instrumentos de recolección de datos y métodos de mensuración y análisis.

Estudios cuyo foco es la enseñanza y aprendizaje, o construcción de la performance musical

Como se ha visto anteriormente (Gráfico 2), este grupo aglomera la mayor parte de las investigaciones encontradas sobre práctica mental en música. Dentro de los 19 estudios agrupados en este ítem, existe una diversidad de sub categorías temáticas. Los estudios aquí son presentados, agrupados, por asuntos y en orden cronológico.

Mejora de la performance musical

Yu (1984) presenta un relato de experiencia sobre el uso de técnicas de práctica mental, con sus estudiantes de piano. El artículo, publicado en la revista *American Music Teacher*, habla sobre la aplicación de una metodología desarrollada por Yu, que tiene como base lo que ella llama: “estudio

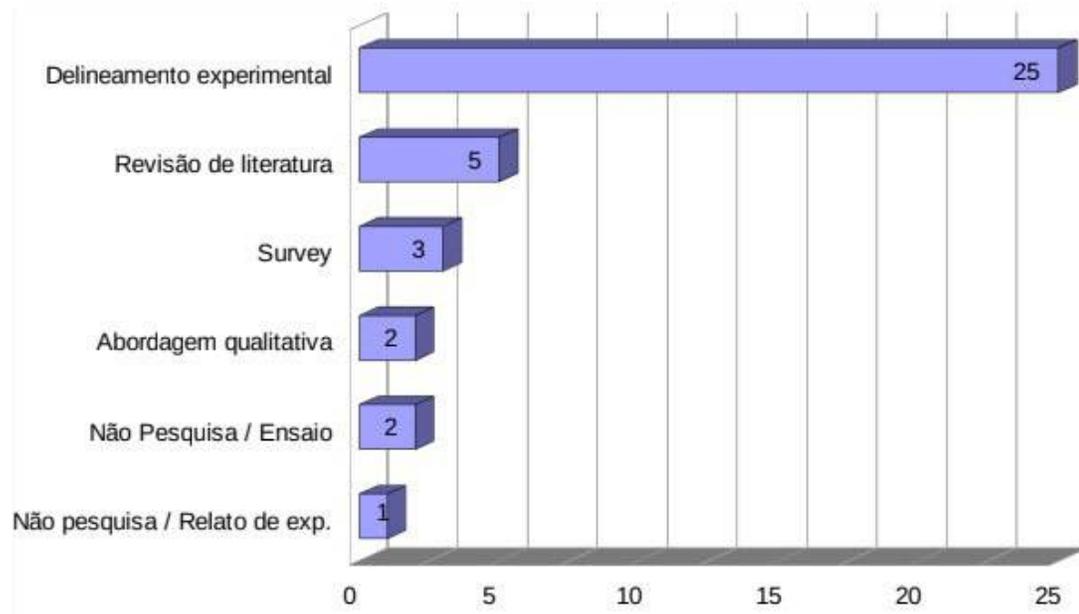


Gráfico 3. Tipos de investigación usados en los estudios consultados. Fuente: Datos recogidos por el autor.

mental” y el análisis musical. Según su método, los estudiantes deberían aplicar el estudio mental y el análisis musical antes de iniciar la preparación de las obras en el instrumento. Según relata el autor, los beneficios fueron visibles en poco tiempo y, entre ellos, destaca la reducción de tiempo en la preparación del repertorio. El trabajo de Yu se limita a contar los resultados que obtuvo con sus alumnos, durante muchos años de enseñanza de piano, y no se consolida como un estudio sistematizado y documentado científicamente. Sin embargo, es de este tipo de relatos que se visibiliza la necesidad de investigaciones científicas y objetivas, o sea, se convierten en indicadores del grado de inserción que tienen las investigaciones científicas en la pedagogía instrumental.

La investigación de Ross (1985) es identificada como la primera en estudiar aspectos de la práctica mental en los moldes de las investigaciones experimentales en el área de los deportes (Coffman 1990: 189). El objetivo de este estudio fue investigar la eficacia de la práctica mental en la mejora de la performance en el trombón. Para esto, realizó una comparación de cinco formas diferentes de práctica: solamente práctica física, solamente práctica mental, práctica mental con movimientos simulados de deslizamiento de la vara, práctica mental y práctica física combinadas y un grupo control, sin práctica alguna. Ross utilizó 30 estudiantes de trombón, mujeres y hombres, con edades comprendidas entre los 18 y 29 años (media 22 años). El criterio de inclusión de los sujetos en el estudio fue que su instrumento principal fuese el trombón de vara. El delineamiento del experimento fue de tipo multigrupo. El estudio comparó mejoras del pre y post test, en los cinco grupos experimentales atribuidos de forma aleatoria. La mensuración fue hecha por medio de conteo de errores por compás,

considerando afinación, ritmo y articulación, evaluados por un jurado especialista externo. La práctica combinada resultó en una mejora considerable de la *performance* en relación a los otros tipos de práctica, Esta investigación fue una de las primeras en sugerir la complementación de prácticas, como modelo efectivo de práctica instrumental, en contraposición a la práctica física aislada, a pesar de que los resultados en comparación a esta última son similares.

Coffman (1990), investigó los efectos de la práctica mental en comparación a la práctica física en la interpretación de piano. Su foco fue analizar cambios en aspectos de interpretación, tales como: velocidad, ritmo y precisión de notas. El delineamiento del experimento es similar al utilizado por Ross (1985), con diferencia en el número de condiciones de práctica, que en este caso son ocho (Coffman 1990: 189). Para esto contó con 80 estudiantes universitarios de música, 40 mujeres y 40 hombres, con media de edad de 23 años. El criterio de inclusión fue que su instrumento principal no fuese el piano, pero que hubieran culminado al menos dos años de estudio grupal de piano. Este estudio también utilizó pre y post *test* para medir efectos de las prácticas. Las tareas propuestas para los sujetos, implican llenado de cuestionarios, lectura a primera vista y tocar. Los procedimientos fueron grabados en video y analizados por un jurado externo, tomando en cuenta las siguientes variables: duración de la interpretación, errores de notas y errores de ritmos. Todas las condiciones de práctica produjeron mejoras significativas en la velocidad, en comparación con el grupo control (sin práctica). La práctica mental aislada fue menos efectiva que la práctica física, sin embargo, la alternancia de prácticas se mostró más efectiva que la práctica física. Esos resultados refuerzan lo descubierto por Ross, que la utilización



combinada de práctica mental y física puede funcionar mejor que la práctica física aislada.

Theiler y Lippman (1995), investigaron los efectos de diferentes formas de práctica mental y *modeling* en la interpretación de guitarra y canto. El delineamiento experimental tuvo base en las mensuraciones repetidas, similar a lo utilizado en la investigación de Rubin-Rabson (1941) y con agrupamientos parecidos a los de Ross (1985) y Coffman (1990), incluyendo la utilización de cuatro condiciones de práctica: práctica física sola, práctica física y mental alternadas, práctica mental con modelo de referencia, y actividad motivacional más práctica física. Los sujetos (N=14) eran estudiantes de música (7 guitarristas y 7 cantantes), con edades entre los 19 y 29 años y niveles académicos que variaron del primer año de

universidad hasta el quinto. Los años de experiencia con el instrumento estaban entre 1.5 a 4 años para los cantantes y de 2 a 9 para los guitarristas. La medición de los datos utilizó los siguientes parámetros, evaluados por un jurado especialista: precisión de notas, precisión rítmica, articulación y fraseo, dinámicas y expresividad, *tempo* y cualidad tonal. Los resultados mostraron que la práctica mental, aliada al modelo externo, tuvo mejores desempeños en un buen número de parámetros para los cantantes y en la calidad tonal y codificación de la memoria en los guitarristas, si se compara a la práctica física. La práctica mental aislada también tuvo mejor desempeño en la precisión de notas que el grupo control.

En 2004, la pianista Lesley Sisterhen escribió un artículo para la revista *American Music Teacher* sobre las estrategias para



mejorar habilidades necesarias en la interpretación musical. El artículo tiene forma de ensayo y en sus líneas se crea un diálogo entre la experiencia personal de la pianista, como músico y profesor, con la literatura científica y publicaciones de diversas áreas sobre performance musical. Las estrategias que Sisterhen discute en el artículo son: imágenes mentales, relajamiento, *scripts* o guiones de práctica mental. La base teórica de la autora es, principalmente, del área de los deportes. En el artículo ella intenta encontrar puntos en común con la música, que permitan la adaptación de técnicas. Es uno de los pocos trabajos, entre los que se consultaron, que menciona teorías para explicar cómo funciona la práctica mental. Las teorías explicadas son: teoría psiconeuromuscular y la teoría del aprendizaje simbólico.

Sisterhen llega a la conclusión de que la práctica mental debería ser tomada en cuenta en la enseñanza de música, ya que es una opción para evitar problemas de salud que se relacionan con la práctica, como también aspectos psicológicos, ansiedad, y para trabajar el foco y la comprensión musical.

Miksza (2005) investigó la efectividad de la práctica mental en la mejora de ejecución del trombón por parte de estudiantes y la relación entre el *locus of control*⁴, audición y realizaciones de la performance (*performance achievement*). La investigación sigue un delineamiento experimental con cuatro formas de tratamiento, entre ellos un grupo control (práctica física). Las realizaciones de performance constituyen la variable dependiente. Para mensurar los cambios en la performance de los sujetos es utilizado pre y post test. Participaron del estudio 20 estudiantes de trombón de colegial, que tenían por lo menos tres años de experiencia tocando el instrumento. Las tareas realizadas fueron prácticas con tiempos controlados y descansos. La recolección de datos tuvo una duración de cuatro semanas. El estímulo constó de tres fragmentos musicales compuestos por el investigador, las grabaciones en audio fueron evaluadas por un jurado especialista. Los parámetros de medición de los datos fueron errores de notas, tomando en cuenta los aspectos rítmicos, articulación y dinámicas. Se utilizaron escalas de evaluación de la performance, como la *Objective Performance Scale* (OPS), adaptada de la escala de *performance* de Watkins-Farnum (1954) y la *Performance Rating Scale Supplement*, desarrollada por Zdzinski (1993). Para la medición del *locus* de control se utilizó la *Nowicki-Duke*

⁴Sin traducción al español encontrada en la literatura. Se utiliza la definición de Rotter (1966: 1 *apud* Miksza, 2005: 77): la percepción de la relación causal entre el propio comportamiento y la recompensa [traducción nuestra].

Internal-External Locus of Control Scale for College and Non-College Adults (ANSIE) y para la mensuración de la audición la *Advanced Measures of Music Audiation (AMMA)* de Gordon (1989). La investigación tuvo como resultados que la combinación de práctica mental y práctica física puede ser tan efectiva como la práctica aislada, confirmando resultados reportados en investigaciones anteriores, como las de Coffman (1990) y Ross (1985).

Con el título de *La imaginación auditiva y motora modulan el aprendizaje en la interpretación musical*, Brown y Palmer (2013) publicaron en la revista *Frontiers in Human Neuroscience* el experimento que llevaron a cabo, con el objetivo de investigar cómo las habilidades imagéticas pueden influir en la codificación y recuperación de secuencias musicales nuevas. El enfoque fue cuantitativo, siguiendo un diseño del tipo *within-subjects*. En el primer experimento, los pianistas aprendieron melodías mediante la audición, sin tocar (aprendizaje auditivo) o tocando sin sonido (aprendizaje motor). Después de la etapa de aprendizaje, los pianistas tocaron las melodías de memoria con retroalimentación auditiva (experimento 2, *recall*). Durante las dos etapas, los pianistas experimentaron interferencias auditivas, interferencias motoras o ninguna interferencia, en las siguientes combinaciones: 1) aprendizaje auditivo, sin interferencia 2) aprendizaje auditivo, con interferencia auditiva 3) aprendizaje auditivo, con interferencia motora 4) aprendizaje motor, sin interferencia 5) aprendizaje motor, con interferencia auditiva y 6) aprendizaje motor, con interferencia motora. Los participantes fueron pianistas profesionales (N=24 en el experimento 1 y N=24 en el experimento 2), de ambos sexos, con una edad promedio de 21 en el experimento 1 y 22 en el experimento 2. Antes de iniciar los experimentos, se realizó una prueba de

lectura a primera vista. Para recopilar los datos, se utilizó un cuestionario para evaluar los conocimientos musicales y pruebas para evaluar las habilidades imagéticas auditivas y motoras. Se realizaron grabaciones MIDI de respuesta de las teclas del instrumento. La medición se realizó mediante la precisión tonal (porcentaje de notas correctas) y la regularidad temporal (variabilidad de intervalos *Interonset* de semifusas) se midió en la tarea de *recall*. Pruebas independientes evaluaron las habilidades de imágenes auditivas y motoras. La precisión de las notas de los pianistas fue mejor después del aprendizaje auditivo que en el aprendizaje motor y menor en las condiciones de interferencia motora (experimentos 1 y 2). Las habilidades auditivas y de imágenes motoras mejoraron la precisión en general. La capacidad de imaginación auditiva moduló la precisión de la codificación de notas (Experimento 1). Una mayor habilidad imaginativa auditiva se correlacionó con más notas precisas después del aprendizaje auditivo con interferencia auditiva o motora, y también en el aprendizaje motor con o sin interferencia motora.

Desarrollo/aprendizaje de habilidades motoras

La investigación de Bernardi et al. (2013a) tuvo como objetivo investigar si la práctica mental es capaz de influenciar el *timing* del movimiento, cuando se utiliza en el aprendizaje de una nueva secuencia motora compleja. En el experimento participaron 16 pianistas profesionales, con al menos nueve años de instrucción formal, con una edad promedio de 30 años de ambos sexos y que pasaron por un programa de entrenamiento previo adaptado para la investigación sobre la utilización de la práctica mental en la práctica. Las tareas involucraron lectura a primera vista, llenado de cuestionarios,



práctica en diferentes condiciones y rendimiento. Los participantes fueron asignados aleatoriamente a uno de los dos grupos: grupo de práctica mental o grupo de práctica física. El experimento se dividió en tres momentos, en los cuales se llevaban a cabo las *performances*: el primero fue de lectura a primera vista (rendimiento base, T₀), el segundo y el tercero de actuaciones de control (T₁ y T₂). Entre los momentos, los participantes completaron un cuestionario para describir las estrategias de práctica mental utilizadas (*Seven Minutes Questionnaire*). La recopilación de datos de las actuaciones utilizó técnicas de grabación

de datos MIDI, captura de movimiento (*motion capture*) y grabaciones en vídeo. El proceso de práctica en las dos condiciones también fue registrado. Antes de comenzar el experimento se aplicaron cuestionarios para evaluar la utilización de imágenes mentales de los participantes (*Questionnaire of Mental Imagery*, *Motor Imagery Questionnaire-Revised* MIQ-R, *USOIMM77 Questionnaire*). También se aplicaron pruebas para medir las habilidades imagéticas de los sujetos (*Auditory Imagery Test*). Los resultados mostraron que la práctica mental produjo mejoras en el desempeño, aunque en menor

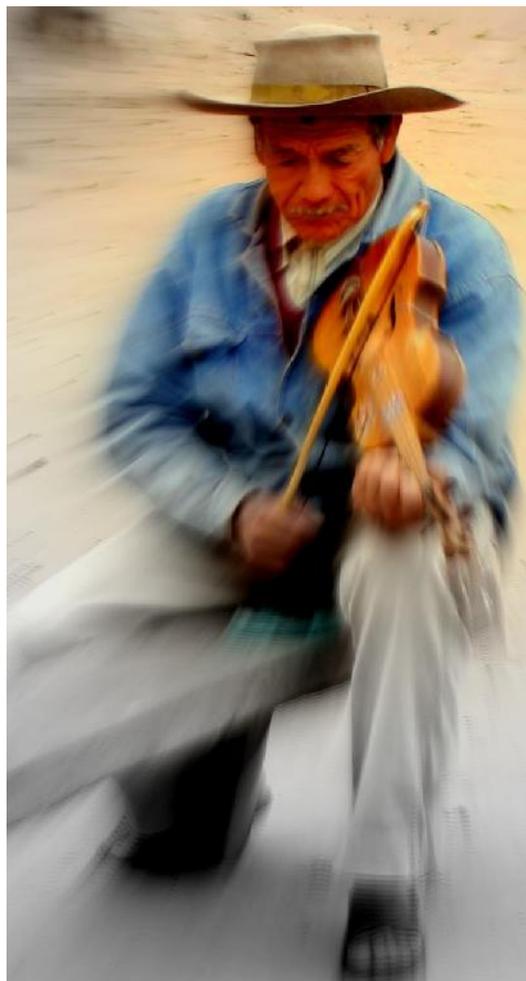
grado que la práctica física. La práctica mental y la práctica física indujeron cambios en la velocidad y el *timing* del movimiento, promoviendo el surgimiento de patrones de anticipación del movimiento.

Wright, Wakefield y Smith (2014) observaron que las investigaciones sobre imágenes mentales en música tienden a mostrar que son beneficiosas para mejorar el rendimiento, pero que hay pocas directrices en la literatura musical sobre cómo los músicos podrían utilizarlas en este sentido. Desde esta perspectiva, llevaron a cabo una revisión de literatura con el objetivo principal de compilar estudios sobre el uso de imágenes mentales como técnica para mejorar el rendimiento musical. Durante la descripción de los resultados, el trabajo muestra el modelo PETTLEP y finalmente analiza las posibilidades de aplicación de éste en investigaciones sobre imágenes mentales en música. El modelo PETTLEP fue desarrollado por Holmes y Collins (2001) como un conjunto de directrices prácticas a ser consideradas por los psicólogos deportivos en intervenciones imaginativas para mejorar el rendimiento. PETTLEP nació influenciado por estudios de neuroimagen que indicaron actividad neural similar durante procesos imaginativos y de ejecución real de movimientos físicos. Los autores explican los elementos del modelo PETTLEP, su relación y uso en distintas áreas, y destacan su relevancia para músicos que intentan utilizar imágenes mentales para mejorar su rendimiento musical.

Planificación de la performance

El experimento de Bishop, Bailes y Dean (2013a) tuvo como objetivo investigar en qué medida las imágenes mentales de la dinámica y la articulación musical pueden contribuir al planeamiento expresivo de la

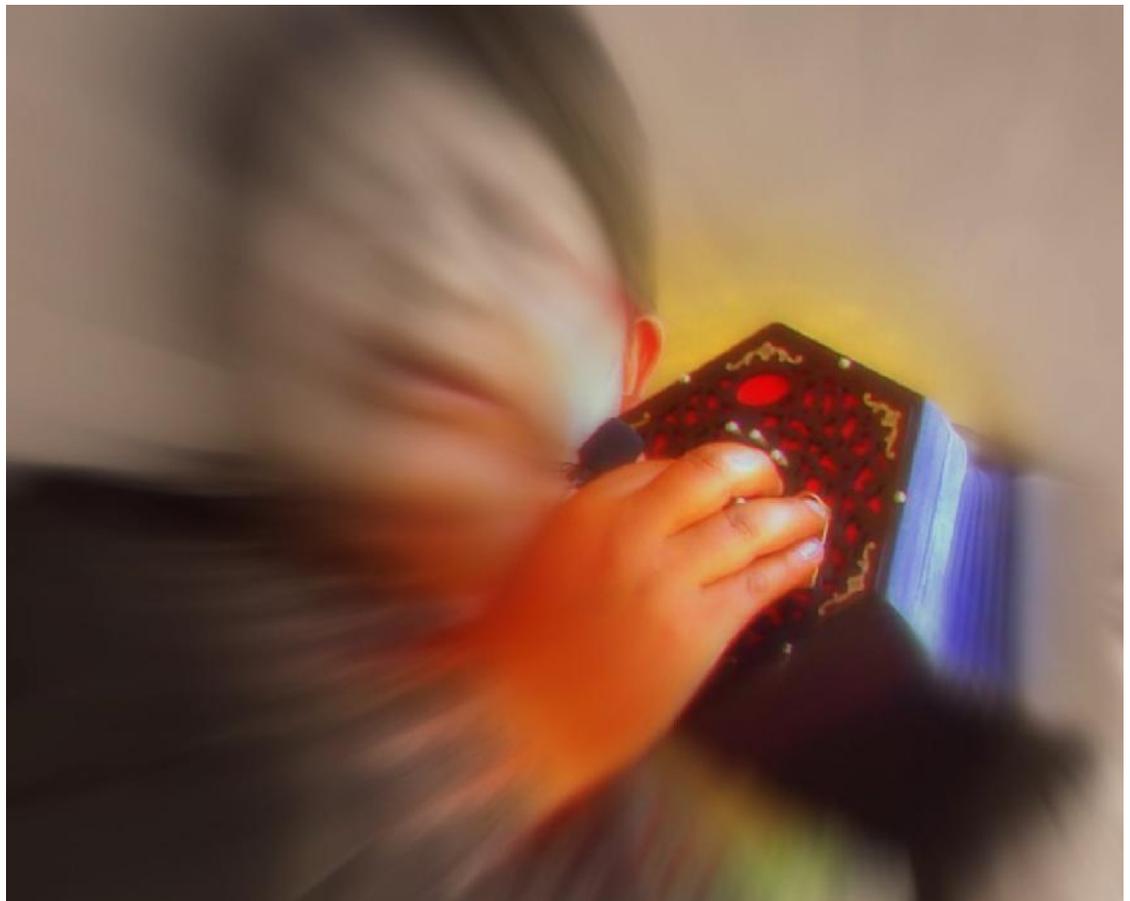
interpretación. Participaron 29 pianistas de varios niveles de experiencia y de ambos sexos. Los criterios de inclusión estuvieron relacionados con la formación musical. Se compararon tres condiciones de práctica: auditivo-motora, sólo motora e imaginada. Los participantes tuvieron que aprender la parte de la mano derecha de dos piezas de estilo romántico y las partituras no tenían ninguna notación de expresividad. Se recopiló datos a través de grabaciones de audio, datos MIDI del teclado, cuestionario OMSI (*Ollen Musical Sophistication Index*), prueba OSPAN (*Automated Operation Scan Task*) para medir la memoria de trabajo, y un cuestionario final para recoger opiniones sobre la experiencia en el experimento. La medición se realizó contando los errores de alturas y tiempo. Para medir el desvío del tiempo se utilizó el Intervalo *Interonset*



(IOI), y para medir las diferencias en la dinámica en las diferentes condiciones se empleó el Alineamiento Temporal Dinámico (*Dynamic Time Warping, DTW*). La evaluación de las articulaciones se llevó a cabo mediante categorizaciones. La expresividad fue similar en las condiciones auditivo-motoras y de desempeño solo motor. El desempeño en la tarea verbal sugirió que la imagen era más fuerte cuando la retroalimentación auditiva estaba ausente. El desempeño en la tarea verbal fue proporcional a la experiencia de los sujetos. Las habilidades auditivas son practicadas por muchos estudiantes de música. Imaginar conscientemente un sonido deseado aumenta el éxito de los objetivos, por lo que un mayor enfoque en el desarrollo y diversificación de habilidades de imágenes auditivas podría ser beneficioso.

Estrategias de práctica

Kostka (2002) llevó a cabo una encuesta para investigar las expectativas y actitudes hacia la práctica entre profesores de música y estudiantes universitarios de música. En este estudio, la práctica mental se presenta como un tema importante en la revisión de investigaciones sobre estrategias de enseñanza y aprendizaje de instrumentos. Aunque el objetivo de esta investigación no está directamente relacionado con la práctica mental, conocer las opiniones y creencias de profesores y alumnos sobre las actividades necesarias para una práctica efectiva muestra el paradigma pedagógico en el que nos encontramos. Kostka elaboró un cuestionario con diez preguntas destinadas a recopilar datos demográficos, actitudes relacionadas con habilidades



musicales, uso del tiempo de práctica, rutinas y estrategias de práctica, y actitudes sobre la práctica en general (Ob.cit.: 148). El cuestionario semiestructurado fue respondido por 127 profesores y 134 estudiantes de varios instrumentos musicales y de diversos centros de enseñanza musical. Para medir las respuestas, se utilizaron conteos totales, medias simples y porcentajes. Los resultados indican que las expectativas de los profesores son incongruentes con las respuestas de los estudiantes en cuanto a aspectos como el tiempo de estudio, sugerencias de rutinas, discusión de estrategias de estudio en clase y puntos de vista sobre la práctica en general.

La investigación de Holmes (2005) tuvo como objetivo investigar cómo preparan sus presentaciones los instrumentistas solistas experimentados. El estudio adoptó un enfoque cualitativo en dos etapas: revisión de literatura y entrevistas. Esta investigación aborda dos temas relacionados con la preparación de la presentación: por un lado, analiza estrategias de estudio y, por otro, procesos de aprendizaje y memorización. El diseño incluyó un estudio preliminar y un estudio principal. En ambas etapas participaron dos instrumentistas, un violonchelista y un guitarrista. Los criterios de inclusión fueron: ser instrumentistas solistas profesionales con niveles de experiencia comparables, capaces de demostrar un "alto grado" de metacognición y metapercepción, y tener buena articulación en la comunicación verbal. Estos parámetros fueron evaluados durante el estudio preliminar, y dado que ambos sujetos cumplían con las características, fueron mantenidos en el estudio principal. Se realizó una entrevista semiestructurada con cada uno de los participantes. El modelo de entrevista utilizado fue una "versión refinada" de una entrevista aplicada en una



investigación anterior por el mismo autor. Dos de las seis preguntas presentes en la estructura de la entrevista estaban relacionadas con la práctica mental: una sobre la relación de las imágenes mentales con los procesos de codificación y recuperación de información musical y otra sobre la naturaleza y función de la práctica mental. El análisis se realizó mediante un Análisis Fenomenológico Interpretativo (IPA, por sus siglas en inglés). Los resultados revelaron que la mayoría de las estrategias de práctica eran comunes a ambos participantes, aunque hubo algunas variaciones derivadas de la naturaleza de los instrumentos, y que estas estrategias siempre se generaban en función de objetivos interpretativos.

McHugh-Grifa (2011) llevó a cabo una investigación con un diseño experimental con el objetivo de comparar la eficacia

relativa de tres estrategias de práctica mental: 1) Práctica mental en silencio e inmóvil 2) Canto/vocalización y 3) tocar un "violonchelo de aire". Una cuarta condición sirvió como control, la práctica física "tradicional". El diseño del experimento fue de *within-subjects*, en el que todos los participantes pasaron por todas las condiciones de práctica. El estudio incluyó entrenamiento previo de las técnicas empleadas, pre y post-test y un cuestionario al final del experimento. Doce estudiantes de violonchelo participaron en la investigación. Las tareas fueron grabadas en audio y evaluadas por un jurado especializado mediante un instrumento de medición de las interpretaciones que incluía parámetros como precisión tonal, precisión rítmica y elementos expresivos de la interpretación. El cuestionario final se utilizó para recopilar datos sobre los intereses personales de los estudiantes, experiencias pasadas e instrucción previa sobre el uso de técnicas de práctica mental. Los resultados de esta investigación sugieren que la práctica mental en silencio e inmóvil puede ser casi tan efectiva como la práctica física.

Davidson-Kelly et al. (2015) llevó a cabo un estudio de observación participante de una clase de cinco días para 11 pianistas especialistas, impartida por la pianista y profesora de la técnica *Alexander*, Nelly Ben-Or. Se examinaron técnicas de imágenes musicales multimodales deliberadas en un entorno de uso real. El estudio tuvo como objetivo describir la pedagogía de Ben-Or, así como investigar cómo los pianistas experimentaron e implementaron sus técnicas. Además, se exploraron posibilidades de mecanismos mediante los cuales la enseñanza de música podría funcionar, sobre la base de estos principios. La recolección de datos incorporó observación, documentación en vídeo, entrevistas, notas, cuestionarios y

correspondencia por correo electrónico, y se utilizó el análisis temático. La pedagogía de Ben-Or se centra en la creación de imágenes claras de la pieza a ser ejecutada, a través de técnicas de imágenes multimodales y estrategias de segmentación. Estos recursos también pueden ser utilizados para la memorización o para mejorar la interpretación. La práctica con imágenes puede proporcionar un medio para gestionar tareas complejas en etapas distintas y llevar a un mayor sentido de integración entre la intención y la acción. Las estrategias de imágenes deliberadas se asociaron con resultados positivos, pero también se experimentaron frecuentemente como desafiantes.

Baughman (2017) llevó a cabo una encuesta para investigar cómo los instructores de canto de nivel colegial abordan la enseñanza de estrategias de práctica con sus alumnos. Participaron 46 instructores de instituciones acreditadas en tres estados del centro-oeste de Estados Unidos. En el cuestionario, las preguntas tenían como objetivo recopilar datos sobre a) los tipos de estrategias de práctica discutidas en clase b) los métodos utilizados para la evaluación y c) el valor que los instructores otorgaban a cada estrategia. Se utilizaron estadísticas descriptivas, frecuencias, porcentajes, medias y desviaciones estándar para resumir los datos recopilados de las preguntas de respuesta cerrada. El estudio de la partitura fue valorado y utilizado como estrategia de práctica, la mayoría de las veces por los entrevistados. Otras estrategias, como la repetición para mejorar la precisión y el enfoque en las partes más difíciles de la música, también fueron muy bien evaluadas. Los resultados sugieren que, aunque los instructores parecían estar incorporando una variedad de estrategias de evaluación y enseñanza en sus clases, no se identificó ningún método de enseñanza consistente.



Organización de la práctica

El estudio de Cahn (2008) buscó investigar los efectos de proporciones variables de práctica física y mental así como la dificultad de las tareas en la realización de un patrón tonal. Sesenta estudiantes universitarios de jazz de diversos instrumentos, de ambos sexos, con una edad promedio de 24 años, practicaron dos progresiones de acordes, divididas en dos

niveles: una "fácil" y una "difícil". Las condiciones de práctica propuestas fueron: práctica física, práctica mental y prácticas combinadas. La innovación de Cahn en relación con investigaciones anteriores fue controlar la cantidad de práctica de cada modalidad en las combinaciones, resultando así en: condición de predominancia de la práctica física (2/3 de práctica física y 1/3 de práctica mental); y condición de predominancia de la práctica

mental (2/3 de práctica mental y 1/3 de práctica física). El enfoque en las condiciones de práctica mental fueron aspectos cinestésicos y auditivos de la interpretación. Esta investigación siguió el diseño experimental tradicional en este tipo de investigaciones, con pre y post-test y cuantificación de notas incorrectas (variable dependiente) en las interpretaciones, evaluadas por un jurado especializado. La definición de "nota incorrecta" se basó en desviaciones de notas relacionadas con las progresiones de acordes, el posicionamiento de octavas y desviaciones en los patrones rítmicos. Los resultados mostraron un mejor desempeño en las condiciones que involucran una mayor cantidad de práctica mental para las tareas "fáciles". En las tareas "difíciles", la práctica física obtuvo un mejor desempeño. Para el autor, estos resultados indican que la práctica mental puede ser particularmente beneficiosa en el aprendizaje de tareas más simples y, en consecuencia, su implementación podría ser más efectiva con estudiantes principiantes.

En 2011, Miksza publicó una revisión de literatura en el *Bulletin of the Council for Research in Music Education*. Este trabajo buscaba proporcionar un resumen y síntesis de la investigación existente relacionada con la práctica musical, así como una presentación preliminar de una teoría instructiva original sobre la práctica. El cuerpo documental para el análisis constó de 119 estudios; el autor consideró únicamente literatura publicada en inglés, proveniente de revistas revisadas por pares y libros. El artículo comienza mencionando el crecimiento de la investigación sobre práctica musical en los últimos 30 años, pero también señala una falta de revisiones de literatura sobre el tema. Los estudios se agrupan en cuestiones sobre la práctica hacia las cuales la investigación comenzó a dirigir sus esfuerzos. Los datos se presentan

en tablas que incluyen información sobre metodologías y resultados. Se resumen y discuten los hallazgos sobre lo que los músicos hacen cuando practican, cómo intervienen los investigadores en la práctica de los músicos, las diferencias individuales que interactúan con la práctica y el comportamiento autorregulador de la práctica. Cuando el autor analiza las intervenciones realizadas por los investigadores en la práctica individual, menciona que el enfoque de este tipo de investigaciones ha sido principalmente en el uso de modelos externos y en la práctica mental. Como conclusión, Miksza presenta que se espera que el material presentado ayude a los investigadores y profesores en sus proyectos de estudio e instrucción, ya que el cuerpo de literatura sobre la práctica continúa creciendo y diversificándose.

Retroalimentación sensorial

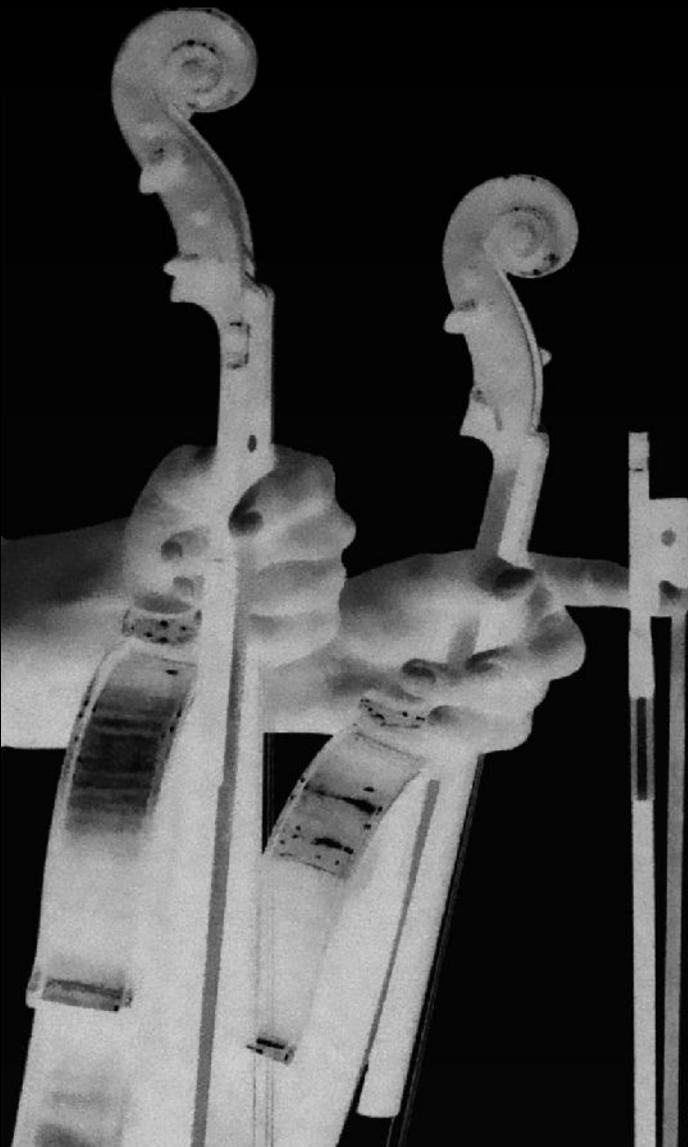
El objetivo de la investigación de Mantovani y dos Santos (2015) fue estudiar los efectos de la privación de estímulos (auditivos, visuales y cinestésicos) en la retroalimentación sensorial durante la preparación inicial de piezas para piano por parte de estudiantes de diferentes niveles académicos. El estudio, de enfoque cuantitativo y diseño experimental, trabajó con 12 estudiantes de piano con una media de edad de 23 años. El experimento fue de tipo jerárquico (*nested design*) con cuatro condiciones de práctica, una de ellas la práctica mental. Las tareas que los sujetos tenían que realizar fueron: práctica en diferentes condiciones de retroalimentación y rendimiento. Los instrumentos de recopilación de datos fueron: registro del rendimiento de la pieza en audio y entrevista semiestructurada. Los rendimientos fueron analizados en términos de enfoque de atención y retroalimentación perceptiva sobre los eventos. Los parámetros referentes al

enfoque de atención se derivaron del análisis de las entrevistas. El rendimiento fue medido con una escala de Likert por dos jueces expertos. Los resultados revelaron efectos de los niveles académicos en relación con el tiempo utilizado durante la práctica en las condiciones A, C y D. Esta variante también tuvo efectos en la comprensión musical de los sujetos y en la calidad de los registros de los rendimientos en las condiciones A y B. Las condiciones C y D dieron indicios de que las estrategias y el rendimiento parecen depender más de las competencias acumuladas de cada estudiante que del nivel académico. Las autoras concluyen que los datos muestran que las condiciones tuvieron enfoques de aprendizaje distintos, pero que se complementan en la práctica habitual.

Estudios cuyo foco es la memoria musical

Procesos de memorización

El trabajo de Rubin-Rabson (1941) fue una de las primeras investigaciones sobre práctica mental en el ámbito de la música. El objetivo de esta investigación fue probar diferentes distribuciones temporales de diferentes formas de estudio para memorizar una obra en el piano. Para ello, se utilizó un diseño experimental con la participación de nueve pianistas profesionales con una edad promedio de 23 años. Las tareas incluyeron tres tipos de actividades: análisis previo, intentos en el piano y ensayo mental. Estas actividades se distribuyeron de manera diferenciada en tres alternativas: A) cinco minutos de análisis previo, cinco intentos en el teclado, cuatro minutos de ensayo mental, más intentos en el teclado necesarios para una memorización perfecta de la música; B) cinco minutos de análisis previo, intentos en el teclado siguiendo el criterio de la alternativa A, más cinco minutos de ensayo mental; C) cinco minutos de análisis previo, intentos en el teclado similares a A y B, más cuatro minutos de intentos adicionales en el teclado. Dos semanas después, se aplicaron procedimientos similares (intentos de reaprendizaje), y después de siete meses se repitieron los procedimientos de reaprendizaje. Los puntajes de todos los intentos se compararon mediante análisis de varianza. La alternativa A, con una mayor cantidad de ensayo mental y que se encuentra en medio de las otras tareas, demostró ser confiablemente superior a las otras distribuciones de tiempo y también obtuvo mejores beneficios en las pruebas posteriores de retención.



Lím y Lippman (1991) procuraron investigar la efectividad de la práctica mental, como estrategia de estudio similar a la práctica física, en la memorización de música para piano. Participaron siete pianistas con al menos 11 años de instrucción formal y dos años de teoría musical. Se compararon tres condiciones de práctica: práctica mental, práctica mental con audición y práctica física. En las condiciones que involucran práctica mental, los participantes tenían que recrear aspectos visuales, auditivos y cinestésicos de la interpretación. Durante seis días, los siete participantes fueron evaluados dos veces (pre y post-test) en todas las condiciones de práctica. Los sujetos tocaron selecciones de piezas pequeñas y poco conocidas de memoria después de practicar durante 10 minutos tocando por la partitura, inspeccionando visualmente, o escuchando una grabación de la interpretación mientras examinaban la partitura. Las interpretaciones del post-test fueron evaluadas subjetivamente por dos especialistas independientes en dimensiones que reflejaban la musicalidad y la precisión de las interpretaciones. Los parámetros sugeridos fueron: precisión de notas, precisión rítmica, fraseo y dinámica.

Los resultados mostraron que la práctica física obtuvo un desempeño superior a las otras condiciones que involucran imaginación. Las puntuaciones para precisión de notas, fraseo y dinámica fueron mejores para las imágenes mentales mientras escuchaban la grabación, en comparación con la imaginación aislada. Los investigadores concluyeron que la práctica mental puede ser particularmente beneficiosa para mejorar el desempeño de los músicos, cuando se utiliza junto con un modelo auditivo correcto de la interpretación.

Highben y Palmer (2004) realizaron un experimento sobre los efectos de las imágenes auditivas y motoras en el desempeño de 16 pianistas adultos con una media de 10 años de experiencia en el instrumento. Para este estudio se propusieron cuatro condiciones de práctica: práctica física normal, práctica auditiva aislada (escuchando una grabación en audio e imaginando los movimientos con las sensaciones correspondientes), práctica motora aislada (imaginando los sonidos de las notas mientras tocan sin retroalimentación auditiva) y “práctica encubierta” (imaginando el sonido de las notas y la sensación de movimiento de los dedos). Los efectos de la PM fueron

probados mediante la
sustitución de la



respuesta auditiva o motora con instrucciones para imaginar la retroalimentación ausente. Después de que los sujetos practicaron a partir de una partitura, esta fue removida y los participantes tocaron la pieza de memoria en condiciones normales de retroalimentación sensorial. También se recolectaron dos medidas independientes de capacidad de imágenes mentales, motoras y auditivas. Estos datos fueron comparados con los efectos de la PM. Al final, los pianistas auto evaluaron aspectos como memorización, tocar de oído y habilidades de lectura a primera vista. La cantidad de errores durante la interpretación de memoria mostró efectos significativos de la retroalimentación motora y auditiva durante la práctica. Las comparaciones con las pruebas posteriores de habilidades auditivas indicaron que los pianistas con mejor desempeño en las pruebas fueron menos afectados en las pruebas de memoria sin retroalimentación auditiva durante la práctica. Los pianistas con mayor autoevaluación para tocar de oído obtuvieron mejores resultados en la prueba de habilidades auditivas y se desarrollaron mejor en la memorización con ausencia de retroalimentación auditiva. Estos resultados sugieren que una imagen auditiva precisa es importante en la interpretación de memoria exitosa.

Estrategias de memorización

Soler y Payri (2010) fue la única investigación sobre la práctica mental encontrada en publicaciones en lengua española. Esta investigación se llevó a cabo en el Conservatorio Profesional de Música de Valencia, en España. El objetivo fue investigar tipos de memoria y estrategias utilizadas en la memorización de obras desconocidas en tres condiciones: práctica física, práctica mental con audición y

práctica mental sin audición, utilizando un diseño similar al estudio de Highben y Palmer (2004). Se midieron habilidades previas antes del experimento a través de cuestionarios a los profesores de instrumento y teoría de los participantes, tomando en consideración aspectos musicales y de formación. Los participantes eran estudiantes de piano del Conservatorio que pasaron por un proceso selectivo de ingreso, con una media de edad de 13.7 años. Las tareas incluyeron tiempo de práctica, memorización, interpretación y entrevistas. La medición se realizó mediante la evaluación de un jurado externo (evaluación de la interpretación, evaluación de los procesos de memorización y evaluación de actitudes) y por autoevaluación (tipos de memoria, procesos internos de memorización). Los resultados mostraron que la calidad de la ejecución depende significativamente de la memorización con piano y, en menor medida, de la audición de la grabación. En la memorización sin piano, los alumnos obtuvieron peores resultados que con piano. Las estrategias de práctica mental más utilizadas fueron la utilización de movimientos de dedos en la tapa del piano. Las habilidades iniciales de los participantes influyeron en la valoración de las interpretaciones en la capacidad de lectura y en el nivel técnico en piano. Las diferentes estrategias de memorización no tuvieron una correlación significativa con la interpretación ni con las actitudes, contrario a lo que se esperaba.

Bernardi et al. (2013b) realizaron un estudio para probar un diseño "ecológicamente válido" en un experimento que pretendía evaluar la efectividad de la práctica mental en la memorización al piano. Se compararon dos condiciones de práctica: práctica mental y práctica física. Los autores habían observado que investigaciones anteriores sobre el tema utilizaban diseños muy de laboratorio. En música, esto es

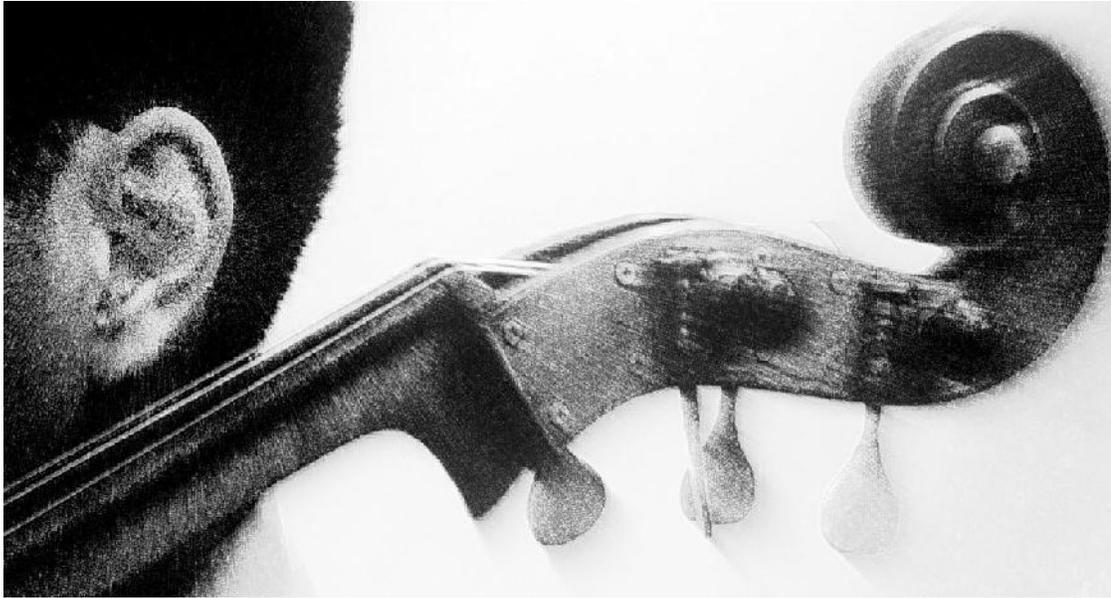
visible en aspectos como la elección de las estrategias de práctica adoptadas y en el tiempo de práctica impuesto. Para Bernardi y colaboradores, los músicos estaban siendo obligados a practicar en situaciones "no naturales" (2013: 276). En este sentido, los investigadores elaboraron un experimento que permitiera que los participantes eligieran sus propias estrategias de práctica mental durante el tiempo de estudio. Participaron en la investigación 60 estudiantes de piano de edades entre 18 y 36 años; el criterio de inclusión fue que fueran pianistas diestros. El estudio utilizó una variable independiente (condición de práctica) y una variable dependiente (estrategias elegidas, parámetros de interpretación y errores de notas). Las tareas de práctica, memorización e interpretación fueron registradas en video. Además, se utilizaron cuestionarios para registrar las estrategias de PM utilizadas y un test de imágenes mentales auditivas. La medición se realizó mediante la evaluación de un jurado especialista, siguiendo los parámetros: 1) notas correctas 2) articulación y fraseo 3) dinámicas y expresividad y 4) puntuación global. El análisis de errores de notas se realizó de forma "manual" por el primer autor. El análisis de correlaciones de los datos determinó que la utilización de práctica mental sola llevó a un aprendizaje exitoso de la música; la combinación de PM y PF produjo resultados que no difieren de aquellos con PF aislada, corroborando investigaciones anteriores como las de Coffman (1990), Ross (1985), Theiler y Lippman (1995). Las estrategias de imaginación de notas y análisis estructural se asociaron con mejoras en la interpretación post-práctica mental.

Estudios cuyo foco es la imaginación musical

Actividad cerebral durante la imaginación musical



Zatorre y Halpern (2005) publicaron una revisión de literatura para discutir descubrimientos sobre la relación de actividad en áreas corticales auditivas durante la imaginación musical. El artículo comienza analizando los avances recientes en el estudio de la imagería musical. El concepto de imagen mental es discutido, ya que históricamente ha sido asociado a procesos exclusivamente visuales. Los autores señalan la existencia y utilización de diversas modalidades sensoriales de las imágenes mentales, que interactúan de forma particular en la imaginación en música. El análisis pasa a los aspectos tecnológicos que permitieron tener acceso a datos que antes no eran accesibles. Las investigaciones convergen en un hallazgo principal: que la actividad neuronal en el córtex auditivo puede ocurrir en ausencia de sonido físico y que esta actividad es la mediadora de la experiencia de la imaginación musical. A partir de esto, otros aspectos de la investigación sobre la cerebral durante la imaginación musical son



discutidos: problemas metodológicos, el papel del córtex auditivo durante la imaginación, relación e interacción entre modalidades de imaginación. La revisión concluye mencionando la importancia de la imaginación musical para los músicos y apunta a la necesidad de comprender las bases neurales de esta, pues pueden ayudarnos a entender aspectos de la experiencia musical, así como proporcionar información útil para los educadores de música.

La investigación de Kleber et al. (2007), publicada en la revista *Neuroimage*, siguió el formato de otras investigaciones en el área de las neurociencias para mapear la actividad cerebral durante tareas de performance real e imaginada. El objetivo del experimento fue evaluar la activación de mapas cerebrales de 16 cantantes clásicos profesionales durante el canto “evidente” y el canto “imaginado”. Los participantes, de ambos sexos, tenían una edad promedio de 31.06 años, ninguno de ellos tenía historial de desórdenes neurológicos o psiquiátricos. Se utilizó una aria italiana y los mapas de activación fueron accesados por medio de técnicas de imagen por resonancia magnética funcional (fMRI). Las tareas

propuestas fueron: cantar seis frases de la obra *Caro mio ben* de Tommaso Giordani, ensayarla mentalmente y realizar una performance mental mientras se tomaban muestras por fMRI. Los datos fueron analizados estadísticamente mediante análisis de covarianza (ANOVA). Los resultados mostraron que el canto imaginado y el canto real involucran sistemas cerebrales parcialmente diferentes en cantantes profesionales. Existe mayor activación prefrontal y límbica y una red mayor de funciones asociativas de orden superior durante la actividad de imaginación. El experimento de Zatorre (2012) investigó las bases neurales de las imágenes mentales durante actividades de manipulación mental de información musical. Para realizar este objetivo, se elaboraron dos experimentos que involucran tareas de audición y manipulación mental de melodías. Los participantes fueron 12 oyentes entrenados musicalmente. En las intervenciones, los participantes tenían que escuchar un fragmento musical, así como variaciones del mismo, y realizar manipulaciones mentales como revertir, transponer o hacer conjunciones de la melodía. Los datos fueron recolectados mediante resonancia magnética (fMRI).



Los resultados muestran que hubo actividad neuronal en el surco intraparietal (IPS) durante las tareas de manipulación y transformación mental de melodías. Las mismas áreas del IPS son reclutadas durante las dos actividades, lo que sugiere que la vía dorsal del procesamiento auditivo está involucrada en la manipulación y transformación de la información auditiva, como también se ha demostrado para las tareas visuo-motoras y visuo-espaciales. Esto proporciona un sustrato para la creación de nuevas representaciones mentales que se basan en la manipulación de eventos sensoriales previamente experimentados.

Lotze (2013) realizó una revisión de literatura, publicada en la revista *Frontiers in Human Neuroscience*, sobre las imágenes mentales cinestésicas en la performance musical. Su objetivo fue compilar y sintetizar datos y descubrimientos encontrados en la literatura científica sobre aspectos conductuales y estudios de imagen cerebral de imaginación durante la performance musical. El enfoque es la modalidad sensorial de la imaginación cinestésica. El artículo comienza resumiendo la investigación básica sobre imágenes mentales cinestésicas y la equivalencia funcional entre la ejecución motora y la imaginación cinestésica. Se discuten especialmente las formas de recolección de datos y la dificultad de acceder a las informaciones cognitivas. Luego se presentan investigaciones sobre la utilización y los efectos del entrenamiento con imágenes mentales cinestésicas. Se discute el concepto de experticia en áreas que trabajan con performance como los deportes y la música y su relación con la creación y efectos de las imágenes mentales motoras. En la línea de otras revisiones similares del área de las neurociencias, el artículo también aborda las relaciones entre modalidades sensoriales durante la

imaginación del movimiento (interacción multisensorial). Finaliza la presentación de los estudios discutiendo la investigación que utiliza mapeo cerebral en tareas específicas de entrenamiento de la performance y de las actividades musicales. El artículo concluye discutiendo los desafíos en la investigación sobre imágenes mentales cinestésicas en músicos, mencionando las posibilidades que las nuevas tecnologías presentan para la recolección de datos y la medición de nuevas tareas.

Formación, medición y evaluación de imágenes mentales

Wöllner y Williamon (2007) realizaron un estudio con el objetivo de analizar la fuerza de las imágenes mentales de varios pianistas en condiciones de desempeño con diferentes retroalimentaciones sensoriales. La investigación tiene un enfoque cuantitativo y un diseño experimental, utilizando cuatro performances bajo cuatro condiciones de retroalimentación sensorial. Participaron ocho pianistas profesionales de ambos sexos, con edades entre 19 y 27 años, con experiencia en presentaciones públicas y altos estándares de desempeño. Los pianistas interpretaron de memoria una obra barroca o clásica de su repertorio. Las sesiones se llevaron a cabo en un laboratorio de performance del Royal College of Music, utilizando un teclado Yamaha Disklavier MPX1Z con “sistema de silencio”. Las cuatro condiciones de performance fueron: 1) performance normal (con todos los tipos de retroalimentación sensorial) 2) performance sin retroalimentación auditiva 3) performance sin retroalimentación auditiva ni visual y 4) tocando siguiendo el pulso de una performance “imaginada”, sin retroalimentación auditiva ni visual. Los datos fueron recolectados mediante grabaciones MIDI, que proporcionan información sobre: datos de la performance, datos de las teclas usadas e *Inter Onset*

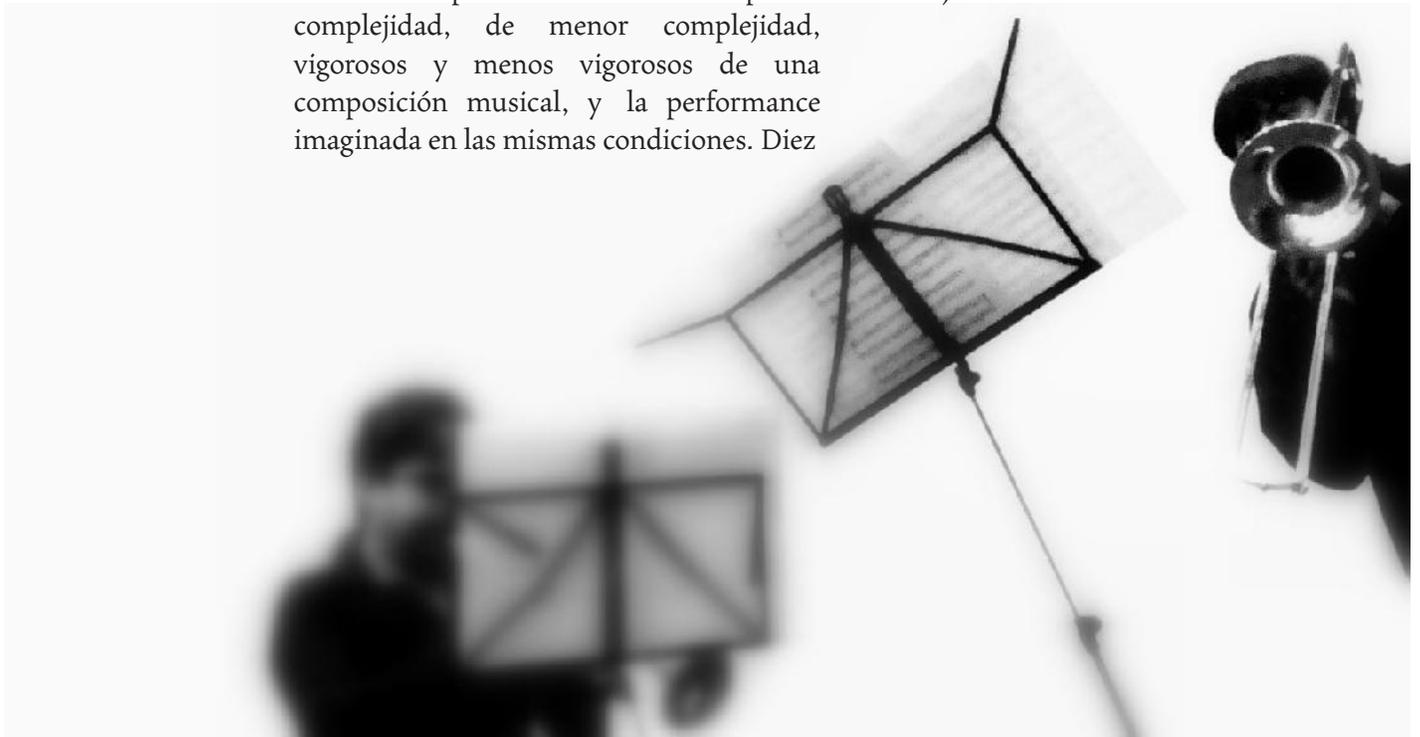
Intervals (IOI). Se utilizó el software POCO para el análisis de datos MIDI. La consistencia de las performances en los perfiles de tiempo e intensidad fue mayor para condiciones con retroalimentación cinestésica, incluso en ausencia de retroalimentación auditiva y visual. Estos resultados muestran la importancia de la retroalimentación cinestésica en la performance consistente en el piano, siendo necesario identificar factores individuales que explican las diferencias en las imágenes mentales entre los intérpretes.

Clark y Williamon (2012) investigaron formas de evaluar habilidades de imaginación musical. La investigación tuvo un diseño experimental e involucró etapas de medición previa de habilidades mentales, tareas de cronometraje mental y performance real, y también el llenado de cuestionarios. Participaron en el estudio 32 estudiantes de música de varios instrumentos, con una media de edad de 22.29 años y de ambos sexos. La investigación utilizó variables independientes y dependientes e instrumentos de medición. Inicialmente, los participantes llenaron un cuestionario para recopilar datos en relación con la familiaridad y utilización de habilidades de imaginación. Luego se evaluaron las habilidades de imaginación de los participantes mediante el cuestionario sobre imágenes mentales de Betts (QMI). Se utilizaron fragmentos de dos minutos de obras que estaban listos para una presentación pública de cada participante. Los sujetos realizaron performances mentales de los fragmentos mientras marcaban el pulso de la música con un objeto metálico en la mesa. En la medición se utilizaron puntuaciones de autoevaluación de las tareas de performance y mentales. La comparación entre los pulsos de las tareas de performance real y mental se

midió mediante la creación de perfiles temporales IBI (*Inter Beat Intervals*). Todos los participantes lograron una correlación significativa entre los perfiles de tiempo dentro de la condición en vivo, mientras que menos del 70% lo hicieron dentro de la condición mental y entre las dos condiciones. Surgieron correlaciones significativas entre las medidas de vivacidad de la imagen y los resultados de la condición en vivo. Como conclusión, los autores indican que el cronometraje mental puede ofrecer indicios de las habilidades de imaginación.

O'Shea y Moran (2016) desarrollaron una investigación experimental con el objetivo de investigar la relación entre los movimientos realizados y los movimientos imaginados de pianistas experimentados. El diseño tuvo dos estudios. En el primero, se investigaron los efectos de la complejidad del movimiento y la fuerza en el tiempo necesario para que nueve pianistas realizaran una performance real e imaginada de una composición musical. Los participantes pasaron por ocho condiciones: performance real con etapas de complejidad, de menor complejidad, vigorosas y menos vigorosas de una composición musical, y la performance imaginada en las mismas condiciones. Diez

pianistas expertos participaron en este estudio, siete hombres y tres mujeres, con una media de edad de 38.6 años. Se aplicó un cuestionario para evaluar las habilidades de imaginación antes del experimento (*Vividness of Movement Imagery Questionnaire-2*) y un cuestionario post-experimental para examinar los procedimientos de los participantes con la utilización de imágenes mentales. La segunda parte de la investigación (estudio 2) midió el tamaño de las pupilas de siete pianistas utilizando el equipo *Tobii eye-tracking glasses*, con el cual se buscaron cambios en el esfuerzo cognitivo durante la performance real e imaginada. Los procedimientos y participantes fueron similares a los del estudio 1, a excepción de los instrumentos de recolección. Los resultados revelaron que, aunque las duraciones de las performances imaginadas fueran mayores que las reales, las variaciones de duración de las etapas durante la ejecución se reflejaron en las variaciones durante el uso de imágenes mentales (estudio 1). Las medidas del tamaño de la pupila durante la performance real e imaginada fueron semejantes.



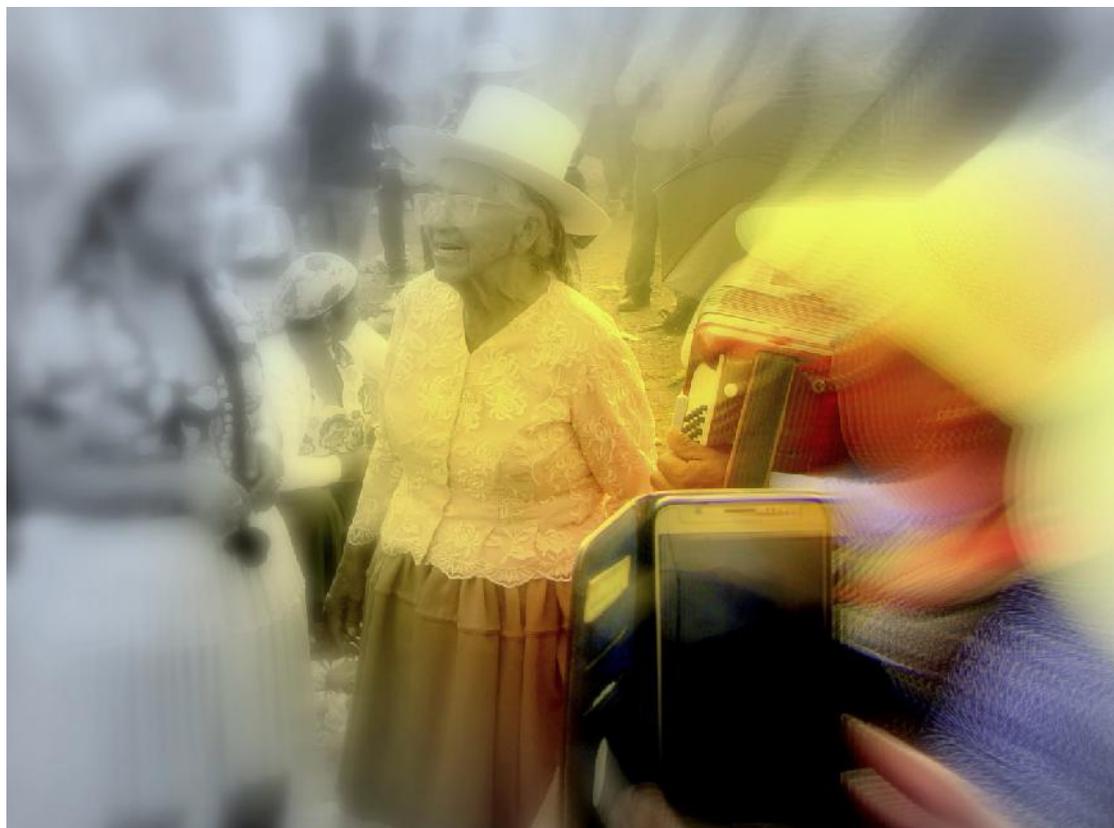


Utilización de imágenes mentales

Gregg, Clark y Hall (2008) realizaron una investigación tipo encuesta para investigar los usos que los músicos clásicos hacen de las imágenes mentales a partir de la definición de funciones de Paivio (1985). Músicos clásicos voluntarios completaron el cuestionario elaborado para la investigación. Participaron 159 músicos, entre estudiantes y no estudiantes de música, sin limitaciones en cuanto a género, instrumento o tipo de voz. El instrumento de recolección utilizado fue el cuestionario FIMQ (*Functions of Imagery in Music Questionnaire*), que fue elaborado para el estudio basado en un cuestionario del área de deportes, el *Sport Imagery Questionnaire* de Hall y colaboradores (1998). Este último cuestionario se utiliza comúnmente para evaluar el uso de imágenes mentales por atletas. Las 28 preguntas del SIQ se mantuvieron en el FIMQ, adaptadas al contexto musical y revisadas por

especialistas en música. Los resultados muestran que no existe relación de género en las diferencias en la utilización de imágenes mentales; existen diferencias en el uso de imágenes mentales entre instrumentistas y cantantes; estos últimos demostraron mayor utilización de imágenes de motivación específica; los estudiantes de música usan significativamente más imágenes mentales, especialmente de motivación general, que los músicos sin formación formal.

Bishop, Bailes y Dean (2013b) observaron que algunas características de la producción del sonido musical no estaban siendo investigadas en los estudios sobre práctica mental. Esto llevó a los investigadores a preguntarse si aspectos como el volumen de una música clásica conocida podrían ser imaginados. El experimento también tuvo como objetivo evaluar la relación entre la fidelidad del volumen imaginario y el nivel de experiencia musical. Participaron 58 músicos de varios niveles de experiencia y varios instrumentos. El experimento tuvo un diseño de tres factores mixtos, en el cual expertos, novatos y no músicos imaginaron pasajes cortos de músicas clásicas bien conocidas bajo dos condiciones contrabalanceadas: 1) utilizando un deslizador para indicar el nivel del volumen imaginado y 2) mientras realizaban golpes para indicar el ritmo imaginado. La medición se realizó a partir de perfiles de intensidad y ritmo que, comparados con las performances imaginadas, fueron evaluados usando análisis de distorsión de series temporales y de dinámica. Se usaron *Inter Onset Intervals* (IOI) para medir la correlación entre el audio y la pulsación de los sujetos y la tarea *Automated Operation Span Task* (OSPAN) para evaluar la memoria de trabajo. Los resultados sugieren una capacidad generalizada para imaginar la intensidad de músicas familiares. La veracidad del volumen imaginado tendió a



ser mayor para los músicos especialistas, apoyando las hipótesis previstas sobre la aptitud musical y las habilidades con imágenes musicales.

Gelding, Thompson y Johnson (2015) observaron que la falta de exploración de la imaginación musical en investigaciones estaba relacionada con algunas deficiencias en los paradigmas experimentales utilizados, a veces complicados, difíciles de reproducir, y que no proporcionaban formas de medición objetiva del rendimiento. Por este motivo, elaboraron un protocolo de investigación, el *Pitch Imagery Arrow Task* (PIAT), con el objetivo de estudiar los roles de la experiencia musical, la vivacidad autoreportada y el control mental en las imágenes mentales de rendimiento. En el estudio participaron 24 músicos entrenados y 16 no músicos. Se probaron tres condiciones experimentales: imaginación de alturas, percepción de alturas y operaciones

mentales de aritmética. Se dio un contexto tonal y una secuencia de alturas inicial, se mostraron flechas para inducir una secuencia de pasos en escala imaginaria y los participantes indicaron si el tono final imaginado correspondía al sonido audible. Al final del experimento, los participantes completaron una escala de autorreporte de vivacidad de imágenes mentales, la *Bucknell Auditory Imagery Scale* (BAIS). El rendimiento en la tarea fue significativamente mejor para los participantes que emplearon una estrategia de imágenes musicales en comparación con los participantes que usaron una estrategia cognitiva alternativa; la correlación también fue positiva con las puntuaciones de la subescala de control de la *Bucknell Auditory Imagery Scale* (BAIS). La precisión de las imágenes mentales de rendimiento fue mejor predicha por una combinación de uso de estrategias y puntuaciones en la subescala de vivacidad del BAIS. Estos resultados confirman que un rendimiento

competente en el PIAT requiere imágenes musicales activas y es muy difícil de lograr utilizando estrategias cognitivas alternativas. La vivacidad auditiva y el control mental fueron más importantes que la experiencia musical en la capacidad de realizar manipulación de imágenes de tono.

Comprensión del concepto de imagen mental

La investigación de Fine et al. (2015) buscó investigar la comprensión de los términos "práctica mental" y "análisis de partituras" por parte de los instrumentistas. El estudio tiene un diseño no experimental, con enfoque cualitativo, a través de una encuesta. Participaron en la investigación 89 músicos experimentados de varios instrumentos, de ambos sexos y con una edad promedio de 35 años. El instrumento de recolección de datos fue un cuestionario para completar en línea. La medición de los datos se realizó mediante escalas cerradas, clasificaciones y preguntas abiertas. Los resultados sugieren que la práctica mental y el análisis de partituras se consideran útiles, aunque la práctica mental es más importante. El análisis de partituras se consideró más teórico, pero relevante para la preparación del rendimiento en un rango de niveles, desde exploratorio hasta detallado. La práctica mental y el análisis de partituras tienen similitudes, como su beneficio para la preparación de las actuaciones. Pero también tienen distinciones, por ejemplo, en cuanto a sus objetivos específicos. Sin embargo, pueden considerarse mejor como parte de un continuo de estrategias para la práctica y mejora musical y no como dos comportamientos distintos.

Escucha interna

El trabajo de Covington (2005) es un ensayo sobre discusiones temáticas llevadas a cabo durante el College Music Symposium. Se

presentan ideas generales sobre temas relacionados con la escucha interna. La presentación de Covington se basa en observaciones empíricas, revisión de literatura y conversaciones con músicos. Inicialmente, la autora conceptualiza la audición interna y plantea preguntas sobre los orígenes y la naturaleza de los procesos de audición. El punto de partida es la pregunta de por qué se valora la audición mental en la música. Covington comienza entonces a abordar las interrogantes a partir de la literatura científica, primero explicando el entendimiento que se tiene sobre los procesos en la investigación y cómo se han investigado aspectos como las imágenes mentales auditivas o la internalización de melodías y acordes. Al final de esta sección, elabora un resumen de investigaciones en imágenes mentales auditivas. En la sección central de la presentación, la autora analiza la comprensión de la percepción y la escucha interna como "esquemas". Al final, sugiere técnicas para desarrollar la escucha interna en temas que abordan la escucha interna de melodías, la transferencia de melodías mentales al instrumento, la armonización mental de frases, la transcripción de sonidos mentales y la escucha interna de armonías.

Estudios cuyo foco es la percepción musical

Percepción de la métrica musical

La investigación de Palmer y Krumhansl (1990) buscó investigar la relación de las representaciones mentales con la percepción de la métrica musical, a través de tres fuentes: a) distribución de frecuencias en composiciones musicales b) juicios de buen ajuste de patrones temporales en contextos métricos; y c) confusiones de memoria en la diferenciación de fragmentos musicales. El experimento incluyó músicos de varios



niveles con instrucción musical formal. La distribución de frecuencias en composiciones musicales se obtuvo a partir del análisis de partituras, donde se calcularon las frecuencias con las que ocurrieron eventos de notas en cada lugar temporal para cada fragmento musical. Estos lugares se definieron en términos de la menor subdivisión de duraciones presentes en un compás. Para los juicios de ajuste de patrones temporales, los participantes escucharon una secuencia temporal en cada intento. Se les pidió a los oyentes que pensarán en cada pulso de contexto como el primero de los pulsos de N. Se les informó que un pulso más agudo entraría en algún lugar entre los pulsos del contexto. Para las confusiones de memoria en la diferenciación de fragmentos musicales, la tarea era evaluar si el regreso del pulso más alto ocurriría o no en la misma posición que el primero, en relación con el contexto. Los métodos empleados para la medición fueron evaluaciones de audición en escalas de 6 y 7 puntos. Los resultados para la fuente A mostraron que la frecuencia con la que ocurrieron los eventos musicales en

diferentes lugares temporales coincidía con las predicciones teóricas de la colocación de acentos. Para B, los juicios de adecuación indicaron una jerarquía multinivel de fuerza de acentuación relativa, con una diferenciación más fina entre niveles jerárquicos por parte de oyentes con experiencia musical en comparación con oyentes sin experiencia. En C, las confusiones de memoria de patrones temporales en una tarea de diferenciación fueron caracterizadas por la misma jerarquía de fuerza de acentuación inferida.

Estabilidad del tiempo

Johnson (2011) llevó a cabo un experimento de dos partes con validez ecológica. El estudio buscó investigar la capacidad de mantener ritmos estables utilizando dos técnicas diferentes de práctica mental.

Participaron 16 estudiantes de música de varios instrumentos y tipos de voces, de ambos sexos. Las tareas establecidas fueron: ensayo normal y grabación de un fragmento musical, escucha de parte del

fragmento y continuación mental (motora y no motora) de la música y marcado de puntos de finalización mediante un timbre. El estudio trabajó con dos hipótesis: 1) con respecto al tipo de práctica mental, los cambios de ritmo pueden minimizarse durante la práctica mental utilizando una estrategia de imaginación centrada en imágenes motoras y no solo en el sonido (imágenes no motoras) 2) en cuanto al flujo del tiempo, los músicos alteran el ritmo mientras imaginan sus propias interpretaciones, y la relación entre la alteración rítmica y la densidad de notas es inversamente proporcional. Se realizaron grabaciones de audio y la medición se llevó a cabo mediante la evaluación de diferencias individuales utilizando el Índice

de Sofisticación Musical de Ollen. El análisis de la magnitud y dirección de las discrepancias de duración del fragmento no mostró diferencias significativas en la precisión media del tiempo al usar las dos estrategias diferentes de práctica mental. Las imágenes no motoras y motoras mostraron diferencias en la variación de tiempo entre los dos tipos de fragmentos: las imágenes no motoras fueron más consistentes internamente en una amplia gama de tiempos. Los ensayos mentales repetidos de un ritmo musical parecen ajustarse a un ritmo más preciso. Las imágenes motoras pueden proporcionar apoyo a este fenómeno. Ambas formas de imágenes, motoras y no motoras, pueden tener aplicaciones específicas para



diferentes objetivos en el ensayo mental del *tempo* musical.

Estudios cuyo foco es la rehabilitación

Bell y Murray (2004) realizaron una revisión de literatura sobre el uso de la práctica mental para mejorar el rendimiento motor del miembro superior después de un accidente cerebrovascular (ACV). La búsqueda se llevó a cabo en bases electrónicas de salud, buscando evidencia de resultados positivos del uso de la práctica mental en la rehabilitación post-ACV. Se analizaron críticamente ocho artículos que incluyen investigaciones en el área de la música. Los aspectos planteados responden a intereses generales de la investigación sobre la práctica mental, como: factores que pueden afectar la efectividad de la práctica mental en la adquisición de habilidades motoras, influencia de la duración de las tareas, áreas cerebrales involucradas en la práctica mental durante el rendimiento y/o aprendizaje de habilidades motoras, y efectos de la práctica mental en el cerebro en comparación con la práctica física (PF). Dado que es un artículo sobre rehabilitación del movimiento de miembros superiores, el enfoque del análisis es el aprendizaje de habilidades motoras a través de la práctica mental. El artículo también discute las teorías que respaldan la práctica mental, llegando a la conclusión de que, aunque se han propuesto varias teorías para explicar la eficacia de la práctica mental (por ejemplo, teoría psiconeuromuscular, teoría del aprendizaje simbólico o teoría bioinformacional), ninguna de ellas parece tener un respaldo completo en la literatura. Las evidencias encontradas por la revisión indican que la práctica mental mejora la capacidad motora del miembro superior y parece ser aplicable a una amplia gama de participantes, especialmente aquellos con un menor grado de compromiso. Sin embargo, los estudios



identifican la necesidad de buenas habilidades cognitivas por parte de los pacientes.

Trobia, Gaggioli y Antonietti (2011) llevaron a cabo un estudio piloto para probar la posibilidad de realizar un experimento que combine música y realidad virtual con práctica mental para apoyar la rehabilitación de pacientes con ACV. El enfoque fue cuantitativo y el diseño utilizó sesiones de entrenamiento predefinidas,

pruebas y cuestionarios. Participaron dos personas con una edad promedio de 53.5 años, pacientes con ACV, de sexo masculino. El estudio utilizó variables independientes, variables dependientes e instrumentos de medida y tuvo una duración de ocho semanas. En cada sesión de entrenamiento, los pacientes observaron los movimientos virtuales mostrados en la pantalla de realidad virtual, mientras escuchaban música seleccionada previamente por los sujetos según sus preferencias musicales. Luego, se les pidió a los pacientes que imaginaran el movimiento observado en la realidad virtual con las pistas musicales complementarias. Los

datos se recopilaron mediante el cuestionario VMIQ (Cuestionario de Vividez de la Imaginación del Movimiento) para medir las habilidades imaginativas y el test MBEA (Batería de Montreal para la Evaluación de la Amusia) para excluir posibles problemas con la música. La medición antes y después del tratamiento incluyó el test ARAT (Prueba de Investigación de la Acción del Brazo) y la escala Fugl-Meyer para evaluar los movimientos del miembro superior. Después de ocho semanas de tratamiento, ambos pacientes mostraron mejoras en la función motora y reportaron una reducción en la sensación de ansiedad. Estas





observaciones preliminares sugieren que la música y la realidad virtual pueden integrarse con éxito en los protocolos de práctica mental en la rehabilitación del ACV.

Conclusiones

En esta revisión de literatura, fue posible identificar un crecimiento en la investigación sobre práctica mental en música en los últimos años. Estos datos convergen con conclusiones similares encontradas en la literatura. Según Schuster y sus colegas (2011: 2), en las últimas dos décadas las publicaciones sobre práctica mental han experimentado un "crecimiento tremendo". Aunque realizaron un estudio bibliográfico mucho más amplio que el de esta revisión, ya que consideraron todos los trabajos que abordan la práctica mental y no solo los de música, los datos son muy ilustrativos: "de 122 publicaciones hasta 1980 a un total de 20,011 publicaciones en 2009".

Para Wöllner y Williamon (2007: 39), este crecimiento fue impulsado "en parte por el deseo de entender cómo las habilidades de imaginación sustentan el aprendizaje musical efectivo y la interpretación". Pensando de esta manera, no es casualidad que la investigación sobre procesos de

práctica musical también haya crecido aceleradamente en "cantidad y sofisticación" en los últimos treinta años, como afirma Miksza (2011: 51). La Educación Musical y la enseñanza de instrumentos pueden ver este contexto con buenos ojos, ya que el crecimiento de la investigación y el cuerpo de investigaciones tiene impactos cualitativos en los procesos de transmisión y apropiación del conocimiento musical. Más investigaciones, como afirma Lucas (cit.: en Del-Ben 2010: 26), pueden ayudarnos a "trascender el nivel de la reproducción de información" y adoptar un enfoque crítico hacia nuestras actividades como profesores y estudiantes.

La predominancia del idioma inglés en las publicaciones sobre práctica mental, tanto en general como en música, es evidente. Es importante que las investigaciones, así como sus productos secundarios, realizados en Latino América se publiquen en revistas internacionales en inglés, debido a la visibilidad en el extranjero y la presencia en discusiones a nivel mundial. Sin embargo, consideramos importante también tener un cuerpo de literatura en español y portugués, sobre todo para incentivar a quienes están comenzando en la investigación en el tema o incluso para despertar el interés de personas que trabajan en la enseñanza y no en la investigación. Prácticamente todo el



material considerado fundamental para la comprensión de los mecanismos, estrategias y técnicas de práctica mental en música está en inglés. Se habla mucho sobre el estancamiento de la enseñanza de instrumentos en paradigmas que ya no responden a las demandas actuales, Sin embargo, la circulación de información, especialmente entre estudiantes, se da por la accesibilidad de materiales. Hoy en día, con las tecnologías informáticas y de comunicación, esta accesibilidad se ha ampliado, pero el idioma sigue siendo una barrera importante en nuestro contexto universitario.

Conocer las instituciones que albergan las investigaciones es importante para dar seguimiento a los temas y actividades de los centros de investigación que abordan la práctica mental en música. Esto es útil

porque sirve como referencia o, en su caso, como posibilidad de colaboraciones (investigaciones complementarias, investigaciones similares, etc.) y también para conocer la existencia de laboratorios de interpretación y/o enseñanza-aprendizaje de música en todo el mundo. Es importante mencionar aquí la presencia brasileña en el mapa de investigaciones sobre práctica mental en música, según los datos recopilados en esta investigación, lo que indica que se están desarrollando investigaciones sobre el tema en nuestra región.

La distribución de áreas temáticas (Gráfico 2) puede servir como indicador de temas que necesitan más atención. La tendencia, a nuestro parecer, es un enfoque temático menos fragmentado en el futuro. Conocer los temas que se están abordando es una

buena opción para definir un tema de investigación cuando sea necesario. La enorme predominancia de estudios con diseño experimental en la investigación sobre práctica mental en música llama la atención de los investigadores en Educación Musical, ya que este tipo de metodología sigue siendo muy rara en investigaciones en el campo. Al mismo tiempo, podría pensarse en posibilidades alternativas a los experimentos para investigar la práctica mental, centrándose en factores que requieren un enfoque más cualitativo. En este sentido, Palmer (2006: 43) sugiere un diálogo entre visiones objetivas y subjetivas que permitan determinar de manera más precisa los beneficios de la práctica mental.

El concepto de práctica mental utilizado en las investigaciones es bastante diverso, y se observó cierta falta de consenso en el uso de este concepto y sus posibles derivados. Según Schuster y sus colegas (2011: 2), la práctica mental puede considerarse un término amplio que implica varias modalidades. Debido a esta amplitud, la definición se ha dado de muchas maneras. En algunos casos, especialmente en los últimos años, los investigadores han comenzado a utilizar el término "imaginación motora" para abordar específicamente la que está asociada al movimiento.

En música, aunque no hay un consenso claro sobre sus características, se acepta la utilización del término para referirse a la utilización de imágenes mentales, su desarrollo y manipulación con el objetivo de mejorar los resultados de la interpretación (Fine et al. 2015: 69). Se entiende que la actividad musical hace uso de un conjunto de imágenes mentales necesarias para la interpretación musical, que los autores han comenzado a llamar "imaginería musical". Sin embargo, lo que ha predominado en las investigaciones es la comprensión tradicional de la práctica mental como "actividad silenciosa e inmóvil" (McHugh-Grifa 2011: 67). Recientemente se ha discutido que, en el caso de la música, es poco probable pensar que todos los músicos que realizan práctica mental lo hacen de esa forma. La discusión permanece abierta. Mientras tanto algunos experimentos en el área de la música incluyeron condiciones en las que los sujetos vocalizan o se mueven durante la imaginación de la interpretación.

La mayoría de los estudios que tuvieron como objetivo probar la eficacia de diferentes estrategias de estudio en la interpretación se centraron en la utilización de modelos y la práctica mental. Los principales intereses en el área de la música incluyen: efectos de la práctica mental en la mejora de la interpretación, práctica mental



en la memorización, la relación entre prácticas física y mental, la utilización de la práctica mental como estrategia de estudio, habilidades imagéticas musicales, la utilización de imágenes mentales en diferentes etapas de la práctica o durante la interpretación, práctica mental durante la percepción musical o como técnica para mejorar la percepción y la práctica mental en la rehabilitación motora.

Por mucho tiempo, hasta la actualidad, en el área de la música se han utilizado cánones de investigación basados en la investigación sobre práctica mental en los deportes. Sin embargo, existen características particulares que distancian el diseño de investigaciones en música y en el deporte. Los estudios sobre el uso de la práctica mental en la música han empleado muchas veces un diseño experimental que consiste en una prueba previa de lectura a primera vista, una breve sesión de práctica en una de varias condiciones y una prueba posterior. Variaciones en este diseño incluyeron la omisión o modificación de la prueba previa, duraciones diferenciadas de las sesiones de práctica y/o intervalos alternados de práctica física y mental dentro de la sesión de práctica.

Algunas características en el área de los deportes que están relacionadas con el logro de objetivos específicos, cuando se aplican a la investigación en la interpretación musical, se vuelven demasiado laboratoriales, ya que la música tiene características de expresividad que en los deportes no se consideran en la mayoría de los casos. Además, la forma de enfrentar la práctica se vuelve un asunto complejo de determinar, ya que además de las características en relación con los objetivos específicos de la interpretación musical, entran en cuestión particularidades de cada instrumento. En investigaciones recientes han aparecido discusiones sobre la validez

ecológica de los experimentos. Diversas variantes han sido probadas en este sentido, especialmente en relación con la libertad en la elección de estrategias de estudio y el tiempo utilizado, incluso en las condiciones en las que se utiliza práctica mental. Sobre este último aspecto, comienza a discutirse también hasta qué punto es "natural" insertar condiciones de práctica mental en los experimentos y compararlas con las estrategias de práctica física, ya que los estudios muestran que la práctica mental no está inserta en la formación de los instrumentistas. Es posible observar en los estudios analizados una tendencia en la última década de elaborar y aplicar entrenamientos en la utilización de la práctica mental antes de los experimentos. Muchas de las investigaciones son realizadas por psicólogos y neurocientíficos que, en las conclusiones de los estudios, reconocen las limitaciones de estos experimentos en relación con las particularidades de la música, como elaborar o sugerir protocolos de tareas para la práctica mental en música.

En relación con los participantes de las investigaciones, es posible percibir una gama diversa de posibilidades que van desde oyentes sin entrenamiento musical hasta músicos profesionales, pasando por diversos niveles de experiencia y formación. La elección de los sujetos también está relacionada con los objetivos de la investigación, la relación visible se da entre los procesos que comprende cada contexto. Las investigaciones con estudiantes de diversos niveles dentro de la enseñanza musical formal generalmente se realizan cuando el objetivo es comprender procesos de apropiación de elementos necesarios para la interpretación, o para comparar efectos de la práctica mental en niveles diferenciados en la formación de instrumentistas. Las investigaciones con expertos, músicos profesionales, grandes



concertistas, en general tienen como objetivo identificar si se utilizan estrategias de práctica mental y cómo estas se utilizan, funcionan o se insertan en sus rutinas de práctica o en sus interpretaciones. En general, lo que se busca con este tipo de investigación con expertos, es la creación de modelos de utilización de práctica mental en la interpretación. Cuando los participantes son personas que no tienen entrenamiento musical, oyentes no músicos, o incluso oyentes no músicos pero con cierto grado de conocimiento musical, el objetivo generalmente es investigar si existen diferencias en la formación de imágenes mentales durante la audición musical o incluso en tareas de aprendizaje de música entre los sujetos.

Consideraciones finales

La investigación sobre práctica mental en el campo de la música está en crecimiento y en las últimas dos décadas ha ganado la atención de educadores musicales e investigadores como un tema de interés. En la enseñanza de instrumentos, es posible observar que algunos conservatorios están incorporando el entrenamiento de habilidades mentales. En Brasil, la investigación sobre la práctica mental en

procesos de aprendizaje que involucran movimiento aún es incipiente, pero está en aumento. Una muestra de ello son los grupos de investigación y laboratorios que están surgiendo, especialmente en el área de las Ciencias del Movimiento Humano. La investigación sobre la práctica mental en música también es importante para otras áreas del conocimiento, ya que la interpretación musical se muestra como un modelo interesante debido a la complejidad de las tareas y elementos cognitivos involucrados.

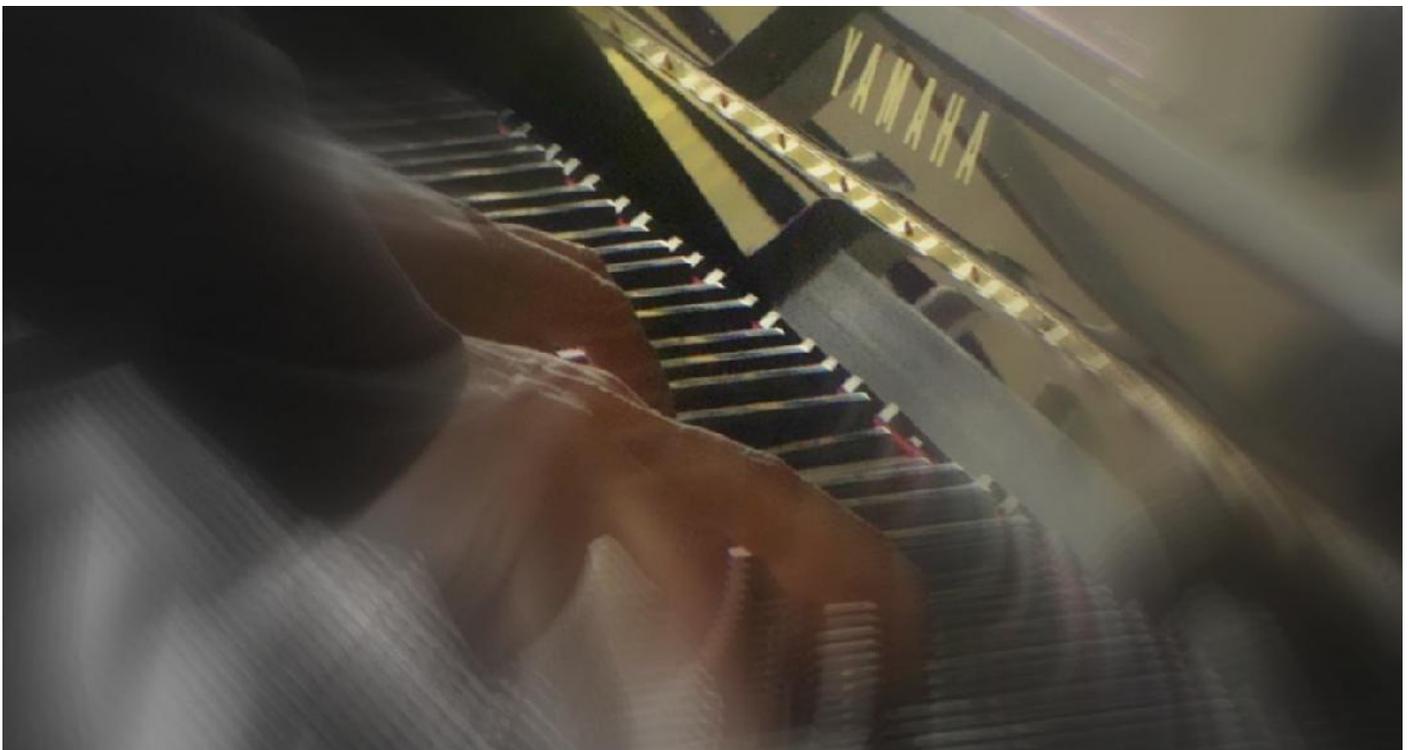
Se puede observar que existen bastantes y diversas investigaciones sobre los procesos de práctica mental en la preparación de instrumentistas. Se puede imaginar que en los países que albergan estos estudios, este tipo de información circula de manera que no parece ser un elemento extraño para los estudiantes de música. Una prueba de ello son las publicaciones en libros sobre práctica instrumental que cada vez más incluyen información sobre la práctica mental y aspectos cognitivos, fruto de los hallazgos de las investigaciones en el tema.

Esta revisión integrativa muestra que, en relación con la investigación sobre práctica mental en la enseñanza y aprendizaje de

instrumentos, es necesario comenzar a probar diferentes posibilidades y variables. Es el caso del tipo de instrumento a investigar, ya que hay evidencia de las diferencias en cuanto a la utilización de imágenes mentales dependiendo del instrumento musical. Aunque aún no es posible obtener datos directamente de la fuente (la mente en sí misma) en lo que respecta a los procesos mentales, la tecnología ha avanzado mucho y ha abierto un abanico de posibilidades de captación y medición de los procesos resultantes de la actividad mental en el aprendizaje de habilidades. Es necesario probar y evaluar estas alternativas, ya que durante mucho tiempo las investigaciones han mantenido un diseño tradicional en la recolección y medición de datos, que, sin embargo, está relacionado con las posibilidades que ofrecen la época y el contexto.

Para concluir. Durante mucho tiempo, la enseñanza de instrumentos se mantuvo aislada de este tipo de conocimiento. El diálogo con la ciencia era trunco y las

metodologías seguían siendo rígidas y basadas en prácticas consideradas obsoletas. En la actualidad, comenzamos a percibir una mayor apertura, cuando vemos, por ejemplo, que en los festivales de guitarra se brinda espacio para sesiones de técnicas diferenciadas en la construcción de la técnica y el movimiento, como Alexander o Feldenkrais. Los profesores de instrumentos necesitan dejar de ver estos conocimientos como algo periférico a su oficio. Es necesario no solo adoptar, sino apropiarse de las técnicas y procedimientos de los cuales hay evidencia sobre sus beneficios e incluirlos en los saberes considerados fundamentales, tanto en la enseñanza como en el aprendizaje de un instrumento musical. En el contexto educativo musical Latinoamericano, esto sería posible inicialmente mediante el crecimiento de publicaciones e investigaciones en español y portugués, y mediante la síntesis y compilación de resultados de investigaciones, facilitando su acceso y circulación.



Referencias

- Bailey, L. E., & Bailes, F. 2013. Mental practice in music memorization: An ecological-empirical study. *Music Perception*, 30(3), 275-290.
- Baughman, M. 2017. An examination of methods used to teach practice strategies in the college voice studio. *Update*, 35(2), 15-22.
- Bell, A. R., & Murray, B. J. 2004. Improvement in upper limb motor performance following stroke: The use of mental practice. *British Journal of Occupational Therapy*, 67(11), 501-507.
- Bernardi, N. F., et al. 2013. Mental practice in music memorization: An ecological-empirical study. *Music Perception*, 30(3), 275-290.
- Bernardi, N. F., et al. 2013. Mental practice promotes motor anticipation: Evidence from skilled music performance. *Frontiers in Human Neuroscience*, 7, 1-14.
- Bernardi, N. F. et al. 2013. Mental practice in music memorization: an ecological-empirical study. *Music Perception*, 30(3), 275-290.
- Bishop, L., Bailes, F., & Dean, R. T. 2013a. Musical imagery and the planning of dynamics and articulation during performance. *Music Perception*, 31(2), 97-117.
- Bishop, L., Bailes, F., & Dean, R. T. 2013b. Musical expertise and the ability to imagine loudness. *PLoS ONE*, 8(2), e56052.
- Bishop, L.; Bailes, F.; Dean, R. T. 2013a. Musical imagery and the planning of dynamics and articulation during performance. *Music Perception*, 31(2), 97-117.
- Bishop, L.; Bailes, F.; Dean, R. T. 2013b. Musical Expertise and the Ability to Imagine loudness. *PLoS ONE*, 8(2), e56052.
- Brown, R. M., & Palmer, C. 2013. Auditory and motor imagery modulate learning in music performance. *Frontiers in Human Neuroscience*, 7, 1-13.
- Cahn, D. 2008. The effects of varying ratios of physical and mental practice, and task difficulty on performance of a tonal pattern. *Psychology of Music*, 36(2), 179-191.
- Clark, T.; Williamon, A. 2012. Imagining the music: methods for assessing musical imagery ability. *Psychology of Music*, 40(4), 471-493.
- Coffman, D. D. 1990. Effects of mental practice, physical practice, and knowledge of results on Piano performance. *Journal of Research in Music Education*, 38(3), 187-196.
- Corbin, C. B. 1967. The effects of covert rehearsal on the development of a complex motor skill. *The Journal of General Psychology*, 76(2), 143-150.
- Covington, K. 2005. The mind's ear: I hear music and no one is performing. *College Music Symposium*, 45, 25-41.
- Davidson-Kelly, K., et al. 2015. "Total inner memory": Deliberate uses of multimodal musical imagery during performance preparation. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 25(1), 83-92.
- Decety, J., & Michel, F. 1989. Comparative analysis of actual and mental movement times in two graphic tasks. *Brain and Cognition*, 11, 87-97.
- Decety, J., et al. 1993. Central activation of autonomic effectors during mental simulation of motor actions in man. *Journal of Physiology*, 461, 549-563.
- Del-Ben, L. 2010. (Para) Pensar a pesquisa em educação musical. *Revista da ABEM*, 24, 25-33.
- Driskell, J. E.; Copper, C.; Moran, A. 1994. Does mental practice enhance performance? *Journal of Applied Psychology*, 79(4), 481-492.
- Feltz, D. L.; Landers, D. M. 1983. The effects of mental practice on motor skill learning and performance: a meta-analysis. *Journal of Sport Psychology*, 5, 25-57.
- Fine, P. A. et al. 2015. Performing musicians' understanding of the terms "mental practice" and "score analysis". *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 25(1), 69-82.
- Gelding, R. W.; Thompson, W. F.; Johnson, B. W. 2015. The pitch imagery arrow task: effects of musical training, vividness, and mental control. *PLoS ONE*, 10(3), e0121809.
- Gomes, T. V. B. 2009. *Efeitos da prática mental na aquisição de habilidades motoras em sujeitos novatos: Eficaz, insuficiente ou inexistente?* (Dissertação de Mestrado em Ciências do Esporte). Pós-Graduação em Educação Física, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

- Gordon, E. 2000. *Teoria da aprendizagem musical: Competências, conteúdos e padrões* (Trad. Maria de Fátima Albuquerque). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gregg, M. J.; Clark, T. W.; Hall, C. R. 2008. Seeing the sound: an exploration of the use of mental imagery by classical musicians. *Musicae Scientiae*, 12(2), 231–247.
- Grouios, G. 1992. Mental practice: a review. *Journal of Sport Behavior*, 15(1), 42–60.
- Hall, C. R.; Mack, D.; Paivio, A. & Hausenblas, H. A. 1998. Imagery use by athletes: Development of the sport imagery questionnaire. *International Journal of Sport Psychology*, 29, 73-89.
- Highben, Z., & Palmer, C. 2004. Effects of auditory and motor mental practice in memorized piano performance. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 159, 58-65.
- Holmes, P. 2005. Imagination in practice: a study of the integrated roles of interpretation, imagery and technique in the learning and memorisation processes of two experienced solo performers. *British Journal of Music Education*, 22(3), 217–235.
- Holmes, P. S., & Collins, C. 2001. The PETTLEP approach to motor imagery: A functional equivalence model for sport psychologists. *Journal of Applied Sport Psychology*, 13, 60-83. <https://doi.org/10.1080/10413200109339004>.
- Jacobson, E. 1930. Electrical measurements of neuromuscular states during mental activities: II. Imagination and recollection of various muscular acts. *American Journal of Physiology*, 94, 22-34.
- Jacobson, E. 1930a. Electrical measurements of neuromuscular states during mental activities: V. Variation of specific muscles contracting during imagination. *American Journal of Physiology*, 96(1), 115–121.
- Jacobson, E. 1930b. Electrical measurements of neuromuscular states during mental activities: III. Visual imagination and recollection. *American Journal of Physiology*, 95, 694-702.
- Jacobson, E. 1930c. Electrical measurements of neuromuscular states during mental activities: VI. A note on mental activities concerning an amputated limb. *American Journal of Physiology*, 96(1), 122–125.
- Jacobson, E. 1930d. Electrical measurements of neuromuscular states during mental activities: IV. Evidence of contraction of specific muscles during imagination. *American Journal of Physiology*, 95, 703-712.
- Jacobson, E. 1931. Electrical measurements of neuromuscular states during imagination. *American Journal of Physiology*, 96(1), 115–121.
- Jacobson, E. 1931a. Electrical measurements of neuromuscular states during mental activities: III. Visual imagination and recollection. *American Journal of Physiology*, 95, 694–702.
- Jacobson, E. 1931b. Electrical measurements of neuromuscular states during mental activities: V. Variation of specific muscles contracting during imagination. *American Journal of Physiology*, 96(1), 115-121.
- Jacobson, E. 1931c. Electrical measurements of neuromuscular states during mental activities: VI. A note on mental activities concerning an amputated limb. *American Journal of Physiology*, 96(1), 122-125.
- Jacobson, E. 1931d. Electrical measurements of neuromuscular states during mental activities: VII. Imagination, recollection and abstract thinking involving the speech musculature. *American Journal of Physiology*, 97(1), 200–209.
- Jacobson, E. 1931e. Electrical measurements of neuromuscular states during mental activities: IV. Evidence of contraction of specific muscles during imagination. *American Journal of Physiology*, 95, 703–712.
- Jastrow, J. 1892. Studies from the laboratory of experimental psychology of the University of Wisconsin. II. *The American Journal of Psychology*, 4(3), 381-428.
- Johnson, R. B. 2011. Musical tempo stability in mental practice: a comparison of motor and non-motor imagery techniques. *Research Studies in Music Education*, 33(1), 3–30.
- Karageorghis, C. I., & Terry, P. C. 2011. *Inside sport psychology*. Champaign, IL: Human Kinetics.
- Keller, P. E. 2012. Mental imagery in music performance: Underlying mechanisms and potential benefits. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1252(1), 206-213.
- Kleber, B. et al. 2007. Overt and imagined singing of an Italian aria. *NeuroImage*, 36(3), 889–900.
- Kostka, M. J. 2002. Practice expectations and attitudes: a survey of college-level music teachers and students. *Journal of Research in Music Education*, 50(2), 145–154.

- Lotze, M. 2013. Kinesthetic imagery of musical performance. *Frontiers in Human Neuroscience*, 7, Article 280, 1–9.
- Mantovani, M. R.; Dos Santos, R. A. T. 2015. Prática e performance inicial de Minuetos de Haydn por pianistas: efeitos da privação de estímulos na retroalimentação sensorial em diferentes condições de estudo. *Per Musi*, (32), 219–245.
- Marangoni, H. M.; Freire, R. D. 2016. Uma discussão entre os conceitos de Ouvido Interno, Representação Mental, Imagética, Audição e Prática Mental e suas implicações para a Cognição Musical. In: XI SIMCAM, 11. Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: UFRGS.
- McHugh-Grifa, A. 2011. A comparative investigation of mental practice strategies used by collegiate-level cello students. *Contributions to Music Education*, 38(1), 65–79.
- Miksza, P. 2011. A review of research on practicing: summary and synthesis of the extant research with implications for a new theoretical orientation. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 190, 51–92.
- O’Shea, H.; Moran, A. 2016. Chronometric and pupil-size measurements illuminate the relationship between motor execution and motor imagery in expert pianists. *Psychology of Music*, 44(6), 1289–1303.
- Paivio, A. 1985. Cognitive and motivational functions of imagery in human performance. *Canadian Journal of Applied Sport Science*, 9, 241–53.
- Palmer, C.; Krumhansl, C. L. 1990. Mental representation for musical meter. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 16(4), 728–741.
- Palmer, C. 2006. The nature of memory for music performance skills. In: *Music, motor control and the brain*, 39–53.
- Peynircioğlu, Z. F.; Thompson, J. L. W.; Tanielian, T. B. 2000. Improvement strategies in free-throw shooting and grip-strength tasks. *The Journal of General Psychology*, 127(2), 145–156.
- Ross, S. L. 1985. The effectiveness of mental practice in improving the performance of college trombonists. *Journal of Research in Music Education*, 33(4), 221–330.
- Rubin-Rabson, G. 1941. Studies in the psychology of memorizing piano music. VI: a comparison of two forms of mental rehearsal and keyboard overlearning. *Journal of Educational Psychology*, 32(8), 593–602.
- Rubin-Rabson, G. 1941. Studies in the psychology of memorizing piano music. VI: a comparison of two forms of mental rehearsal and keyboard overlearning. *Journal of Educational Psychology*, 32(8), 593–602.
- Schmidt, R. A. 1982. Motor control and learning: A behavioral emphasis. Champaign, Ill.: *Human Kinetics*.
- Schuster, C. et al. 2011. Best practice for motor imagery: a systematic literature review on motor imagery training elements in five different disciplines. *BMC Medicine*, 9(1), 75.
- Shaw, W. A. 1938. The distribution of muscular action potentials during imagining. *The Psychological Report*, 2, 195–216.
- Sisterhen, L. 2004. Enhancing your musical performance abilities. *American Music Teacher*, August/September, 32–35.
- Soler, M. C.; Payri, B. 2010. Tipos de memoria, aptitudes y estrategias en el proceso de memorización de estudiantes de piano. *LEEME*, 26, 32–54.
- Suinn, R. 1993. “Imagery” in *Handbook of Research in Sport Psychology*. En Singer, R. N., Murphey, M. y Tennant, L.K. (eds.) New York: Macmillan Publishing Co.
- Theiler, A. M.; Lippman, L. G. 1995. Effects of mental practice and modeling on guitar and vocal performance. *Journal of General Psychology*, 122(4), 329–343.
- Trobia, J., Gaggioli, A., & Antonietti, A. 2011. Combined use of music and virtual reality to support mental practice in stroke rehabilitation. *Journal of CyberTherapy and Rehabilitation*, 4(1), 57–61.
- Wehner, T.; Vogt, S.; Stadler, M. 1984. Task-specific EMG-characteristics during mental training. *Psychological Research*, 46(4), 389–401.
- Weinberg, R. S. 1981. The relationship between mental preparation strategies and motor performance: a review and critique. *Quest*, 33(2), 195–213.
- Wöllner, C.; Williamon, A. 2007. An exploratory study of the role of performance feedback and musical imagery in piano playing. *Research Studies in Music Education*, 29(1), 39–54.
- Yu, B. B. M. 1984. Mental study in Piano teaching. *American Music Teacher*, 33(6), 12–14.

Zatorre, R. J.; Halpern, A. R. 2005. Mental concerts: musical imagery and auditory cortex. *Neuron*, 47(1), 9–12.

Zatorre, R. J. 2012. Beyond auditory cortex: working with musical thoughts. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1252(1), 222–228.





Campana de la iglesia de Villa Recreo-Tarata. Autor: Walter Sánchez C.



Darío Antezana. *Fuente en Villa Recreo*. Acuarela



Campana del templo de Arani-Cochabamba. Autor: Walter Sánchez C.

Retreta de cuartel¹

Tomas O'Connor D'Arlach²



*A mi distinguido amigo el
meritorio coronel Pedro Salazar,
1er jefe del batallón Independencia.*

Si la banda de música del batallón Independencia es hermosa, brillante y magistral en la ejecución de las más notables y más difíciles piezas artísticas, es dulce, deliciosa, sublime en la ejecución de nuestros aires nacionales. Es en ellos que arranca armonías encantadoras.

Es entonces que esa música, la gran inspiradora de ilusiones, la magia evocadora de recuerdos, nos deleita, nos encanta, no hace soñar.

Es por esto que no pierdo lo que llamamos *retreta de cuartel*.

Lo que aquella banda ejecutó en la noche del domingo último, fue espléndida, y ella me ha inspirado estas líneas.

Tocó primero la famosa *Serenata* de Schubert, que trajo á mi memoria en el momento, las tiernas estrofas de Gutiérrez Nájera:

“! ¡Oh, qué dulce canción! Límpida brota
 Esparciendo sus blandas armonías,
 Y parece que lleva en cada nota
 Muchas tristezas y ternuras mías”
 ¡Así hablará mi alma...si pudiera!
 Así dentro del seno
 Se quejan, nunca oídos, ¡mis dolores!
 Así, en mis luchas, de congoja lleno,
 Digo á la vida: ¡Déjame ser bueno!
 ¡Así sollozan todos mis amores!”



Pérgola (kiosco) en la plaza de Arani.

Las ultima notas de esa música sublime se perdían en la noche diáfana y silenciosa y su sonoridad límpida y enternecedora, llenaba el espacio atento y desaparecía en él, como una nube de sueños sonoros, migratoritos, de viaje á lo infinito.

Terminada la *Serenata* y de los labios de la concurrencia parecía brotar la tierna estrofa del poeta mexicano:

¿De quién es esa voz?
 Parece alzarse
 Junto del lago azul, en
 noche quieta,
 Subir por el espacio y
 desgranarse
 Al tocar el cristal de la
 ventana
 Que entreabre la novia
 del poeta...
 ¿No lo oís como dice:
 hasta mañana?

Vino en seguida una pieza triste: el verdadero *guaiño* alto-peruano, melancólico y tierno como el acento de la *kena*, como el lamento de un corazón herido por la ingratitud ó por un amor sin esperanza. Sus notas,

que llenaban el aire de un olor de rosas marchitas, parecían murmurar adioses, parecían decir cosas tiernas y pálidas como el verso triste de una antigua romanza.

¡Cómo de bella esa música cuyas últimas notas, llenas de pasión y de ternura, parecían “un coro de cosas blancas, ajenas á la tierra!”

Esa música tierna, suave, melancólica y deliciosa, parecía hablar de amor y de dolor.

¹N. E. Publicado en *El Diario*, 13.I.1906. La Paz.

²N. E. Tomas Carlos Ademar O’connor D’arlach (Tarija, 7.III.1853 – Tarija, 9.XII.1932). Literato y periodista. Autor de la letra *Himno a Tarija*.



Pérgola (kiosco) en la plaza de Totorá.

“Como e bella la dolce canzone,
O! l’amore, l’amore, l’amore!

Como dice el bardo italiano, que en el silencio de una noche estrellada y plácida escuchaba en el *Gran Canale* de Venecia, los acordes de una música dulce y melancólica, que partían desde el fondo de una góndola.

Terminaba el *guaiño* y yo, que poco entiendo de la música, pero algo comprendo de la poesía, su hermana gemela recitaba, inconscientemente, el

verso de Urbina, anze aquellas notas fugitivas y armoniosas que se perdían en la magezta de la noche, con un ruido suave de alas y de caricias:

“Besos, que estallan y en el aire expiran;
Alas que tiemblan y el follaje rozan;
Oid: son mis recuerdos que suspiran,
Oid: son mis tristezas que sollozan”.

A los acentos de esta música triste y evocadora de recuerdos, de seres idos y pasadas cosas, siguieron los acordes alegres y entusiastas de las cuecas



Antigua pérgola (kiosco) de la plaza principal de Cochabamba. Jayuhuayco.

chilenas y los bailecitos bolivianos, concluyendo la retreta con una de nuestras tradicionales y exquisitas *Mecapaqueñas*, baile tan nacional, tan nuestro, y en el cual la mujer del pueblo ostenta todas las gracias y los encantos de su bello cuerpo, de su esbelto talle, de su donaire y magestad.

Es en esta danza que luce la gallardía de su cuerpo escultural, que vibra su alma, que sus purpurinos labios se entreabren como prontos á entonar las aleluyas del amor.

Oh, ¡cómo son sentimentales y bellos nuestros aires nacionales!

¡Cómo evocan los recuerdos y parecen derramar ilusiones sobre el corazón acongojado, como lluvia de rosas sobre un campo yermo y desolado!

La música es una maga, inspiradora de ensueños y evocadora de recuerdos, que nos detiene, nos fascina, nos aprisiona en el sortilegio de sus notas fugitivas, donde parece palpitar nuestro corazón,

como asaltado por un torrente de sensaciones, ante esas cosas blancas ó pálidas, alegres ó tristes, entusiasmadoras ó enternecedoras que se retratan en las notas fugitivas, que como nuestra vida, pasan rápidas y se reflejan, para después borrarse, desaparecer, morir!

Los que queráis sentir un torrente de emociones sobre vuestra alma, una lluvia de rosas sobre vuestro corazón; los que, sobre todo, queráis evocar el alma nacional, escuchad una retreta en la puerta del cuartel del batallón Independencia 2° de línea.

6 de enero 1906

T. O' Connor d' Arlach.



Plaza 14 de septiembre, con la pérgola para banda. Foto:
Archivo Contrapunto, ca. 1890.

Campanas del templo de Laja-La Paz. Autor: Walter Sánchez C.



Conservatorio Musical Cochabamba Discurso en el Concierto-inauguración (1907)¹

NN. Salcedo



“FUNDADORES DEL CONSERVATORIO MUSICAL ‘COCHABAMBA’, AÑO 1910.- 1.- Job Antezana 2.- Agustín Morales. 3.- Teófilo Vargas C. 4.- Luís Castel Quiroga. 5.- Jorge Schulze. 6.- José Gandarillas. 7.- Eduardo Quiroga Lavayén. 8.- Luís Prado Barrientos. 9.- Luís Palomo. 10.- Alejandro Paz Arauco. 11.- Faustino Vallejos Rivero. 12. José Morales López. 13. Nicolás Durán. 14. NN. 15. NN.”. Foto: NN. 1910.

SEÑORES Y SEÑORAS:

Hacia tiempo que la necesidad de establecer un centro musical destinado á la educación de los hijos del país, en el sublime arte inmortalizado por los célebres Maestros Wagner, Mozart, Be[e]t[h]oven y otras notabilidades, que con sus inimitables producciones han asombrado el mundo, era sentida, en esta ciudad, en la que pocas personalidades llegaron á poseerlo después de largas luchas liberadas contra la carencia de los elementos precisos para su conocimiento.

Inició la idea el Maestro Vargas, campeón esforzado de la música boliviana, y la realizó el personal presente, organizado por profesores que nada egoístas para difundir sus conocimientos, acudieron presurosos al llamado de aquel para prestarle su inteligente cooperación en la difícil tarea creada; de bellas y espirituales señoritas, que cual seductoras y aromáticas flores de predilecto y seleccionado jardín, constituyen la faz más saliente y delicada de la asociación y finalmente de animosos y decididos jóvenes amantes de la música cuyo valioso contingente, conservará siempre con vigor y vida al Conservatorio Musical Cochabamba.



“El maestro a los 22 años de edad. Fotografía tomada a su regreso de Sucre, cuando fue a dar su primer concierto”.
Foto: *El Heraldo*, 25.IV.1907, N° 5035.

Esta es la historia de su fundación y su programa, sencillo como la modesta violeta que se alza al pie de frondoso árbol y amplio como la bóveda del espacio que nos cubre; consiste en tener franco el ingreso á su seno, á los huérfanos y desvalidos que quieran educarse en el aprendizaje de la música, cuyas melodías ora suaves y adormecedoras, como cadencioso murmullo de fresco y tranquilo arroyuelo, que embriagando el espíritu lo conduce al recuerdo de gratos días pasados, ora fuerte y arrebatadoras como el aterrador bramido de desecha tormenta, que electrizando el alma, lo eleva hasta la concepción de lo infinito; constituyen una de las condiciones primordiales de toda buena educación humana.

Sus Estatutos, comprenden, además, la obligación que tiene el Conservatorio de prestar su cooperación, en conjunto, a toda obra filantrópica y de carácter general que fuere emprendida en Cochabamba. Con fines tan laudables se encontraba dedicado a sus estudios cuando su concurso fue demandado por las Hermanas de Caridad, que habían concebido la benéfica idea de levantar una capilla en el Hospital Viedma, para el servicio de la doliente humanidad que allí acude en busca de salud.

¹Discurso pronunciado por el “Señor Salcedo..., [el que fue] muy aplaudido”, durante el concierto-inauguración del “Conservatorio Musical Cochabamba” en el Teatro “Achá”. Este documento es transcrito del matutino *El Heraldo*, abril, 25-1907, N° 5035.

La foto de Teófilo Vargas con su violín corresponde al artículo original.

La foto de los “Fundadores del Conservatorio” (1910) ha sido incluida en este documento porque muestra a las personalidades — empresariales, intelectuales, literarias, políticas, comerciales — que sacan adelante este gran proyecto.

El Conservatorio acogió con frenético interés el pensamiento de aquellos ángeles de la tierra, que colocados junto al lecho del moribundo, le prestan su solícita y cariñosa asistencia; de aquellas vírgenes admirable que sólo se legan a la humanidad en los instantes en los que ésta se prepara á franquear el paso de lo desconocido, de aquellas abnegadas mujeres que cubiertas de tosco sayal, sernas como el majestuoso águila que se precipita desde las cimas más elevadas á los valles más profundos para tomarla presa que su diestra y avisada vista le mostrara, cruzan los campos de batalla en busca de las víctimas de la guerra, a las que restañando sus heridas las devuelven con vida al querido hogar que llora su ausencia.

Pues bien, el Conservatorio redobló sus esfuerzos y ha conseguido preparar el concierto que dentro de breves instantes escuchareis.

Vosotros también habéis cooperado á dicho pensamiento. Vuestra presencia en este Coliseo así lo manifiesta, y el resultado de esta común labor será que Cochabamba luzca dos obras más debidas á la filantropía de sus habitantes, siendo la una el santuario donde eleven sus plegarias los enfermos del cuerpo y el otro el templo en el que dándose culto á la música se dignifique al hombre y se formen los artistas que den nombre á la música nacional.

Señores, que la Providencia conserve y engrandezca vuestro generoso y caritativo carácter y que la indigencia encuentre siempre su lenitivo en esta filantrópica ciudad.

He dicho.

Cochabamba, abril 24, de 1907



Campana de la iglesia de Aramasi-Cochabamba.
Autor: Walter Sánchez C.

Necrología. Modesta Sanjines Uriarte¹

Natalia Palacios



No es la biografía de una heroína la que vamos á escribir: es sencillamente la historia de una vida humilde la que vamos á trazar en estas breves líneas.

Difícil cosa es, *verdaderamente*, escribir la biografía ó la historia de la que no tuvo fechas ni etapas para hacer el bien.

Modesta Sanjinés fue como una cristalina fuente que hace correr sus límpidas aguas á lo largo del camino de la vida, dando alegría á las praderas, consuelo y solaz á los que sufren el rigor de las amarguras de la existencia.

Hija de uno de los próceres de la Patria, el distinguido literato y jurisconsulto Doctor Indalecio Calderón y Sanjinés y de la honorable y virtuosa matrona Doña Manuela Sagárnaga y

Uriarte, fue educada en el santuario del hogar bajo el ejemplo de todas las máximas cristianas. Creció al abrigo protector de sus padres, como crece la humilde violeta esparciendo sus perfumes bajo la sombra de árboles frondosos.

Desarrollóse pura é inocente para ser el ángel consolador del infortunio. Guiada por los nobles sentimientos de su alma elevada, y las lecciones de sus padres, muy pronto se notó en la precocidad de su inteligencia que ella sería más tarde el mejor adorno de la sociedad de su época.

Dedicada desde los cinco años á la música, por la espontánea disposición que manifestaba y ayudada por buenos profesores, hizo rápidos progresos en el piano y en el canto, trinando como la calandria al diapason de las dulces melodías de su candor, las santas alegrías de la inocencia y la virtud.

Sus horas lejos de entregarlas á los juegos pueriles de su edad, las pasaba entre el cultivo de ese bello arte y la lectura de obras escogidas por el criterio de su mejor preceptor – su padre.

Poco después ingresó al colejo de señoritas de Madame Cabezon, que la ilustrada administración del general José Ballivián hizo venir de Chile á esta ciudad para la educación del bello sexo (cuyo elogio como directora de un Colejio, en Chile en 1845, puede verse en las Obras de Sarmiento Tom. IV – p. 325). Allí hizo rápidos adelantos en la adquisición de

conocimientos útiles, para completar su educación y supo captarse bien pronto, el afecto de sus superiores y el amor de sus compañeras.

Modesta como lo dice su nombre, lo fue en todo. Jamás el orgullo, el resentimiento y las mezquinas pasiones empañaron sus días de luz.— Tierna y afectuosa con sus condiscípulas supo hacerse simpática á todas ellas, por esa dulce sonrisa que fue más tarde el talismán con que supo conquistarse los corazones, enjugando las lágrimas que suelen hacer correr á menudo, el egoísmo, la envidia ó la



Portada de la partitura Zapateo Indio

¹N.E. Folleto publicado en 1887, en la ciudad de La Paz: Imprenta de “La Razón”. Se ha mantenido toda la grafía del texto original, incluidas muchas tildes (p. ej.: en la letra á). En algunos casos se ha introducido alguna tilde para su modernización. Para algún añadido, se ha puesto [].

injusticia en los cuerpos coleccionados.

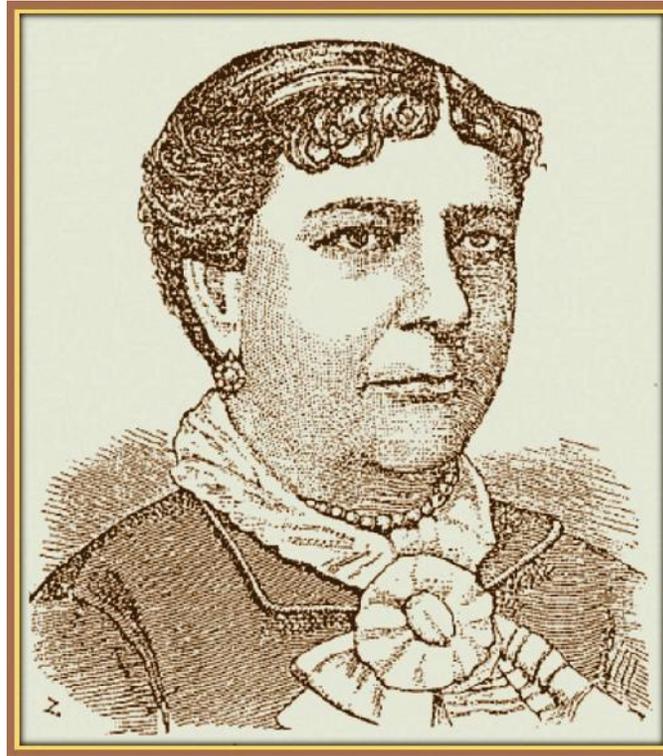
En poco tiempo recorrió, con el mejor éxito, todos los cursos á que la dedicaron. La Geografía y la Historia, fueron sus estudios predilectos y la música su idolatría. El estudio de los idiomas de la civilización y de las armonías – el francés y el italiano.- los aprendió con perfección.

Vuelta al hogar, colmada de premios por su aplicación y aprovechamiento, no dejó el cultivo de la bella arte musical, á la que más amó entre las demás, no siéndole desconocidas la poesía y la pintura. Esos entretenimientos sin embargo de ser tan caros á su corazón, no le hicieron desatender jamás las obligaciones de una buena hija del hogar.

En el esplendor de su juventud y adornada de tantos encantos, siendo su casa el núcleo de la buena sociedad, de la que supo captarse con su amable trato y delicadas maneras, la estimación de nacionales y extranjeros que la frecuentaban, se le ofrecieron partidos ventajosos de matrimonio con personas dignas de su alta posición y rango; más ella que había concentrado todo su amor en su madre, de quien era adorada, replegóse á ella como la yedra se adhiere al tronco que le dá savia y vida, renunciando todo otro cariño. Tímida sensitiva, no optó por el amor conyugal, no quiso hacer una pequeña familia según los lazos del mundo. Dios, en sus sabios arcanos la había reservado para una misión más elevada, para hacer una familia más grande y más hermosa, para que ella fuera el apoyo del huérfano desvalido, la protectora del mísero

indigente y la madre de la humanidad desheredada, -hé aquí su familia.

La música, esa pasión dominante en ella hizo que fuera en la Paz la ejecutora sin rival de las melodías de Weber, Be[e]thoven, Litz, Rossini, Schubert, Bellini, Mozart, Straus[s], etc. Los demás clásicos que recreaban su espíritu, creando un tema de escuela especial americana interpretando las tristes y jemembundas endechas ó mejor el canto del indio que llora por instinto el yugo que agobia su frente. Estas tocatas y variaciones sobre las melodías de la zampoña, han causado la novedad del interés entre los grandes artistas del viejo mundo.



Muchas son las composiciones creadas por su ardiente fantasía que inmortalizaron su nombre y harán gozar a los que saben apreciar el bello arte de Apolo.

Escritora y poetiza, á la vez revelaba su alma tierna, ya en los sentidos cantos de la Lira ó ya en los patéticos escritos de la prosa.

Útil y laboriosa, y amiga de hacer el bien en la esfera de sus conocimientos, hizo brillantes traducciones de economía doméstica y elemental para su sexo, y fue profesora gratuita del francés y otros ramos para instruir á niñas pobres en escuelas municipales.

Ilustrada por las sanas y bienhechoras máximas del Evangelio, que era el libro predilecto de su corazón, vivió con la moral y modestia de las mujeres católicas; pues á pesar de su alta posición social de la que fue modelo y de su regular fortuna, no hizo de

su cuerpo un ídolo, ni usó más joyas que las que sus virtudes; Modesta repetimos, donde quiera que estuviera, daba el ejemplo de abnegación, humildad y respeto. Enemiga del lujo solo vestía en las tertulias á que frecuentemente era invitada, telas sencillas no llevando otros adornos que frescas flores hermanas de su pureza y candor. Piadosa en sus costumbres, cristiana ferviente, era celoza por el culto divino siguiendo con fé sincera las doctrinas de la Religión del Crucificado.

Su casa era el asilo de los que sufren, su mesa era rodeada constantemente por señoras pobres y ancianas que no podía ganarse la subsistencia, con quienes partía llena de esquisita galantería el pan de la caridad.

Sería largo enumerar los actos de su beneficencia ya atendiendo las cárceles, ya contribuyendo como socia activa y contribuyente por largos años á la Sociedad de Beneficencia.

El año q' azoló el hambre las ciudades de Cochabamba, Potosí y Sucre, la escasez alcanzó hasta esta ciudad; por las malas cosechas de los granos y cereales se pusieron en un precio fabuloso; entonces el pobre acudió á la puerta del rico; entre muy pocas que se abrieron para él, la de Modesta Sanjinés no estuvo cerrada un solo día; sus trojes estuvieron constantemente á disposición del mendicante; no salió uno solo sin llevar algo para aliviar su necesidad. Ella nos decía: - "Cuando veo á un pobre que demanda mi auxilio, temo que mis trojes estén ya agotados; pero, parece que Dios ayuda mi buena voluntad, porque nunca me falta

que darles".- era así: jamás había salido un desgraciado de su casa sin recibir el pan de su mano bienhechora.



Cuando la guerra enarboló la cruz Roja en las costas del Pacífico, demandando la beneficencia pública a favor de nuestros hermanos, contribuyó ella con todo lo que le fue posible, su corazón tierno y jeneroso hubiera deseado aliviar todas las necesidades de los que sufrían por amor á la Patria.

Cuando las convulsiones políticas de la guerra civil ensangrentaban el país, la hemos acompañado muchas veces al Palacio de los mandatarios, para romper con sus lágrimas y ruegos las cadenas de los reos políticos y arrebatarlos del camino de la proscripción ó del cadalso.

No había humillación ó contrariedad que ella no la soportara con sublime abnegación, tratándose de salvar una víctima sin excepción de personas ó clases.

Como propietaria, fue para sus colonos no la señora que impone obligaciones duras y superiores á las fuerzas de éstos, sinó una segunda providencia; cuando pasaba algunos meses de recreo en sus fundos, era la hermana de la caridad que los asistía en sus dolencias, el juez que dirimía sus contiendas y apaciguaba sus querellas, la Sacerdotiza que los evangelizaba é instruida y en fin la protectora de esa raza desgraciada. No exajeramos en decir que por esta conducta, no solo era querida y respetada, sinó idolatrada por ellos, los que hoy lloran con acervo dolor su sencible muerte.

Un día que fue á ver á una pobre enferma en el Hospital Landaeta, se contristó de que su sexo estuviera mal atendido y bajo condiciones antihigiénicas, concibió en el instante, inspirada por su noble corazón, mejorar el estado de aquellas, haciendo construir un hermoso salón á sus expensas, dotándole de catres de fierro y de cuanto era necesario para preparar un lecho decente, á las que alguna vez lo habían disfrutado en su casa, y donde tantas infelices en las amargas horas del infortunio, hallan hoy abrigo de la caridad, bendiciendo su nombre, el que será imperecedero en las generaciones venideras, como lo son para nosotros los nombres de los Loayza, Landaeta, Indaburu, Medina, Cardon, Clavijo, Torrez y su digna esposa, Vicenta Munguía v. De Barriga y el segundo Vicente de Paul, el R. P. Fray Rafael Sanz, que ayudado por ella y por la generosa cooperación de Arce, Pacheco y otros nobles corazones, ha fundado y sostiene el más hermoso y útil asilo de huérfanos y mendigos de esta ciudad. Entre esta pléyade de corazones generosos, ella brillará como un astro, sobre nuestro árido y desecado suelo por el egoísmo y la indiferencia.



Recordamos, que habiéndole encontrado casualmente el día que se estrenó dicho salón, la felicitamos cordialmente, ofreciéndole dar un artículo en elogio suyo por la prensa; en la mañana siguiente se nos anunció en casa, diciendo que venía á hacernos una súplica, hasta rogarnos con palabras cariñosas é insinuantes para que no dijéramos nada en obsequio suyo; pues que le parecía que el haber hecho aquella pequeña obra en el hospital, no era un motivo para que se hablase de ella, y que en una palabra, le parecía que si había mérito ante Dios, éste disminuía con los elogios que ese le tributasen.

Predestinada para hacer el bien y ser el alivio de sus semejantes en el lecho del dolor, como Luisa Marillae (después Madame de Segour) ó como Santa Isabel de Ungría y otras célebres mujeres, su vida fue una labor incesante de beneficios, es por eso que su memoria vivirá como han vivido aquellas en el corazón de la humanidad.

¿Qué diremos en el terreno de la amistad? Amiga consecuente, cumplida y atenta, supo buscar con tierna solicitud á las que daba éste dulce título, sin fijarse en la posición que éstas ocuparan; accesible á todas las clases de la sociedad, estamos seguras, q` no ha dejado un resentimiento, una prevención, ni la rastrera calumnia, ni la sórdida envidia, no han empañado jamás la limpidez de su frente.

Quebrantada su salud con una grave enfermedad, partió para Europa á fin de recobrarla y admirar á la vez los progresos de la civilización. Llegada á Paris después de haber viajado por algunos meses, fue acogida en la mejor sociedad de aquella capital y en la de sus compatriotas donde tuvo motivo de lucir sus aptitudes musicales. —Embebida en las bellezas de ese arte y absorta en el desarrollo de las demás, no pensó ser sorprendida como lo fue por una muerte violenta, que en pocos días le arrebató su existencia, no permitiéndole talvez llevar á cabo con el resto de su fortuna, los grandiosos pensamientos que abrigaba su generoso corazón.

Murió lejos de su hogar, sin aspirar el perfumado aliento de la madre patria, sin recibir el último beso fraternal de su hermano y familia, sin verse rodeada de las amigas por quienes era tan amada. Creemos que encontraría un vacío en su alma sencible, sin embargo, la virtud que en todas partes encuentra el apremio, halló quienes cerraron sus ojos y honraran

debidamente su lecho mortuorio. ¡Murió tranquila como mueren los justos bajo cualquier clima, abrazada de la cruz y sonriente ante la madre de los Desamparados! ¡Adurmióse al sueño del eterno reposo y su espíritu, no lo dudamos, alzóse al seno de su Creador!

Los hijos de Bolivia en representación de la patria presididos por nuestro Ministro acreditado allá honraron sus exequias de cuerpo presente, haciéndole una verdadera ovación con las lágrimas del dolor y de la amistad y depositando hermosísimas coronas sobre su ataúd.

Cuando todos creímos que sus restos no serían calentados por el sol de la patria, el amor y ternura de su hermano el señor Bernardino Sanjines Uriarte (Los señores Deves Fréres agentes de éste, no omitieron hacer todos los gastos necesarios para la solemnidad de su entierro, así como después para la traslación de sus preciosos restos á ésta ciudad), nos ha proporcionado el triste consuelo de llorar sobre ellos y colocar sobre su sepulcro las siemprevivas del cariño y de la amistad.

Quien nos hubiera dicho, hace pocos meses, cuando proyectábamos en íntima confianza con nuestra inteligente amiga E[delmira] Belzu invitar á otras muchas para ir á recibir á Modesta á su regreso de Europa y conducirla en triunfo á su casa colmándola de abrazos y flores, símbolos de nuestro tierno cariño, que los designios de Dios cambiarían nuestros risueños proyectos en una solemnidad funeral; y que hoy las invitaríamos como lo hemos hecho llenas del más profundo dolor, para salir á recibir su cuerpo yerto cubriéndolo con flores marchitadas por nuestro llanto...Terminaremos diciendo que todo lo que hemos espresado con débil pluma y que aún podríamos espresar sería pequeño ante la verdad de los hechos de beneficencia y de los infinitos bienes que derramó sobre su país natal. Es por esto que no nos causa admiración ver á la sociedad toda de La Paz, que se presenta conmovida y con muestras de profundo dolor á recibir sus restos, tributando á la que fue su amor, respeto y admiración, los justos homenajes de su gratitud convencida por los muchos beneficios que de su mano recibió.

Y nosotras con lágrimas de ternura y henchidas de emoción contemplamos la apoteosis que se hace á la virtud y al mérito de la ilustre amiga á cuya memoria ofrecemos estas cortas líneas-

Su obra compositiva es importante. No obstante, son pocas las que han llegado hasta nosotros, entre ellas: "Variaciones sobre el Himno Nacional de Bolivia" (1858), "La Brisa de Uchumachi", "Zapateo Indio" (Baile de los indígenas de los alrededores de la ciudad de La Paz, Puesto al piano por Modesta C. Sangines, París: Moucelot, s.f., 4 p.).

MEMORIA
VISUAL



Gildaro Antezana. *Pelea de gallos*. Boceto a lápiz.

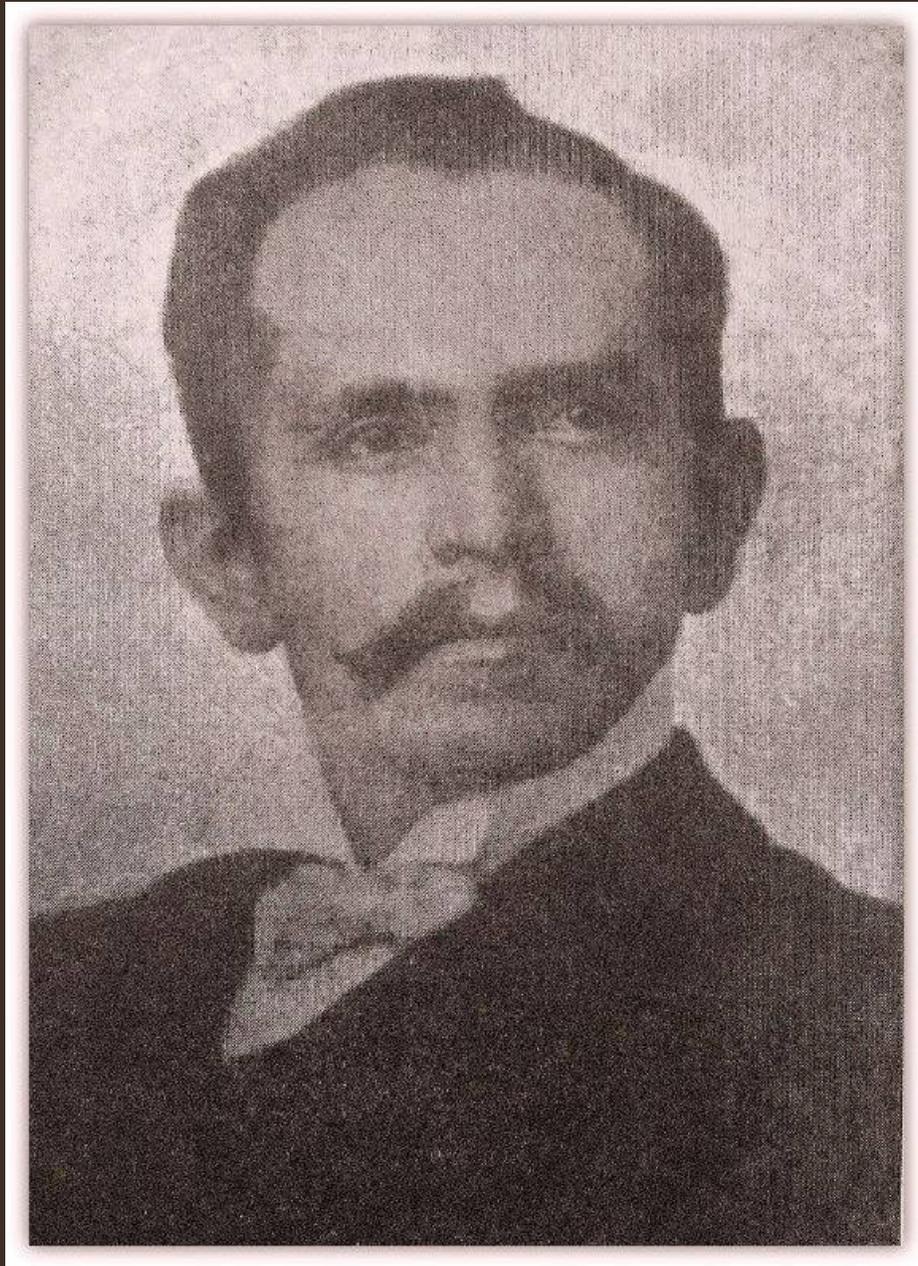
Gildaro



Campana de la iglesia de Paredones (Vacas, Cochabamba).
Autor: Walter Sánchez C.

El maestro Teófilo Vargas Candia¹

Walter Sánchez Canedo



Teófilo Vargas en 1910.

Nace en Quillacollo (Cochabamba), el 3 de noviembre de 1866. Su primer maestro fue un Canónigo de apellido Mordoñez quien le da sus primeras lecciones de teoría musical y solfeo. Recibe clases de piano del prof. Inocencio Torrico y del Prof. José Martínez quién, además, le imparte lecciones de violín. A partir del 5 de septiembre de 1879 (a sus 13 años) y a solicitud del Arcediano² Sr. Marcos Rojas, ingresa como tiple al coro de la Catedral.

Apreciado por los miembros del venerable Cabildo, el “Ilustre” Obispo Francisco María del Granado lo toma bajo su tutela y le proporciona métodos de solfeo, armonía, de instrumentación, e instrumentos musicales.

Como educador, es profesor —durante toda su vida— de violín, viola, violonchelo, piano y canto. Este interés pedagógico lo lleva a fundar, en su domicilio, la primera “Escuela Musical” de Cochabamba —inaugurada en 1894— donde enseña, de manera gratuita, varios instrumentos musicales —pertenecientes a la orquesta catedralicia—, canto y nociones básicas de solfeo y armonía. Debido a la creciente demanda por el aprendizaje musical, en 1905 crea el “Establecimiento Musical”, incorporando maestros de diversos instrumentos. En 1907, organiza, junto a un directorio constituido por personalidades de la ciudad, el Conservatorio Musical “Cochabamba”. Sostenido exclusivamente con los aportes de destacados hombres y mujeres del ámbito privado cochabambino y de un cuerpo de profesores y profesoras, la casa del maestro Vargas se constituye en su centro y lugar donde se imparten clases gratuitas a todos sus alumnos. Con este sostén y con otros aportes voluntarios, el

Conservatorio se convierte, durante el primer medio siglo, en el eje sobre el cual se desenvuelve la vida musical y lugar de enseñanza-aprendizaje de los principales músicos instrumentistas de la ciudad; dicho de otra manera, el espacio en el cual se forman las varias generaciones de músicos en Cochabamba.

Artista innato, compone su primera obra (19 de agosto, para piano y violín, dedicada a su benefactor: Monseñor Francisco María del Granado) a los 16 años. Profundo conocedor del espíritu del pueblo y admirador de la música indígena y “criolla”, dedica varias décadas de su vida a la recopilación de lo que denomina “aires nacionales de Bolivia” que, en gran parte, es publicada en sus cuatro álbumes. Otra gran parte de su obra queda inédita y dispersa.

En vida, recibe los más altos galardones y reconocimientos de la sociedad boliviana. Entre los más importantes destacan, la Medalla de Oro de la Sociedad Filarmónica en 1917 y el Condor de los Andes, la más alta distinción que otorga la república de Bolivia a sus ciudadanos más notables, entregada durante la presidencia del Dr. Víctor Paz Estenssoro en la década de 1950.

Muere el 3 de febrero de 1961 —a los 95 años de edad— en la ciudad de Cochabamba, dejando un legado fecundo en el quehacer creativo, de investigación y gestión musical en Cochabamba y Bolivia.

Hemerografía

Cardozo, Grover. Teófilo Vargas: elevada expresión de la música nacional. *Opinión*, 5 de julio 1988. Cochabamba, 4.

Vargas Flores, Carlos. El maestro Teófilo Vargas. *Los Tiempos (revista Correo)*, 19 de noviembre 1987. Cochabamba.

¹Las fotografías pertenecen al Archivo visual de *Contrapunto*

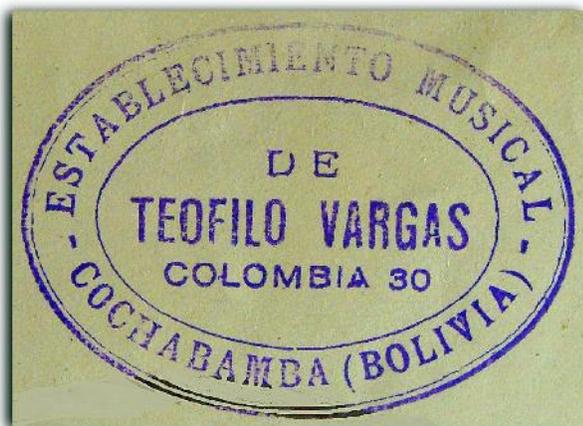
²Arcediano o Archidícono: diácono principal de una catedral.



El maestro Teófilo Vargas. Fines del siglo XIX.



Teófilo Vargas, posando con miembros del directorio, profesores, profesoras y alumnos del Conservatorio "Cochabamba". 1910.



Sello del "Establecimiento Musical". 1905.

TEOFILO GARRAS

AIRES

NACIONALES

DE
BOLIVIA

DE

TOMO I

COCHABAMBA-BOLIVIA

RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS DE AUTOR

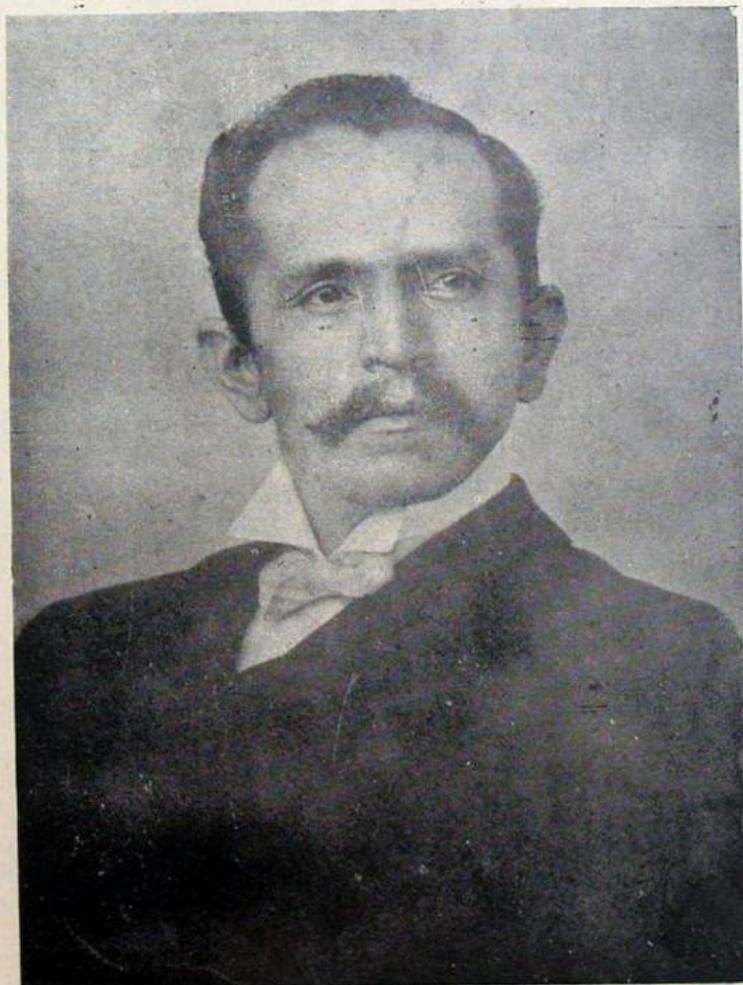


Tapa del libro Aires Nacionales de Bolivia. Tomo I. 1928.

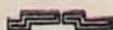
Aires Nacionales de Bolivia

3.^{ER} LIBRO

DANZAS - OBERTURAS - PRELUDIOS
POEMAS SINFONICOS - CANCIONES PATRIOTICAS
Y MARCHAS



por TEOFILO VARGAS



COCHABAMBA - AGOSTO 6 DE 1928



Elenco del melodrama
Aroma.



Elenco del melodrama *La*
Coronilla.

Melodrama "La Coronilla"

(Continuación)

Escena IV

Mismos.— Leborgne.— Piedra.

Leborgne

Alon sanfan de la Patri
le jur de gloar etaribé...
(pronunciación francesa)

Piedra

Ji, ji, ji, ji, ji, ji...

Leborgne

Si vu no entiende francé
me basta lo entiende mi.

Piedra

Comprendo maestro, ui, ui...
Mas, corramos de una vez
a colcoar los cañones,
antes de que los chapetones
aprendan a hablar francés.

Leborgne

Para estrenar la partida,
mi preferencia le doy...

Piedra

¿Es que piensa Ud. que estoy
aburrido con mi vida?

Leborgne

Hacerte quiero ese honor
porque conozco tu celo...

Piedra

Me da Ud. un abridor
para las puertas del cielo.

Leborgne

Si la muerte te sucede
en el instante me mato.

Piedra

(Y dirán que no es barato
el honor que me concede).
¿Quién no envidiará mi suerte
sabiendo que su clemencia
habrá de vengar mi muerte
con su preciosa existencia?

Leborgne

A mí la muerte no arredra,
pero tu tontería sí:
Con razón te llamas Piedra...

Piedra

Arí gringuituy... arí...

Escena V

Coro.— Algunos hombres.— Niños.

Coro de mujeres

Mujeres vamos al cerro
a vengar en los tiranos
la muerte de nuestros hijos,
nuestros esposos y hermanos.
A la bendita colina,
y Goyeneche comprenda
que no faltan defensores
de nuestra vida y hacienda.

Coro de niños

Vamos también los pequeños,
a nuestras madres sigamos,
y armados de piedra y leños
junto con ellas muramos.

Coro de hombres

Los hombres antes que todos
cumplamos nuestro deber,
cuando nos maten los godos
sabrà ir también la mujer.

CORO: Mujeres, niños y hombres:

Todos vayamos al cerro
a vengar en los tiranos,
a padres, hijos y hermanos,
y Libertad a obtener.
A la preciosa colina
y Goyeneche comprenda
que nuestra vida y hacienda
sabemos bien defender.

Escena VI

Sacristán.— Vela.

Vela (al sacristán)

¿No marchas? nos faltan hombres
y pues, sospecho lo eres;

ve a tomar la delantera
a los niños y mujeres.
Coge al punto una macana,
una azada, una cuchilla,
y andandito, amigo mío
camino a la Coronilla.

Sacristán

Al altar servo devoti,
y no es posible que veas
en sangre humana teñida
inocentes manus meas

Vela

Maricón.....

Sacristán

.....Pues lo seré,
pero ir al combate, no....

Vela (como quien lo quiere arrastrar)

Yo mismo te arrastraré

Sacristán

Non facias un cu' precau:
me toca solo implorar
por la paz en santo dúo:
Viviscum semper nax dómine,
et cum espiritúno.

Vela

Por salvarte del ridículo
alguna de aquellas fieras...
te ha de prestar su adminículo,
quiero decir sus polleras...

Sacristán

Vela, soy yo... tan...enfermizo
que ni cargar arma sé...

Vela

Yo te enseñaré el Mellizo...

Sacristán

Et cuare conturbas me.

Escena VII

Los mismos.— La turba se lanza
al cuartel de la guarnición.

Coro

Mujeres vamos al cerro, etc.

Cuadro IV

Escena 1a.

Oquendo solo.

Oquendo

Ya cerca al anochecer,
sigue tronando el cañón;
y nos es dado prevér
cuanto debemos temer
de la ibérica legión.
No ha de quedar una piedra
sobre la otra, que al salvaje
cuando el crimen no le arredra,
toma el crimen por coraje.
Tras matanza sin cuartel,
el humo de atroz incendio,
deshonor y vilpendio,
predice... sangre con hiel.

Escena II

Oquendo.— Vela.— Piedra.—

Piedra (llevando con Vela el cuer- po accidentado del sacristán)

Chit... Chit... En aquel lecho
pongamos a este lanudo:
cómo palpita su pecho
dejándole tartamudo.
Si muere...

Vela

No seas injusto:
Si al combate lo arrastré
es que nunca imaginé
que se muriera de susto.

Oquendo

¿Qué fin, decirme, han tenido
tan heroicas rebeldías?

Piedra

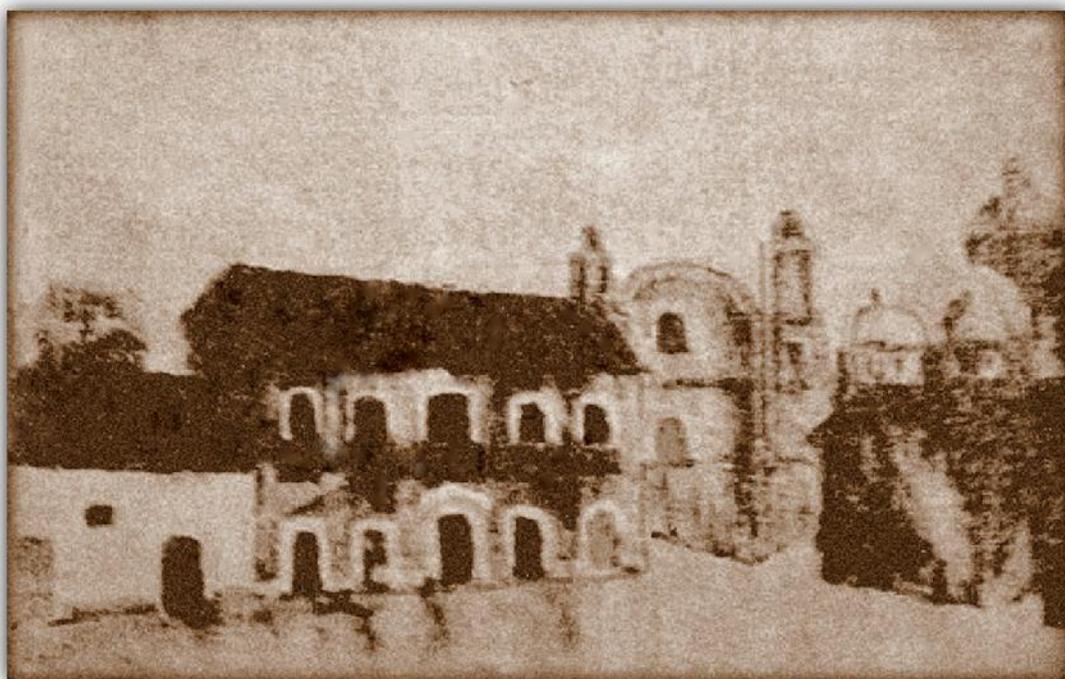
Con el puñal del bandido,
el cráneo nos han partido
esos infames espías...



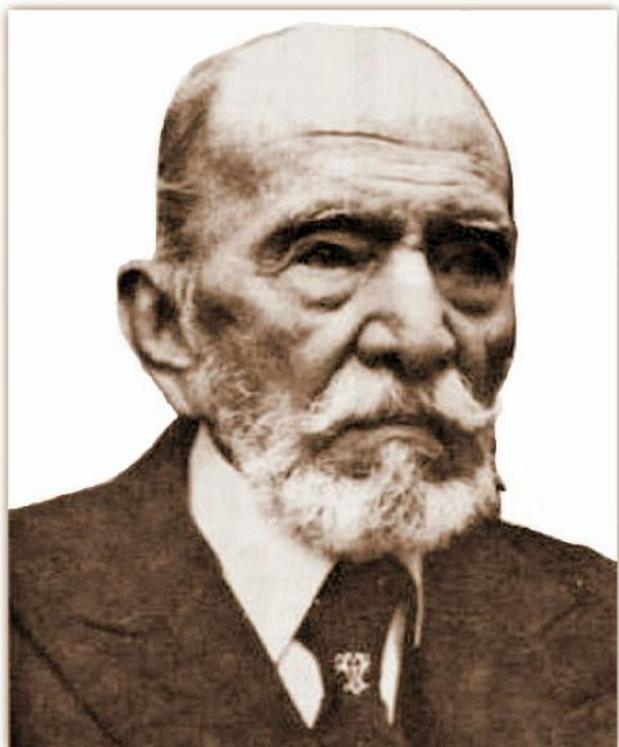
Escenografía original del melodrama *La Coronilla*. Calle de la ciudad de Cochabamba.



Escenografía original del melodrama *La Coronilla*. Hacienda situada en la zona de San Pedro.



Escenografía original del melodrama *La Coronilla*. Esquina del templo de la Compañía de Jesús. Plaza principal.



“Don Teófilo Vargas el 3 de noviembre de 1950”.



Teófilo Vargas y su sobrino Antonio Vargas. 1960



Miembros del directorio del Conservatorio Musical Cochabamba. Teófilo Vargas en la parte central. 1960.



Campanas de la Catedral de Sucre. Autor: Walter Sánchez C.



Gildaro Antezana. Estudio de retrato. Acuarela.

Campana de la iglesia de Paredones (Vacas, Cochabamba).
Autor: Walter Sánchez C.



ZAPATEO INDIO

BAILE DE LOS INDIJENAS DE LOS ALREDEDORES DE LA CIUDAD DE LA PAZ,

PUESTO AL PIANO POR MODESTA C. SANGINEZ.

INTRODUCCION.

ad libitum.

Allegretto.

pp *Con grazia.*

Palmateo.

Ped. *ff* *ff*

1ª 2ª

10

1ª

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth notes and a trill-like figure. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking of *ff* is present in the right hand.

Second system of the piano score. The right hand continues with chords and eighth notes, while the left hand maintains a steady accompaniment. A fermata is placed over the final note of the right hand.

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with eighth notes and a trill-like figure. The left hand features a series of chords. A dynamic marking of *pp* is present in the left hand.

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with eighth notes and a trill-like figure. The left hand features a series of chords. A dynamic marking of *ff* is present in the left hand.

Fifth system of the piano score. The right hand features a melodic line with eighth notes and a trill-like figure. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A fermata is placed over the final note of the right hand.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) features a melodic line with accents (^) and fingerings (4 3 2 1 ^). The left hand (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *pp* is present.

Second system of the musical score, continuing the melodic and accompanimental lines from the first system.

Third system of the musical score, showing further development of the musical themes.

Fourth system of the musical score. It includes a first ending (1^a) and a second ending (2^a). The dynamic marking *Cresc* is used.

Fifth system of the musical score. The dynamic marking *Con bravura* and *ff* are present. An 8-measure repeat sign is shown above the first ending.

Sixth system of the musical score, concluding the piece with a final cadence. An 8-measure repeat sign is shown above the first ending.

Fango compuesto por Mario Mercedes Mujica

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves with treble and bass clefs, containing various notes and rests.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of two staves with treble and bass clefs, containing various notes and rests.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of two staves with treble and bass clefs, containing various notes and rests.

Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of two staves with treble and bass clefs, containing various notes and rests.

Handwritten musical notation for the fifth system, consisting of two staves with treble and bass clefs, containing various notes and rests.

Gric

Handwritten musical notation for the sixth system, consisting of two staves with treble and bass clefs, containing various notes and rests.

Campanas de la torre de la iglesia de Santa Teresa. Cochabamba. Autor: Walter Sánchez C.



+++ FOLKLORE BOLIVIANO +++

Con todo cariño al Sindicato de Músicos Profesionales.

El Autor.

Del Altiplano al Oriente

T A Q U I R A R I



Música y Letra de:

DELIO PACHECO



Propiedad del Editor
Derechos Comerciales
Reservados

Propiedad Intelectual
Registrada por el
Autor

EDITORIAL MUSICAL

Victor de Loayza

Calle Jenaro Sanjinés No. 441

LA PAZ — BOLIVIA

DEL ALTIPLANO AL ORIENTE

(TAQUIRARI)

Letra y Música de:

DELIO PACHECO

Piano

The musical score is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'Piano'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. The score ends with a double bar line and repeat dots.

DEL ALTIPLANO AL ORIENTE (TAQUIRARI)

I

Del Altiplano al Oriente yo voy
En busca de mi querer
Dulce cambita que me haces soñar
Con tu almita tropical.

II

Llevo en mi pecho la tierna emoción
De aquel besito de amor
Para entregarte con loca pasión
El amor que te ofrecí.

III

Mucho me has hecho sufrir
Princesita oriental
Escucha mi dulce bien
Lo que te venga a cantar.

IV

Tu me diste la ilusión
Yo te entregué el corazón
En tus brazos yo sentí
El dulce amor oriental.

V

Del altiplano yo soy
Collita muy querendón
De Santa Cruz es mi amor
Cambita de mi querer.

VI

Al brotar del corazón
Dulces canciones de amor
Para ti es mi inspiración
Bella flor de achachayrú.

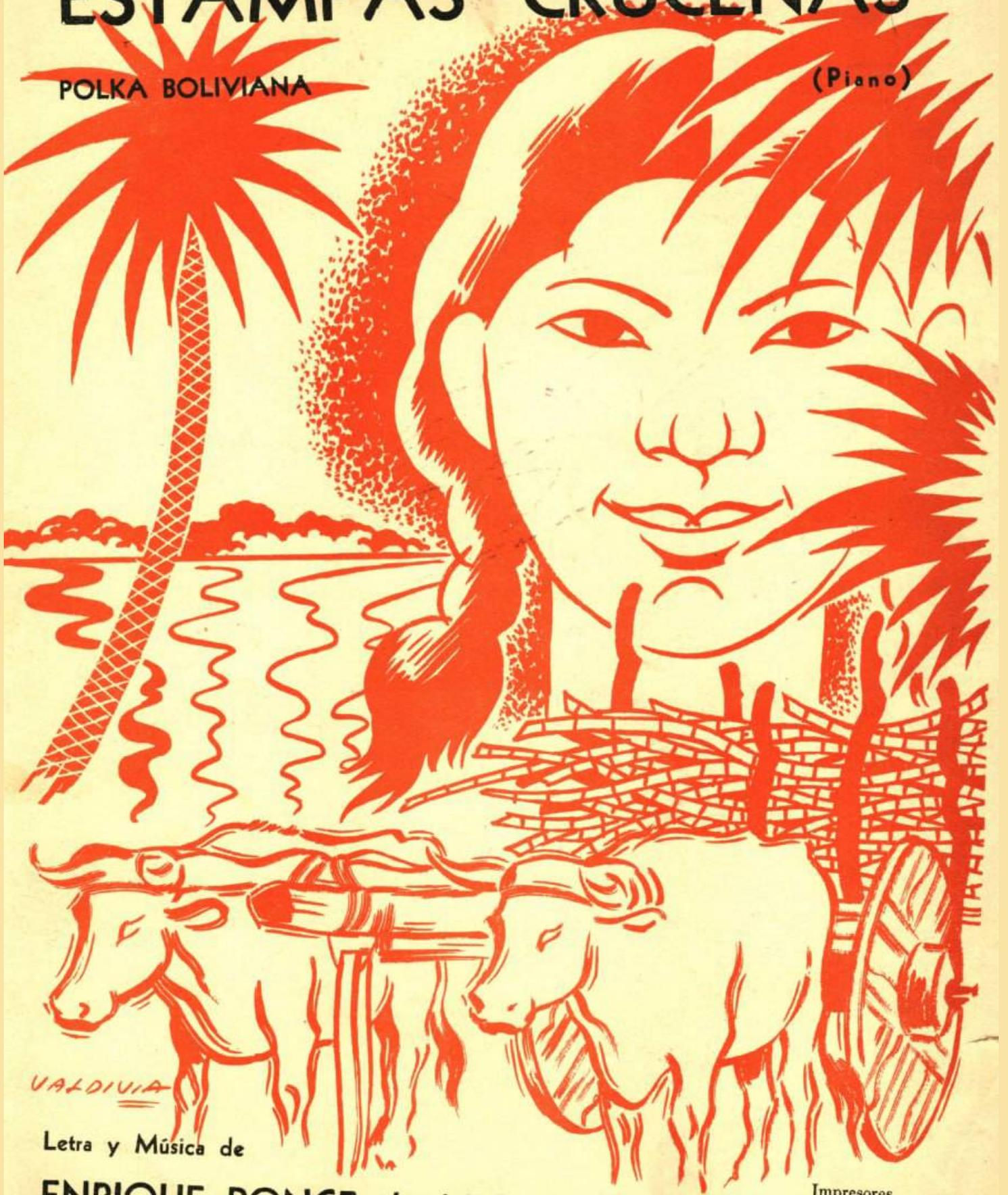


Campanas del templo de Santa Teresa. Cochabamba.
Autor: Walter Sánchez C.

ESTAMPAS CRUCEÑAS

POLKA BOLIVIANA

(Piano)



VALDIVIA

Letra y Música de

ENRIQUE PONCE de LEON

Impresores
RICORDI AMERICANA
Buenos Aires

ESTAMPAS CRUCEÑAS

POLKA BOLIVIANA

Letra y música de
ENRIQUE PONCE de LEÓN

Introducción

El al-ba o - rien - tal que yo con - tem -

plé cual sue-ño ma - ti - nal por siempre so - ña | 1. ré Con | 2. dor

San - ta Cruz - San - ta Cruz de las pal-me - ras San - ta Cruz San - ta

Cruz de en-so-na - ción | 2. Un cri - o - llo vio-lín de bam -

bú, ya des-gra - na su can - to de a - mor, es pa - ra

© Copyright 1967 by Enrique Ponce de León.
Publicación del autor.
Todos los derechos reservados - All right reserved. S. A. D. A. I. C.
Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

la mo - re - na, la di - vi - na flor — de los o - jos cual

dul - ce gua - pu 1. rú Bor - de 2. val

Re7 SolM Re7

Re7 SolM DoM

Re7 SolM DoM Re7 SolM Re7

2. Para Fin

Re7 SolM al S

I

El alba oriental
que yo contemplé,
cual sueño matinal
por siempre soñaré.

Con su hermosa luz
enciende el verdor,
la bella Santa Cruz
fulgura su esplendor.

II

Santa Cruz, Santa Cruz
de las palmeras,
Santa Cruz, Santa Cruz
de ensoñación.

Del Guapay, el rumor
de sus cantares,
te dirá el por qué
sufres corazón.

III

Un criollo violín de bambú,
ya desgrana su canto de amor,
es para la morena, la divina flor
de los ojos cual dulce guapurú.

Bordeando el cañaveral,
va el camba en su carretón,
cantando con el alma y el corazón,
el soñado alegre carnaval.

Campana de la iglesia de Pojo. Cochabamba. Autor: Walter Sánchez C.



FOLKLORE BOLIVIANO

Dedicado con sinceridad al elenco estable de RADIO "EL CONDOR" de Oruro y a sus Radioescuchas.

EL AUTOR

Te Olvidaré

CUECA BOLIVIANA

Letra y Música de: Justino Jaldín M.

Estrenado con gran éxito por el duo «CONDOR»
compuesto por los señores
César Bultrago y Arturo Peñaranda

Propiedad del Editor
Derechos reservados.

Propiedad Intelectual
registrada



EDITORIAL MUSICAL

Víctor de Loayza

Calle Genaro Sanjinés No. 441

LA PAZ — BOLIVIA

Te Olvidaré

CUECA BOLIVIANA

Letra y Música de:
Justino Jaldín M.

Introducción

Piano

Cueca

Nun - ca - pen

cá - re que - tú fué - ras tan - in - fiel so - lo sé - gal - que - rer - te mta
ya lo se - ras por mi mal ye - vo can - do el re - cuer - do de a

mor - yer te he - brin da tal do - cías con - pa - sion so - lo se gal que - rer - te mta
en nos tal do - cías con - pa - sion rus ye - vo can - do el re - cuer - do de a

mor - yer te he - brin da tal do - cías con - pa - sion Te ol - vi - da

Quimba

ra3 Fine En tus no ches me so ña ras como som bra me ten drás yo di cho so de ver te su frir fe liz se ré Yo di cho so de ver te su frir fe liz se ré La - la - la

DC al 3/8 hasta el fine.

TE OLVIDARE

CUECA BOLIVIANA

Nunca pence,
que tú fueras tan infiel...
Sólo sé que al quererte,
mi amor... | Bis
te hé brindado con pasión ...

Te olvidaré,
ya lo sé que es por mi mal...
y evocando el recuerdo de ayer,
en nostalgias te ahogará... | Bis

Quimba En tus noches me soñarás...
como sombras me tendrás...
yo dichoso de verte llorar,
feliz seré... | Bis

DEL MISMO AUTOR

ALMA DE MI TIERRA	(Huaino)
EL AMOR DE MIS AMORES	(Takirari)
CIUDAD BLANCA	(Takirari)
CORAZON NO ME DEJES	(Zamba)
LEJOS DE TI	(Cueca)
EL EMBRUJO DEL PIRAI	(Takirari)
EMBRUJO TROPICAL	(Carnaval Cruceño)
ENSUEÑO DE AMOR	(Bailecito)
MORENA DE MI VIDA	(Takirari)
NOSTALGIAS POTOSINAS	(Takirari)
MARGARITA SUEÑO DE AMOR	(Takirari)

E. Ponce de León

Industria Argentina
Printed in Argentine

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723

\$ 160.-

Imp. 27 - 10 - 67

Contrapunto

Revista de Musicología del Programa de Licenciatura en Música N° 4, 2024

PRESENTACIÓN

Walter Sánchez Canedo.

ENTREVISTAS

Sustainability, interdisciplinarity, and activism in Ecomusicology: a conversation with Dr. Aaron S. Allen.
Sostenibilidad, interdisciplinaridad y activismo en la Ecomusicología: una conversación con el Dr. Aaron S. Allen.

Allen Aaron S. y Sebastian Hachmeyer.

Una vida dedicada a la música y a la cultura boliviana: diálogo con María Teresa Rivera de Stahlie.

Adriana Inturias Villarroel.

ARTÍCULOS

Contextos musicales en Tiwanaku. Paisajes sonoros y ciclos festivos como entramado de identidades.

Richard Mujica Angulo.

La efectividad de la música y otros elementos que desencadenan el trance: notas para una etnografía de lo sagrado.

Eliane Pinheiro y Silvane Holanda.

Práctica mental en música: un estado del arte.

Pablo Pérez Donoso.

DOCUMENTOS

Retreta de cuartel [1906].

Tomas O' Connor D' Arlach.

Conservatorio Musical Cochabamba. Discurso en el Concierto-inauguración [1907].

NN. Salcedo.

Necrología. Modesta Sanjines Uriarte [1887].

Natalia Palacios.

MEMORIA VISUAL

El maestro Teófilo Vargas Candia.

Walter Sánchez Canedo.

PARTITURAS

Zapateo indio. Baile de los indígenas de los alrededores de La Paz, puesta al piano por Modesta C. Sanjines. Danza. Modesta C. Sanjines.

Tango. María Hercilia Mujía.

Del altiplano al oriente. Taquirari. Delio Pacheco (música y letra).

Estampas cruceñas. Polka boliviana. Enrique Ponce de León (música y letra).

Te olvidaré. Cueca boliviana. Justino Jaldín M. (música y letra).

